



# Musik fürs Auge

Franz Riemer (Hrsg.)

Ein Jahrzehnt Forschung zu (Klavier-) Musik auf dem Bildschirm  
Aufsätze von Klaus-Ernst Behne (unter Mitarbeit von  
Ulf Endewardt, Renate Müller und Lothar Prox)

**MONOGRAPHIE NR. 21**

Institut für musikpädagogische Forschung  
der Hochschule für Musik und Theater Hannover

Institut für musikpädagogische Forschung  
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Franz Riemer (Hrsg.)

## Musik fürs Auge

Ein Jahrzehnt Forschung zu

(Klavier-) Musik auf dem Bildschirm

Aufsätze von Klaus-Ernst Behne (unter Mitarbeit von Ulf

Endewardt, Renate Müller und Lothar Prox)

Monographie Nr. 21

Hannover 2010

Veröffentlichungen des Instituts für musikpädagogische Forschung  
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Monographie  
Band 21

herausgegeben von Franz Riemer

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Institut für musikpädagogische Forschung, Hannover 2010  
<http://www.ifmpf.hmt-hannover.de>  
e-mail: [ifmpf@hmt-hannover.de](mailto:ifmpf@hmt-hannover.de)

Nachdruck nur mit Genehmigung der Autoren

Redaktion und Layout: Johannes Hasselhorn  
Titelfoto: Markus Büring  
Umschlaggestaltung: Frank Heymann

ISSN 1617-6847  
ISBN 978-3-931852-81-8

# Inhalt

Vorwort

## **Bilder zur Musik (1989)**

Fesseln, Fragen oder Freiräume?

7

## **Musik im Fernsehen - Leiden oder Lernen? (1990)**

Auditives und audiovisuelles Musikerleben

im experimentellen Vergleich

25

## **„Blicken Sie auf die Pianisten?!“ (1990)**

Zur bildbeeinflussten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen

51

## **BILDER-FOLGEN (1994)**

Auswirkungen unterschiedlicher Konzeptionen der Visualisierung

von Klassischer Musik im Fernsehen

71

## **„Lieben Sie Debussy?“ (1994)**

Eine Untersuchung zur Akzeptanz und Wirkung von Klassik-Videos

(unter Mitwirkung von Ulf Endewardt und Lothar Prox)

101

## **Wahrnehmung und Nutzung von Videoclips (1996)**

Eine vergleichende Pilotstudie zur musikalischen Sozialisation

(unter Mitwirkung von Renate Müller)

173



## Vorwort

Dass das Auge „mit isst“, gehört seit „ewigen“ Zeiten zu den geflügelten Worten des (kulinarischen) Alltags. Dass das Auge „mit hört“, ist als geflügeltes Wort weniger populär, aber doch spätestens seit den goer Jahren des letzten Jahrhunderts (unter anderem) durch die medialen Studien von Klaus-Ernst Behne belegt.

Der vorliegende Band sammelt die Forschungsergebnisse des Musikpsychologen, die er zum Teil in Zusammenarbeit mit engagierten Kolleginnen und Kollegen erbracht hat. Es handelt sich um sechs Aufsätze, denen zwei Dinge gemeinsam sind. Zum einen ist der (musikalische) Gegenstand der erbrachten Forschung die Gattung der Klaviermusik. Das ist nichts ungewöhnliches, liegt es doch nahe, den unergründlichen Schatz dieses Musikgenres auch der wissenschaftlichen Betrachtung zu unterziehen. Zum anderen jedoch steht nicht das ästhetisch Wesentliche bzw. Hauptsächliche der Musik, nämlich das Musik-Hören, im Vordergrund. Vielmehr ist das „Musik-Sehen“ der bedeutende Forschungsinhalt der vorliegenden Studien – Behne fragt nach dem Sichtbaren an der Musik.

Sich der Musik nicht nur mit einem Sinn zu nähern, sondern im Idealfall mit „allen Sinnen“, ist auch immer wieder ein Thema in der Musikpädagogik gewesen und ist es gegenwärtig noch. So nimmt Behne in seinen Untersuchungen zurecht an der ein oder anderen Stelle Bezug auf die Musikpädagogik. Auf diese Weise wird der Wunsch des musikpädagogischen Instituts an der Hochschule für Musik und Theater Hannover sinnvoll aufgegriffen, Forschung zu einem Nutzen für die Praxis zu führen.

Das Institut für musikpädagogische Forschung hat mindestens zwei gute Gründe, die vorliegende Aufsatzsammlung als Forschungsband ihrer Veröffentlichungsreihe im Jahr 2010 herauszubringen. Zum einen legt es damit eine umfassende Darstellung eines Forschungsgebiets von einem der bedeutendsten deutschen Musikpsychologen vor, der zudem Mitbegründer des Instituts war, und zum anderen tut es das in dem Jahr des 70. Geburtstags des Jubilars – also ein Kompendium und eine Freu(n)desgabe zugleich.



## Bilder zur Musik

### Fesseln, Fragen oder Freiräume?

(erschienen in: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung, 34. Jg. 1989, Heft 3)

Musiker lamentieren gern über die Mesalliance von Musik und Fernsehen. Was soll, so fragen sie sich, eine Musik, die lange vor dem Fernsehen entstand, auf dem Bildschirm, der nichts Spezifisches oder Wichtiges ergänzen kann, sondern im Gegenteil durch belanglose oder aufdringliche Bilder langweilt oder ablenkt? Adorno konnte sich allgemeiner Zustimmung (unter Musikern) gewiss sein, als er 1968 der Formulierung eines „Spiegel“-Redakteurs uneingeschränkt zustimmte: „Musik im Fernsehen ist Brimborium.“<sup>1</sup> Er monierte, nur Stardirigenten würden im deutschen Fernsehen auftreten, die Musiker würden „zum Schauspieler ihrer eigenen künstlerischen Leistung umfunktioniert“, zumal den optischen Aspekten bei der Übertragung traditioneller Musik stets etwas Unangemessenes anhafte, und bescheinigte dem fernseheuphorischen Herbert v. Karajan eine „Naivität unter Künstlern“, der man durch ein beratendes Gespräch sicher abhelfen könne. Adorno benannte einen in diesem Zusammenhang sehr wichtigen psychischen Mechanismus: „die Werke selbst [sind] gegen die Art ihres Erscheinens nicht indifferent“, aber er übersah ebenso wichtige ähnliche Aspekte: auch die Zuschauer/-hörer sind gegenüber den Medien nicht indifferent; unsere Fähigkeiten, Musik zu vergegenwärtigen, lebendig werden zu lassen, verändern sich durch die Musikerlebnisse vor dem Fernseher nach und nach, und zwar in Richtung einer größeren Medienkompetenz. Erlebnisfeindlichkeit, in der Musikwissenschaft zu einer fragwürdigen Tradition geworden<sup>2</sup>, fixierte die Blicke auf das Musikwerk und ließ außer acht, daß Schönheit und Ausdruck immer erst im Kopf des Zuhörers entstehen und die für diese interpretierenden Prozesse im Zuhörer erforderlichen Fähigkeiten ständigem Wechsel unterworfen sind.

Sollte eines Tages die Geschichte der Kunst-Musik im Fernsehen geschrieben werden, so wird man sich nicht mit der Feststellung begnügen können, sie gehöre dort eigentlich nicht hin, habe sich nur durch Sachzwänge etabliert und sei zu einer schlechten Gewohnheit geworden. Wie der Mensch lernte, Musik im Fernsehen zu erleben, ist ein äußerst spannender wahrnehmungspsychologischer Prozeß, von dem sich heute allenfalls Fragmente diffus abzeichnen.

### 1. Das Sichtbare an der Musik

Der Anblick eines Musikers gehörte immer zur Musik, das von Rudolph Stephan beschriebene Sichtbare der Musik war immer vorhanden, auch wenn es zumeist nicht bewußt im Vordergrund der Wahrnehmung stand.<sup>3</sup> Es wäre ein interessanter Aspekt der Musikgeschichte, festzustellen, wie sich die Anschauungen darüber, was man vom exekutierenden Musiker sehen sollte und was nicht, verändert haben. Daß die Kirche ihre Musiker gern auf die Empore verbannte, der Star des Solokonzertes aber nicht nur aus akustischen Gründen an die Rampe geholt wurde, ist extremer Ausdruck unterschiedlicher Funktionen von Musik. Die Verdunkelung der Konzertsäle, die erst etwa um 1900 erfolgte<sup>4</sup>, schob nicht nur den Musiker visuell noch mehr in den Vordergrund, sondern änderte auch das Blickverhalten der Zuschauer: Wenn weder das Programmheft noch die Dame im ersten Rang zu erkennen sind, kann sich die visuelle Aufmerksamkeit noch stärker auf die Musiker konzentrieren, man kann aber auch, da man sich unbeobachtet fühlt, die Augen ungeniert verschließen. Als Hörfunk und Schallplatte den rein auditiven Genuss, der vorher im Prinzip auch möglich war, zur Regel machten, beklagten manche den Verlust der „Aura“<sup>5</sup>, wobei die Live-Konzertübertragung eine eigenartige Zwischenstellung einnahm, andererseits aber wurde nun eine sehr konzentrierte Form der Rezeption begünstigt, die der rund 100 Jahre alten Idee vom autonomen Kunstwerk in idealer Weise entgegenkam: Nirgendwo sonst können wir so konzentriert Musik hören wie am Lautsprecher, nie können wir fehlerhafte Stellen so gut erkennen wie beim Abhören einer Tonkassette. Dennoch überwogen in der jahrzehntelang geführten Mediendebatte in Musikpädagogik und –wissenschaft zumeist die negativen Aspekte. So mußte es bei oberflächlicher Betrachtung eigentlich wie die Restaurierung eines ursprünglichen Zustandes erscheinen, als sich die Möglichkeit bot, der Musik über das Fernsehen das Sichtbare zurückzugeben. Die Diskussion hierüber hat mit erheblicher Verzögerung begonnen, u. a. deshalb, weil die mangelnde Tonqualität die Musik im Fernsehen lange Zeit nicht zur vollen Wirkung gelangen ließ. Die Probleme, die die Musik nun mit dem Bildschirm hatte, sind vor allem auf eine auffällige Verlagerung der Gewichte zurückzuführen: Die einstmaligen sekundären visuellen Attribute der Musik wurden überdeutlich in den Vordergrund gerückt, das, was man zeigte, wirkte starr und immer wiederkehrend, und wenn die Eitelkeit der Dirigenten sich austoben konnte, war die Grenze zur Peinlichkeit überschritten. Wie Heinz Josef Herbort beobachtet hat, war Herbert von Karajan, wenn er Regie führte, in zwei Dritteln der Produktionen selbst zu sehen.<sup>6</sup> Diese Ärgerlichkeiten und Einfallslosigkeiten

sind seit langem bekannt und vielfach glossiert. Indes, wie hätte man es besser machen sollen?

## 2. Die Musikübertragung

Bleiben wir zunächst bei der konventionellen Musiksendung im Fernsehen, der Musikübertragung, wenn also nur die Musiker (zumeist auf dem Podium) live oder als Aufzeichnung ohne ergänzende oder kommentierende Bilder dargeboten werden. Hier hat sich in den beiden vergangenen Jahrzehnten einiges geändert, erscheinen die Probleme heute deutlicher und „abgeklärter“ als 1968. Musiksendungen im Fernsehen haben heute eine wesentlich größere Akzeptanz, die nicht nur durch die bessere Tonqualität zu begründen ist. Während die Oper im Fernsehen, die Adorno noch totsagen wollte, mittlerweile ungeahnte Einschaltquoten erreicht und vielleicht gerade durch das Fernsehen überleben wird, sind auch Solisten- und Kammermusiksendungen eigentlich nicht mehr umstritten. Musiker wie Vladimir Horowitz, Glenn Gould oder Gidon Kremer haben bewiesen, daß es auch für den anspruchsvolleren Musikfreund, der den Medien häufig mit Skepsis begegnet, durchaus eine Bereicherung sein kann, eine beeindruckende Musikerpersönlichkeit mit Ohr und Auge zu erleben. Die beschränkten filmischen Möglichkeiten der Musikübertragung werden selbst dann nicht übermäßig störend empfunden, wenn es sich um einen oder wenige Musiker handelt, vorausgesetzt, sie sind dem Auge zuträglich und der Musiker akzeptiert (und ist in der Lage, dies zu realisieren), daß ein Musiker immer auch Schauspieler war und ist.

Das Problem der Musik im Fernsehen ist nämlich eigentlich ein Orchesterproblem! Die Totale ist so unsinnig wie das Detail, die Saiten der Harfen so abgegriffen wie die Ventile der Hörner. Wenn viel geschnitten, geschwenkt und gezoomt wird, kommt zwar Bewegung ins Bild, aber entweder kann sich kein Bezug zur Musik einstellen oder das Ganze wird als eine Gängelung des Zuschauers empfunden. Vor allem aber ist es das Prinzip der Arbeitsteiligkeit, das Orchestermusik schlechthin konstituiert; es wird bei partiturgetreuen Musikübertragungen mit vielen Schnitten so unangemessen betont, daß der intendierte ganzheitliche Eindruck sich nur schwer einstellen will. Andererseits spielen Orchestermusiker, die das Fernsehen ohnehin nur in kurzen Häppchen zeigt, zwar ihr Instrument, aber nicht sich selbst, d. h. sie akzeptieren die schauspielerische Seite des Musikers nicht, vielleicht deshalb, weil man sie hierauf nicht vorbereitet hat.

Aus diesem mehrfach begründeten Dilemma der Übertragung von Orchestermusik sehen viele Musikregisseure nur einen Ausweg: Sie richten

drei (oder mehr) Kameras auf den Dirigenten, und zwar aus einer Perspektive, die es für das Publikum sonst nicht gibt, nämlich von vorn! Nun aber zeigt sich die ganze Unbarmherzigkeit des Mediums Fernsehen: Wer auf dem Bildschirm nicht besteht, hat die Chance für eine große Wirkung verspielt. Es ist weniger das Aussehen, sondern vielmehr das Gesten- und Mienenspiel der Dirigenten, das überzeugend wirkt oder nicht, das der Zuschauer als aufdringliche Eitelkeit oder ausschließliche Orientierung an der Sache Musik interpretieren kann. Als ein positives Beispiel wäre Gianluigi Gelmetti zu nennen, der Ligetis „Atmosphères“ mit dem RSO Stuttgart (unter einfühlsamer Regie von Klaus Lindemann) eingespielt hat. Das Drängende, Bedrückende und Spannungsvolle dieser Musik erscheint durch die Fernsehaufzeichnung noch verstärkt und wird vor allem durch die sparsame, langsame, ungewöhnlich konzentrierte Gestik des Dirigenten betont.<sup>7</sup> Sind das absolut unwägbare Qualitäten, die diesen und keinen anderen (gegenteiligen) Eindruck entstehen lassen? Wenn Christoph Eschenbach sich (in einer Übertragung vom Schleswig-Holstein Festival) so sehr von Mahlers 2. Symphonie hinreißen lässt, dass Assoziationen an ein an Schnappatmung leidendes ET-Männchen entstehen können, so zeigt sich nicht nur die Unerbittlichkeit des Mediums, sondern auch die Möglichkeit negativer Effekte, die allen gut gemeinten Intentionen zuwiderlaufen.

Nun dürfen wir sicherlich vermuten, äußerliche Aspekte könnten den „wahren Musikliebhaber“ nicht beeinflussen, ihn nicht von der Musik selbst ablenken. Dürfen wir das wirklich? Ein 1977 vom WDR im Rahmen einer Hörfunksendung vorgenommenes Experiment stimmt in dieser Hinsicht sehr nachdenklich.<sup>8</sup> Als man einen Ausschnitt aus einer Bruckner-Symphonie dreimal hintereinander identisch vorführte, kommentierend aber nacheinander Leonard Bernstein, Herbert v. Karajan und Karl Böhm als Dirigenten suggerierte, da zeigte sich folgendes: diejenigen, die sich nicht als Liebhaber dieser Art von Musik bezeichneten, waren in ihrem Urteil am wenigsten beeinflussbar. Auch wenn die Auswirkungen von begleitenden verbalen Informationen und von Bildern auf das Musikerleben sicherlich nicht direkt vergleichbar sind, ist diese Vorstellung vom mündigen, unbeeinflussbaren Musikkennner vor allem dadurch begünstigt, daß wir uns selbst für einen solchen halten.

### 3. Mediale Lernprozesse

Weil der Umgang mit den Medien uns so selbstverständlich geworden ist, übersehen und vergessen wir nur zu leicht, in welchem Ausmaß wir durch sie lernen, wie sehr sich unsere Wahrnehmungsgewohnheiten und

-fähigkeiten allmählich verändern. In der Psychologie spricht man von Schemata, die der einzelne gegenüber bestimmten, häufig wiederkehrenden Wahrnehmungssituationen (z. B. Zeichentrickfilmen) entwickelt und die ihn zu schneller und fehlerfreier Kommunikation befähigen. Ein anekdotisches, nicht-musikalisches Beispiel möge dies illustrieren.

Wie der Medienwissenschaftler Franz Ronneberger berichtet, hatte seine Mutter Ende der zwanziger Jahre Schwierigkeiten, Hörspiele im Rundfunk zu verstehen, Schwierigkeiten, die für ihn selbst kaum nachvollziehbar waren. Nun gibt es einige Konventionen, mit denen die Hörspielregie bestimmte Orte, Träume oder den Wechsel von Ort und Zeit anzeigt, Konventionen, die man als Schema nach und nach verinnerlicht, die aber bei erstmaliger Rezeption, vor allem wenn man selbst nicht mehr jung ist, Unverständnis auslösen können. Die Schwierigkeiten erwachsener Fernsehzuschauer mit Video-Clips lassen sich (neben anderen Ursachen) auch auf solche fehlenden geeigneten Schemata zurückführen.

Medienspezifische Lernprozesse in diesem Sinne sind empirisch bisher kaum untersucht, u. a. deshalb, weil Experimente mit Mediennutzern der Vergangenheit nicht möglich sind. Man kann aber folgendes unterstellen: Die größere Akzeptanz von Musikübertragungen im Fernsehen ist darauf zurückzuführen, daß wir lernen, die Schwächen dieser Sendeform zu ignorieren, und lernen, die Musik auch am Bildschirm so in uns lebendig werden zu lassen, als gäbe es keinerlei medienspezifische Hindernisse zwischen Musikern und Zuschauern. Viele, vor allem junge Menschen, sind nie in einem Orchesterkonzert gewesen und können sich schon deshalb nicht an der Diskrepanz zwischen tatsächlichem und medialem Ereignis stören. Medien schaffen die Möglichkeiten zur Entstehung neuer Gattungen (z. B. Stummfilm, Hörspiel, elektronische Musik, Video-Clips) und sie verlangen vom Rezipienten, mit dieser Wahrnehmungsherausforderung fertig zu werden. Bisher haben die Menschen ihre Lektion jedesmal gelernt. Zunehmend entstehen nun sekundäre Gattungen wie Literaturverfilmungen, Ballettfilme, Musikessays, die eigenartigen Hörstücke von Otto Brusatti oder beispielsweise die Filme von Adrian Marthaler, die ein vorhandenes Kunstwerk zur Vorlage nehmen, dieses gleichwohl bei der medialen Aufbereitung stark verändern; deswegen hat das Endprodukt zwei Schöpfer: Thomas Mann und Hans Wilhelm Geissendörfer, Richard Strauss und Adrian Marthaler. Solche sekundären Schöpfungen werden immer wieder die Kritik (oder gar die Wut) derjenigen auf sich ziehen, die das betreffende Werk in der ursprünglichen Fassung kennen, denn das Bild, das man sich bei der Romanlektüre gemacht hat, kann kaum mit jenem

übereinstimmen, das der Regisseur nun im Film realisiert hat. Vielleicht ist die häufig heftige Ablehnung solcher sekundären Gattungen aber auch Ausdruck von Intoleranz gegenüber einer abweichenden Auffassung, neigen wir doch nur zu leicht zu der Annahme, andere würden ein Kunstwerk im Prinzip genauso oder ähnlich erleben wie wir selbst.

Das Problem solcher sekundären Gattungen ist ein zweifaches: Erstens hält das Erlebnis des Sekundärproduktes von der Beschäftigung mit dem Original ab und zweitens lässt das Sekundärprodukt uns noch die Freiheit einer unvoreingenommenen Auseinandersetzung mit dem Original? Letzteres ist eindeutig zu verneinen, denn jede Vorinformation beeinflusst die Wahrnehmung, vor allem die deutende ästhetische Wahrnehmung. Die Legitimation und die Auswirkung solcher Beeinflussung will ich später noch prüfen.

Was die erste Frage betrifft, so gibt es erfahrungsgemäß sowohl Mediennutzer, die sich mit der sekundären Erscheinungsweise begnügen, als auch solche, die sich neugierig der originalen Vorlage zuwenden und den Roman hinterher lesen. Es wäre eine reizvolle Aufgabe der massenmedialen Wirkungsforschung, den prozentualen Anteil dieser Neugierigen festzustellen und zu überprüfen, durch welchen situativen Kontext man diese Neugier begünstigen kann. Die Musik ist hier insofern in einer besseren Situation, als die nachträgliche, rein auditive Rezeption weniger aufwendig und deshalb wahrscheinlicher ist als die spätere Romanlektüre, etwa „Der Name der Rose“.

Vielleicht kann man die vielfältigen Aspekte der massenmedialen ästhetischen Rezeption, von denen ich hier einige angedeutet habe, mit dem Begriff Rezeptionsbiographie ein wenig ordnen. Individuen haben für verschiedene mediale Gattungen bestimmte Schemata erworben, die die betreffende Rezeption begünstigen und in bestimmte Bahnen lenken. Individuen sind aber auch dadurch geprägt, daß sie das gleiche ästhetische Objekt kennenlernen, also beispielsweise zunächst Ernst Jandl in einer Lesung begegnen, dann die Schallplatte „laut und luise“ hören und noch später zur Lektüre greifen. Die Auswirkungen der zahlreichen möglichen Reihenfolgen sind kaum untersucht, in den wenigen musikbezogenen empirischen Arbeiten zeigten sich jedoch Ergebnisse, die nicht unbedingt zu erwarten waren.<sup>9</sup> Wie der Begriff der Rezeptionsbiographie aber auch deutlich macht, ist massenmediale Nutzung im allgemeinen nicht einseitig; niemand sieht nur Video-Clips oder lernt Musik ausschließlich über Marthaler- oder Lindemann-Filme kennen. Die bebilderten Erscheinungsformen von Musik, um die es hier geht, werden mit Sicherheit stets nur einen Bruchteil innerhalb individueller Rezeptionsbiographien ausmachen, wobei Individuen häufig selbst entschei-

den können, wie oft sie sich beispielsweise der „Rhapsodie in Blue“ hörend, sehend, den Klavierauszug spielend oder die Partitur lesend nähern wollen. Jede Annäherung ist ein Betrag zu der sich wandelnden inneren Repräsentation einzelner Musikwerke im Verlauf individueller Lebensläufe. Wenn Menschen sich schließlich auch darin unterscheiden, wie groß ihr Bedürfnis nach visueller, auditiver oder kognitiver Prägung dieser inneren Repräsentation ist, dann können sie im Idealfall durch gezielte individuelle Mediennutzung diesem Bedürfnis in selbst gewählter Dosierung entsprechen. Die Ergebnisse der Fernsehwirkungsforschung (im nicht-musikalischen Bereich), die sich am „uses and gratification approach“ orientieren, haben diesen kompensatorischen Mediennutzungsansatz häufig bestätigt.<sup>10</sup> Ob man aber auf die Richtigkeit dieses optimistischen Ansatzes auch bei der Mediennutzung im musikalischen Bereich hoffen darf, ist einstweilen ebensowenig belegt wie die öfters geäußerten gegenteiligen pessimistischen Vermutungen.

#### 4. Zutaten zur Musik

Ein Musikwerk kann „Sinfonia“, „Symphonie fantastique“, oder „Faust-Symphonie in drei Charakterbildern“ heißen, Vortragsbezeichnungen können karg (MM 72) oder differenzierend („In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt“<sup>11</sup>) ausfallen. Die in der Regel vom Komponisten fixierten sprachlichen Informationen, die einem Werk vorangestellt sind, prägen die Einstellungen, Erwartungen der Zuhörer, lenken deren Wahrnehmung, können assoziatives, von Narrationen umkränzt Musikerleben begünstigen oder auch nicht. Schwieriger wird es bei Texten oder Kommentaren, die zwar authentisch, aber nicht als Titel oder Vortragsbezeichnung exponiert sind, z. B. den „Préludes“ Claude Debussys, bei denen programmatische Titel wie „Feuilles mortes“ oder „Général Lavine – eccentric“ nachgestellt am Ende des Notentextes erscheinen. Den wohl eigenartigsten Fall von authentischen und doch nicht (für den Hörer) existentent Texten lieferte Erik Satie in seinem Klavierwerk „Sports et divertissements“ aus dem Jahre 1914, eine Folge von 20 kurzen, in zweifachem Sinne „leichten“ Klavierstücken, entstand auf ungewöhnliche Weise.<sup>12</sup> Zu 20 pastellfarbigen Blättern von Charles Martin schrieb Satie zunächst jeweils ein kurzes Gedicht. In der (vergriffenen) Originalausgabe gab es zu jedem Stück zwei Blätter, eines mit der Zeichnung Martins und ein zweites mit dem Notentext und dem Gedicht Saties, das auf den ersten Blick wie ein Liedtext den Noten unterlegt war; Bezüge zwischen Bild, Musik und Gedicht wurden bisweilen überdeutlich kalligraphisch akzentuiert, eine auch syllabisch sinnvolle Zuordnung von Text und Melodie gibt es jedoch nicht (Abb. 1). Von all

dem aber sollte der Zuhörer nach Saties erklärtem Willen nichts sehen, die Texte sollten auf keinen Fall rezitiert werden. Welche Funktionen sollten Bilder und Texte aber dann haben?

Eine naheliegende Erklärung würde sie als „erweiterte Spielanweisung“ einordnen, die zwar den Pianisten programmatisch beeinflussen, dem Hörer aber verborgen bleiben soll. Satie aber war vermutlich das Bedürfnis des Publikums nach Konzertführern und programmatischen Texten bewußt, er stachelte dessen Neugier jedoch gerade dadurch an, daß er diese Texte schrieb und – mit werbepsychologischer Gewitztheit – geheim hielt, in der Gewissheit, sie würden so geheim nicht bleiben. Satie konnte erwarten, dass die mit einer so paradoxen Aura umgebenen Texte die Phantasie der Zuhörer ungleich stärker anregen würden. Die meisten Zuhörer haben, das hatte er vermutlich erkannt, ein sehr ausgeprägtes Bedürfnis nach sekundären Informationen zum Musikwerk, Informationen, von denen sie sich ein besseres Verständnis des Ganzen erhoffen.

The image shows a handwritten musical score for Erik Satie's piece "Le Feu d'Artifice" from the collection "Sports et divertissements". The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized graphic of a firework exploding is on the left. The text "Le Feu d'Artifice" is written in cursive at the top. The score includes the lyrics "Comme il fait rouge!", "Ah! un feu d'artifice!", "Tous admirant. Un vieillard s'écriait: Une fusée! une fusée toute bleue!", and "Le Bouquet!". The date "6 Avril 1914" and the name "Erik SATIE." are at the bottom.

Abb. 1: Erik Satie: Sports et divertissements Nr 20: Le Feu d'Artifice

Diesem Bedürfnis entspricht ein gut Teil dessen, was Musikwissenschaftler veröffentlichen. Jede Analyse, deutende Interpretation, jede recherchierte Hintergrundinformation beeinflusst – wenn sie dem Musikliebhaber bekannt wird – nachfolgendes Musikerleben. Wer eine Monographie über Schönberg oder Strawinsky gelesen hat, kann die Musik dieser Komponisten

zwangsläufig nicht mehr unvoreingenommen hören. Kaum jemand fragt nach der Legitimation einer solchen Beeinflussung, aber wie schnell wird der Musikregisseur an den Pranger gestellt, der es wagt, seine Interpretation für ein großes Publikum zu visualisieren? Eine filmische Ausdeutung von Musik ist im Prinzip ebenso legitim wie eine schriftliche.

### **5. Zielgruppen**

Bevor man sich über die Frage, ob Beethoven und Brahms in das Fernsehprogramm gehören oder nicht, in dogmatischem Streit verhärtet, sollte man sich folgendes bewusst machen: es gibt nicht den Zuschauer bzw. Zuhörer, nicht die Zugangsweise zur Musik und auch nicht die eine „richtige“ Art, Musik zu erleben. Wir wissen, daß sich Menschen darin unterscheiden, ob sie nach eigenem bekunden mehr über das Ohr bzw. über das Auge wahrnehmen, aber wir können nur ahnen, inwieweit sich solche Unterschiede tatsächlich auswirken.<sup>13</sup> Bestimmte Musiksendungen im Fernsehen haben eine schichtspezifische Akzeptanz, das ist bekannt, und wie sich nachweisen ließ, scheint beispielsweise die visuelle Macht der Video-Clips Hauptschüler stärker zu beeindrucken als Gymnasiasten.<sup>14</sup> Der vorschnellen Folgerung, Musik im Fernsehen sei letztlich doch eine Sache der Laien und weniger Gebildeten, stehen jedoch die Ergebnisse aus den von Schmidt vorgenommenen Experimenten entgegen: Dort zeigte sich (im klassischen Bereich) eine Bevorzugung der auditiven Darbietung sowohl bei Gymnasiasten wie auch bei Hauptschülern.<sup>15</sup> Wir sind schließlich vollends ratlos bei der Frage, wem welche Zugangsweise zur Musik am ehesten entgegenkommt, in welcher Rezeptionsbiographie welche auditiven oder audiovisuellen Erstbegegnungen mit Musik nachfolgende Neugier bewirken oder nicht. Die Musikpädagogik und die Rundfunkanstalten sind hier gleichermaßen gefordert, entsprechende Wirkungsforschung zu betreiben. Auswirkungen von audiovisueller Musikrezeption kann man sich kaum unterschiedlicher denken, das wird später zu zeigen sein.

### **6. Uni- und multimodale Wahrnehmung**

Alltägliche Wahrnehmung ist normalerweise multimodal; weil die Sinne sich gegenseitig ergänzen, schärfen, können wir uns zumeist auf unsere Wahrnehmung der äußeren Welt so sicher verlassen; weder einen Blinden noch einen Tauben würden wir als Verkehrsteilnehmer akzeptieren. Unimodale Wahrnehmung wird uns eher von den Künsten abverlangt, die Musik soll man hören, Gemälde und Plastik nur sehen. Wenn ästhetische Objekte uns so

„einsinnig“ ansprechen, können sie eine Steigerung der Aufmerksamkeit und Konzentration bewirken, eine Sensibilisierung, durch die erst bestimmte ästhetische Erfahrungen möglich sind. Ein nicht unwesentlicher Reiz der Künste ist in dieser „Einseitigkeit“ begründet, in ihrem Kontrast zur alltäglichen Wahrnehmung, in der Ausnahmesituation, dass ein Sinn zeitweilig unsere ausschließliche Aufmerksamkeit beanspruchen kann. Im Gegensatz hierzu versucht das Gesamtkunstwerk (und die „gemischten“ Ausdrucksformen Theater, Oper, Film), das Publikum auf möglichst vielen Ebenen zugleich zu beeindrucken und erhofft sich dabei eine Steigerung des Ausdrucks gegenüber der Ansprache einzelner Sinne. Die Tatsache, daß wir jeweils unterschiedslos von Künsten sprechen, nivelliert die Gegensätzlichkeit der Intention: Unimodale Künste wollen Wahrnehmung und Aufmerksamkeit fokussieren, in ihrer Ausschließlichkeit neue, nichtalltägliche Wahrnehmungsfelder öffnen: das Gesamtkunstwerk will dagegen übermannen, übermächtig beeindrucken, nicht nur durch die Vielfalt sinnlicher Information, sondern auch durch eine spezifische, nichtalltägliche Koordination der verschiedenen „Kanäle“. Da unsere Aufnahmekapazität begrenzt ist, muß uns bei multimodaler Wahrnehmung manches Detail entgehen, wieweit es unterschwellig trotzdem wirksam ist, bleibt einstweilen offen. Die visuelle Wahrnehmung kann im Konzertsaal eine sehr wichtige Funktion haben, nämlich die Schärfung des auditiven Sinnes: der Blick auf bestimmte Instrumente erleichtert das Heraushören einzelner Stimmen, kann ein differenzierteres Hören, das von der individuellen Aufmerksamkeit und Neugier gesteuert ist, begünstigen. Eine mit Großaufnahmen durchsetzte Musikübertragung im Fernsehen, die z. B. wandernde Themeneinsätze verfolgt, stellt für den Zuhörer einen Verlust von Freiheit dar, einer Interpretationsfreiheit, die ihm oft erst in dem Moment bewußt wird, wo sie ihm genommen wird, und die nur in einem didaktischen Kontext zu begründen ist.

Jede audiovisuelle Darbietung von Musik reduziert nach herkömmlicher Auffassung die Aufmerksamkeit gegenüber dem Gehörten, es wird weniger von der Musik erinnert.<sup>16</sup> Nun stellt sich die Frage: Läßt sich diese Aussage generalisieren, und was gewinnt der Zuhörer, wenn optische Eindrücke die Musikedarbietung begleiten?

## **7. Der Anblick der Musiker**

Die visuellen Attribute eines Musikers, körperliche Attraktivität, Dynamik und Stimmigkeit der Gesten und Spielbewegungen oder ein intelligentes, freundliches Gesicht beeinflussen das Urteil; der Zuhörer schätzt all das im günstigen

Fall als eine angenehme Zutat im Konzert (oder am Bildschirm), dennoch fragt kaum jemand gezielt danach, ob und wie eine solche Beeinflussung wirklich auftritt. Vielleicht ist diese Forschungslücke auch darauf zurückzuführen, dass es bestimmter videotechnischer Voraussetzungen bedarf, um das für ein solches Experiment geeignete Material herzustellen. 1987 habe ich in Hannover zwei Videokassetten zu diesem Zweck produzieren lassen; aus einer Vorstudie zu diesem Projekt seien im folgenden einige Teilergebnisse skizziert.<sup>17</sup>

Die 65 Versuchspersonen (Vpn) dieses Experimentes, Lehramtsstudenten im Fache Musik und Musiklehrer, sahen zwei Videos nacheinander, in denen „Birgit“ bzw. „Constantin“ den As-Dur-Abschiedswalzer von Frédéric Chopin spielten. Die beiden Videos waren aber – was die Vpn nicht wussten – akustisch vollkommen identisch, denn die Akteure doubelten im Playback das, was in Wirklichkeit ein dritter (Student) gespielt hatte. Die Vpn wurden dann um einen Interpretenvergleich gebeten und gefragt, ob „Birgit“ oder „Constantin“ „sicherer“, „klangvoller“, „präziser“, „dramatischer“, „virtuoser“, „ausdrucksvoller“, „dynamischer“ und „überzeugender“ gespielt habe. Nur sechs der 65 Befragten gaben an, keinerlei interpretatorische Unterschiede zu hören, die übrigen 59 (91 v. H.) glaubten Nuancierungen und Abweichungen zu hören, die de facto nicht vorhanden waren.

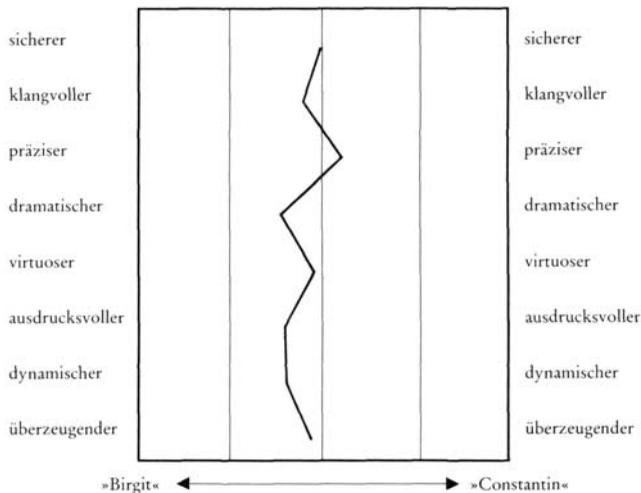


Abb.2: Beurteilungen beim Interpretenvergleich

Betrachtet man die Urteile insgesamt (Abb. 2), so überwiegen bei den meisten der acht vorgegebenen Attribute jene für „Birgit“; nur in einem Fall votierte eine kleine Mehrheit für „Constantin“, seine Interpretation wurde öfters für

„präziser“ gehalten. In einem anderen Interpretenvergleich des gleichen Experimentes ergab sich ebenfalls eine allgemeine Bevorzugung der weiblichen Interpretin, während das „Präzise“ auch dort eher dem männlichen Pendant zugebilligt wurde.

Wenn man die Daten der 59 Vpn (ohne die sechs „Enthaltungen“) einer sog. Clusteranalyse<sup>18</sup> unterzieht, die solche Personen zu Untergruppen bündelt, die im Interpretenvergleich gleich oder ähnliche geurteilt haben, so erhält man vier Gruppen von Vpn, deren Mittelwerte in Abb. 3 wiedergegeben sind. In Klammern ist jeweils die Größe, d. h. die Anzahl der Vpn, für die vier Untergruppen mitgeteilt.

Wie man auf einen Blick sieht, divergieren die Auffassungen über die interpretatorischen Fähigkeiten der beiden „Darsteller“ recht extrem, es gibt ausgesprochene „Birgit“-Anhänger (Gruppe 1), aber auch solche, die das Spiel von „Constantin“ durchgängig positiver (Gruppe 4) erlebt haben. Es besteht eine allgemeine Tendenz zu „einseitigen“ Urteilen, entweder immer für „Birgit“ oder immer für „Constantin“. Ein ambivalentes und deshalb eigentlich differenzierteres Urteil ergibt sich für Gruppe 3, die „Constantins“ Interpretation „überzeugender“ und „präziser“ einschätzte, gleichwohl das Spiel von „Birgit“ für „dramatischer“ und „dynamischer“ hielt. Im mittleren Trend liegt die Gruppe 2, die mit Ausnahme der Bewertung „präziser“ eher der Interpretation von Birgit zuneigte.

Was sind das nun für Menschen, die so oder so urteilen, unterscheiden sie sich auch in anderen Merkmalen als nur in diesen Urteilen? Wegen des Erkundungscharakters dieser Vorstudie habe ich nur relativ wenige zusätzliche Merkmale erfragt, aber recht auffällig ist doch folgendes: die ausgeprägtesten Voten pro „Birgit“ (Gruppe 1) stammen überwiegend von Studentinnen, die zurückhaltenderen „Birgit“-Anhänger (Gruppe 2) setzen sich dagegen vor allem aus männlichen Kommilitonen zusammen, während die zahlenmäßig kleine „Constantin“-Fraktion mehrheitlich aus wesentlich älteren Musiklehrern besteht; die ambivalente Gruppe 3 ist sehr gemischt, d. h. „normal“ zusammengesetzt.

Die Ergebnisse sind sehr schwierig zu interpretieren, da sie nur z. T. mit denen eines anderen – hier nicht beschriebenen – Interpretenvergleiches übereinstimmen. Möglicherweise hat das gepflegte Äußere von „Constantin“ bei den studentischen Zuschauern eine Identifizierung verhindert, die bei den Musiklehrern – mit anderen Vorstellungen von der angemessenen Bekleidung eines Pianisten – wohl eher möglich war. Interessant ist vor allem, daß es hier keinen globalen gegengeschlechtlichen Attraktionseffekt gegeben hat, son-

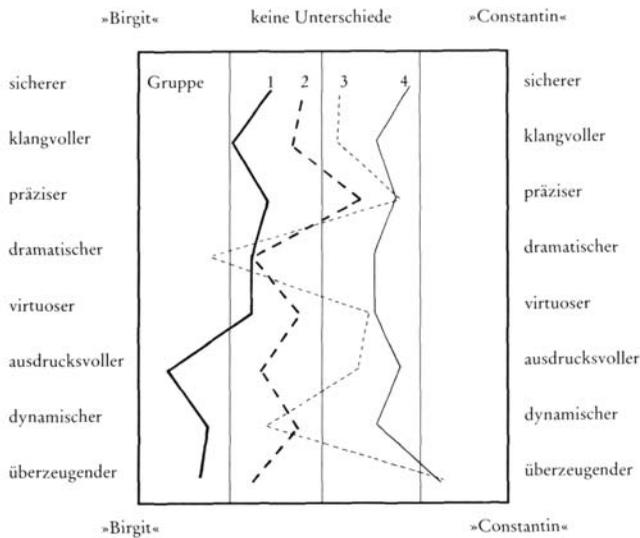


Abb. 3: Interpretenvergleich für vier Untergruppen

dern tendenziell eher eine Solidarisierung mit dem gleichgeschlechtlichen Interpreten (Gruppe 1). Am wichtigsten ist aber sicherlich die Tatsache, wie divergent die Befragten die – vermeintlich unterschiedlichen – Interpretationen beurteilt haben. Wenn drei Musiklehrer sich diese Videos anschauten, wären sie wahrscheinlich einer Meinung (pro „Constantin“) und – was viel entscheidender ist – würden naheliegenderweise darauf schließen, dass andere ebenso urteilten wie sie. Das Gegenteil dürfte entsprechend für eine Gruppe von Musikstudenten gelten; auch sie würden vermutlich ihr Urteil als ein allgemeingültiges generalisieren. Wie dürfen wir uns das Urteil einer Gruppe von Musikredakteuren vorstellen und deren Annahmen über das Votum anderer, z. B. der Zuschauer?

Die visuell beeinflussten Urteile musikalischer Interpretationen, und eine solche Beeinflussung findet auf dem Bildschirm immer statt, sind auffällig divergierend und erscheinen zunächst unberechenbar. Wenn ein Regisseur beispielsweise Volker Banfield oder Ilona Vered für eine „gute Besetzung“ hält, so übersieht er möglicherweise, daß es auch Zuschauer gibt, die (aus Gründen, die letztlich der intimen Persönlichkeitssphäre angehören) gerade diesen Musiker in seinem visuellen Erscheinungsbild zurückweisen und sein oder ihr Spiel konsequenterweise „anders“ hören. Einen Musiker optisch markant zu präsentieren, und zu dieser Versuchung nötigt das Medium Fernsehen, enthält immer auch ein Restrisiko unbekannter Größe, das es im Konzertsaal vermutlich nicht gibt.

### 8. Die Musikfilme Adrian Marthalers

Jedes musikalische Fernseheseignis, in dem mehr geschieht als nur die Übertragung von Musik, ist ein weitgehender Eingriff in die individuelle Rezeptionsbiographie, ein Eingriff, den der einzelne sehr unterschiedlich bewerten kann. Von daher erscheint es mir – anknüpfend an die oben erwähnte Zielgruppenproblematik – unsinnig, globale Werturteile über bestimmte Fernsehproduktionen abzugeben. Dennoch zeichnen sich einige Kriterien ab, die bei solchen Beurteilungen wichtig zu sein scheinen und die auch die Unterschiedlichkeit individueller Reaktionsmuster einsichtiger machen könnten.

Es ist zunächst die Dimension „Freiheit – Lenkung“, in der Zuschauer die hinzutretende visuelle Ebene als Freiraum begrüßen oder als Fessel beklagen können. Hier wird man recht komplexe Wechselwirkungen zwischen Persönlichkeitsfaktoren und Rezeptionsbiographie vermuten dürfen. Als zweites wäre der Aspekt zu nennen, ob der Film neue, dem Zuschauer bisher nicht bewusste Fragen an die Musik bzw. den Hörer richtet, ob der Film übersehene fragwürdige Schichten der Musik ins Bewußtsein hebt. Wenn Jean-Marie Straub die Schönbergsche „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ mit politischen Texten (aus Schönbergs Briefen) zum Thema Antisemitismus konfrontiert, dann ist dies keine Interpretation der Musik, sondern letztlich eine Frage an den Zuschauer, ob ihm diese Konstellation weitere Facetten der Musik (oder des Antisemitismus) erschließt oder nicht. Als drittes Kriterium wäre schließlich die Frage zu nennen, mit welcher Einstellung gegenüber der Musik der Film den Zuschauer entläßt. Schafft die Betrachtung eine weitergehende Motivation, sich dieser Musik in Zukunft auch ausschließlich hörend zu nähern, oder bleibt nur die fade Erinnerung an Bilder „mit Musik“.

Ich zögere, Marthalers Filme als Narrationen zu bezeichnen, denn sie erzählen nicht übermäßig viel. Bei Richard Strauss' „Burleske“ wird die Situation vor dem Konzert, beim „Ricarcar à 6“ aus dem „Musikalischen Opfer“ das Abhören nach der Studioeinspielung gezeigt; lediglich bei Gershwins „Concertino in F“ wird ein durch die Dreisätzigkeit des Werkes nahegelegter Handlungsfaden gesponnen. Meistens zeigt Marthaler Räume; bei der „Rhapsody in Blue“ eine Hotelhalle, bei Antheil einen Müllplatz, in den übrigen Produktionen einen Konzertsaal bzw. ein Studio als jene Räume, in denen sich Musiker alltäglich bewegen und arbeiten. Wenn diese Räume frei von vordergründigen, zu eindeutigen Geschichten sind, dann können es Freiräume sein. Gleichwohl färben diese Räume die individuelle Interpretation ein, die mir aber bei Gershwin und Antheil so einleuchtend und begründet erscheint, daß ich sie fast als Teil

des Werkes zu akzeptieren bereit bin. Jede musikhistorische Recherche, die Relationen zwischen Leben und Werk eines Komponisten ins Bewußtsein hebt, bewirkt Ähnliches.

Marthalers Filme leben auf den ersten Blick häufig von einer Idee, die allerdings den einzelnen Werken sehr angemessen erscheint. Ist der blaue Luftballon zerplatzt (in der „Rhapsody in Blue“) oder die Pointe der „Burleske“ bekannt, so muß eine zweite Rezeption blasser ausfallen. Dieses Moment der einmaligen Überraschung wird solche Hörer vermutlich stören, die erlebt haben, wie Musik sich oft erst nach mehrmaligem Anhören erschließt. Bei häufigerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass es eigenartige, imaginäre Räume sind, in die die Musiker gestellt sind. Wie jeder Zuschauer weiß, ist hier alles im Playback-Verfahren gespielt; es soll kein falscher Schein erzeugt werden. Man akzeptiert, daß die Musiker oft untätig sind, sich „profan“ verhalten, d. h. sich ernähren oder zueinander in Beziehung treten, durch Alltägliches menschlicher erscheinen. Viele Szenen ließen sich als (Tag-)Träume von Berufsmusikern interpretieren, bei denen sich Bruchstücke des Alltags verselbständigen und neu ordnen, vielleicht auch sonst unterdrückte Wünsche durchbrechen. Wie in Träumen ereignen sich auch hier öfters „leicht“ verrückte Situationen; der Dirigent auf Rollschuhen, das Fagott für zwei oder der Cellobogen für drei Spieler, ein schwebender Hornist. Die Musiker träumen oft melancholisch oder treiben Schabernack, sie spielen auf jeden Fall für sich! Durch solche sporadisch auftauchenden ironisierenden Elemente wird jene „große Ernsthaftigkeit“ verhindert, die wir als anerzogen im Konzertsaal entwickeln und mit der wir glauben, Kunstverstand demonstrativ unter Beweis stellen zu können. Marthaler schafft ein wenig Distanz, indem er, in guter Brechtscher Tradition, leicht verfremdende Elemente integriert, die allgegenwärtige Ton- und Bildtechnik, das Knie der Klarinetistin, den Orchesterdiener, demonstrativ gezeigte Schilder wie „dolce“ bzw. „mit innigster Empfindung“, oder wenn die Werbung im Gershwin-Konzert mahnt: „Mozart verdient ihr Vertrauen“. Hier gilt das Goethe-„Zitat“ „Man merkt die Absicht und man ist – gestimmt“.

Das Publikum fehlt bei Marthaler stets, nur in Gershwins „Concerto in F“ sind die Zuschauer als anonyme, massenhaft vervielfältigte Puppen geduldet. Das Erlebnis von Musik ist sicherlich auch dadurch geprägt, inwieweit dem Zuhörer bewusst ist, dass andere ebenfalls zuhören, dass auch für andere gespielt wird. Wenn der Bildschirm kein Publikum zeigt, kann der Eindruck entstehen, die Musiker würden ausschließlich für den jeweiligen Fernsehzuschauer spielen; die Vorstellung bekommt einen privateren, intime-

ren Charakter. Dieser Eindruck kann noch dadurch begünstigt werden, dass man sich als Beobachter eines Musikertraumes fühlt, den mitzerleben nur wenigen vergönnt sein dürfte, der die Musiker unbeobachtet zeigt, wodurch der Zuschauer sich ein wenig als einer ihresgleichen fühlen kann.

Marthaler praktiziert die Aussperrung des Publikums am konsequentesten in „Ricerca à 6“, indem die Musiker selbst zum Publikum werden. Der Anblick der versunken zuhörenden Instrumentalisten, deren Qualität als Laienschauspieler vorzüglich zur Geltung kommen, legt auch dem Zuschauer eine bestimmte Haltung nahe, nämlich die, sich diesem Stück ebenso wie die Musiker in konzentrierter auditiver Hingabe zu nähern. Hier wird, stärker als in allen übrigen Marthaler-Produktionen, eine Aura konzentrierter Nachdenklichkeit verbreitet, die im weiteren Verlauf der Rezeptionsbiographie des einzelnen andere Zugangsweisen als jene am Bildschirm begünstigen könnte. In diesem Sinne entsprechen Marthalers Filme einem Gedanken Günther Patzigs, der (vom Lehrer) ein „nachdenkliches Verhältnis“ zur Umwelt fordert, das auch die Annäherung an Musik begleiten sollte.<sup>19</sup>

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Theodor W. Adorno: Musik im Fernsehen ist Brimborium. In: „Der Spiegel“, Jg. 1968/ Nr. 9, S. 116-123.
- <sup>2</sup> vgl. Klaus-Ernst Behne: Kunst mit falschen Theorien? oder Dogmatismus und Bürokratismus als Geist der Musikwissenschaft? In: Rudolph Stephan: Musik und Theorie. Mainz 1987, S. 74-97.
- <sup>3</sup> vgl. Rudolph Stephan: Sichtbare Musik. In: 1945/1970 Rheinische Philharmonie. Beiträge zum Musikgeschehen. Koblenz 1970, S. 69-75.
- <sup>4</sup> vgl. ebenda.
- <sup>5</sup> vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1963.
- <sup>6</sup> vgl. Heinz Josef Herbolt: Wie einem beim Sehen das Hören vergeht. In: „Die Zeit“, Jg. 1974/Nr. 22, S. 15f.
- <sup>7</sup> Der Regisseur Lindemann hat die Möglichkeit genutzt, dass die Musik eine bestimmte Schnitttechnik nahelegt, wodurch der Eindruck eines geschlossenen Ganzen begünstigt wird.
- <sup>8</sup> vgl. Klaus-Ernst Behne: Urteile und Vorurteile – Die Alltagsmusiktheorien jugendlicher Hörer. In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): Handbuch der Musikpädagogik. Bd. 4. Kassel 1987, S. 221-272.
- <sup>9</sup> vgl. Hans-Christian Schmidt: Auditive und audiovisuelle musikalische Wahrnehmung im experimentellen Vergleich. In: Rudolph Stephan (Hrsg.): Schulfach Musik. Mainz 1976, S. 79-105; Holger Springsklee: Video-Clips - Typen und Auswirkungen. In: Klaus-Ernst Behne (Hrsg.): film – musik – video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr. Regensburg 1987, S. 127-154.
- <sup>10</sup> vgl. Dolf Zillmann / Jennings Bryant: Affect mood an emotion as determinants of selective exposure. In: Dolf Zillmann / Jennings Bryant (Hrsg.): Selective Exposure to Communication. Hillsdale 1985.
- <sup>11</sup> Gustav Mahler, 5. Symphonie, 2. Satz.
- <sup>12</sup> Texte in Partituren von Instrumentalmusik gab es gelegentlich schon früher, so bei Haydn, Liszt und Ives (vgl. dazu Klaus Wolfgang Niemöller: Der sprachhafte Charakter von Musik. Opladen 1980). Bei Satie geschieht dies aber wesentlich konsequenter und erhält erst durch das Verbot, die Texte auch vorzutragen, einen besonderen Stellenwert.
- <sup>13</sup> Klaus-Ernst Behne: „Blicken Sie auf die Pianistin!“ Zur bildbeeinflussten Beurteilung des Klavierspiels im Fernsehen. Medienpsychologie 1990/2(2), S. 115-131.
- <sup>14</sup> vgl. Holger Springsklee: a.a.O.
- <sup>15</sup> vgl. Hans-Christian Schmidt: a.a.O.
- <sup>16</sup> vgl. ebenda.
- <sup>17</sup> Klaus-Ernst Behne: Musiker auf dem Bildschirm. Materialien für Forschung und Unterricht. 2 Videokassetten mit Begleittext. Hannover 1988.
- <sup>18</sup> Zur Methode der Clusteranalyse vgl. Otto Schlosser: Einführung in die sozialwissenschaftliche Zusammenhangsanalyse. Reinbek 1976.
- <sup>19</sup> vgl. Peter Becker: Musik als Medium im Unterricht. In: „Musik und Bildung“, Jg. 1987/ Heft 7-8, S. 559-568.



# Musik im Fernsehen - Leiden oder Lernen?

## Auditives und audiovisuelles Musikerleben im experimentellen Vergleich

(erschienen in: Rundfunk und Fernsehen 38. Jg. 1990, Heft, 2; Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co.KG, Baden-Baden)

### Zur Problematik

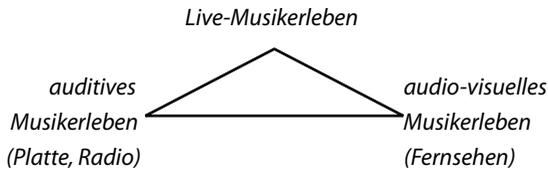
Medienkritische und mediendidaktische Diskussionen, wie sie die Musikwissenschaft und Musikpädagogik seit Jahrzehnten beschäftigen, beschränken sich im wesentlichen auf einen Vergleich der rein auditiven Rezeption (über Platte, Radio oder Tonband) mit dem originären Live-Erlebnis von Musik im Konzertsaal, in der Kirche oder an Stätten profaner Lustbarkeit. Die trennenden Merkmale dieser beiden Erlebensformen sind so zahlreich und in ihren Auswirkungen so folgenreich, dass dieser Themenkomplex noch längst nicht hinreichend erforscht scheint, nach wie vor eine zentrale Herausforderung u. a. für Musikpsychologie und Medienforschung darstellt. In diesen Diskussionen wird jedoch vergleichsweise selten die Tatsache berücksichtigt, dass das Auge bei der medialen Audio-Rezeption von Musik ja eigentlich nicht so sinnvoll beschäftigt ist. Der Anblick von Lautsprechern, Verstärkern und Plattenspielern ist so weltbewegend nicht, auch wenn Designer uns das Ganze gerne als Altar präsentieren möchten, dessen Anblick uns mit Ehrfurcht erfüllen soll. Dass über das unbeschäftigte Auge so wenig nachgedacht wurde, mag damit zusammenhängen, dass auch Reflexionen über das Musikerleben im Konzertsaal den visuellen Anteil im Allgemeinen nicht nur sehr gering einschätzen (soweit er überhaupt erwähnt wird), sondern ihn darüber hinaus als ein nur akzessorisches, der Sache fremdes Moment einstufen und dabei stillschweigend unterstellen, dass zumindest der gebildete Zuhörer sich von den optischen Äußerlichkeiten eines Konzertes nicht nennenswert beeinflussen lässt<sup>1</sup>. Dass Konzerte nach wie vor ein Ort gepflegter Eleganz sein können, dass Musik im Fernsehen bevorzugt an aristokratischen Orten erklingt, scheint diesen Glauben nicht zu erschüttern.

Erst relativ spät wurde Musik im Fernsehen zu einem diskussionswürdigen Thema. Das lag nicht nur an der lange Zeit schlechten Tonqualität der Geräte, sondern auch an der Einfallslosigkeit von Regisseuren oder, was auf das gleiche hinauskommt, der Eitelkeit von Regie führenden Dirigenten. Diese Situation hat sich in den 80er Jahren grundlegend geändert, nicht nur, weil größere Bildschirme und Stereoton das Medium technisch attraktiver gemacht haben,

sondern auch, weil Regisseure wie Ken Russell, Klaus Lindemann oder Adrian Marthaler demonstriert haben, dass Musik im Fernsehen durchaus originell und kreativ präsentiert werden kann.

Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, dass das audiovisuelle Musikerleben im Fernsehen die Kluft zwischen Radio- und Live-Rezeption verringert, da doch dem Auge nun wieder das gezeigt werden kann, was ihm auf der Tonkassette notwendigerweise vorenthalten wird. Wenn das so wäre, hätte es - vor allem bei Musikinteressierten - in den vergangenen Jahrzehnten nicht so viel Kritik und so viele Ressentiments gegenüber Musiksendungen im Fernsehen geben dürfen. Tatsächlich scheint es doch heute so, dass die technisch perfekte CD ein von allen - technischen wie situativen - Störvariablen bereinigtes Musikerleben ermöglicht, dass so mancher Musikliebhaber die konzentrierte und versunkene Musikrezeption an der eigenen HiFi-Anlage u. U. höher bewertet als jene auratische im Konzertsaal, zu der ja auch das Parfum der Nachbarin gehört.

Für die folgende Betrachtung wird es sinnvoll sein, in der heutigen Medienkultur von drei grundsätzlich verschiedenen Rezeptionsformen von Musik auszugehen:



Über das Verhältnis von Live-Musikerleben und auditivem Musikerleben ist viel Kluges gedacht und geschrieben worden, unser Wissen über das audiovisuelle Musikerleben vor dem Fernseher ist hingegen rudimentär. Es hat seine eigenen Gesetzmäßigkeiten und scheint dem Live-Erlebnis nicht zwingend näher zu stehen als das auditive Lautsprecher-Erlebnis. Wir haben während der gut 100jährigen Geschichte der Schallplatte gelernt, so kompetent und selbstverständlich Musik über den Schalltrichter bzw. Lautsprecher zu erleben, dass wohl kaum jemand heute im Ernst diese Art des Musikerlebens als grundsätzlich defizitär kategorisieren würde, es leidet heute niemand unter den spezifischen Bedingungen dieser Rezeptionsform (höchstens unter dem Programm oder den Geräten des Nachbarn). Musik im Fernsehen erschien dagegen vielen als unseliger Zwitter, weil sie Gemeinsamkeiten mit den beiden anderen Rezeptionsformen hat, aber offensichtlich nicht die Vorzüge bei der übernehmen konnte.

Es sind im Wesentlichen drei Mängel, die Fernsehmusiksendungen im Allgemeinen angelastet werden:

1. Es wird Unwichtiges gezeigt. Herkömmliche Musikübertragungen zeigen in der Tat viel Unwesentliches, und dieses zudem häufig nicht gerade originell. Während der Blick eines Konzertbesuchers auch bei konzentriertem Hören an einem Fleck an der Decke hängenbleiben mag, gibt das gleiche „Ereignis“ im Fernsehen keinen Sinn. Die kameratechnisch geprägte Vorführung von Dirigent und Musikern ist hingegen häufig so stereotyp und wenig abwechslungsreich, dass der Betrachter getrost die Augen schließen kann.
2. Der Blick des Zuschauers ist unfrei. Das für den Film selbstverständliche Montageprinzip erscheint vielen in einer Musiksendung als deplaciert. Nach dem Verlust der Aura droht ihnen jetzt der Verlust der individuellen, interpretierenden Freiheit. Diese Unfreiheit ist konstitutiv für das optische Medium, der Bildschirm ist eindeutig zu klein, als dass der Blick hier nennenswert selbstbestimmt wandern könnte. Auch lange, langsame Fahrten über Stuckdecken, Wolken oder Landschaften, die dem Auge Freiräume der Phantasie suggerieren wollen, ändern dieses Dilemma nicht. Doch werden die Auswirkungen dieser Unfreiheit vielleicht überschätzt.
3. Das Auge zehrt wichtige Wahrnehmungsenergien auf, die der auditiven Aufmerksamkeit fehlen. Diese alltagspsychologisch einleuchtende und wahrnehmungs- und gedächtnispsychologisch durchaus begründbare Annahme ist von Schmidt (1976) experimentell belegt: in einem direkten Vergleich von auditiver und audio-visueller Musikwahrnehmung zeigte sich in einem eine Woche später durchgeführten Gedächtnistest eine signifikant bessere Behaltensleistung für die auditive Bedingung bei vier von acht Vergleichen (nicht in allen!). Eigenartigerweise scheint aber noch niemand auf die Idee gekommen zu sein, die reduzierte auditive Informationskapazität, die ja auf analoge Weise u. U. auch die Wahrnehmung in der Live-Aufführung bestimmt, gegen diese als Argument ins Feld zu führen!

Musik im Fernsehen tritt zweifellos unter ungünstigen konstitutionellen Bedingungen an, aber sie hat sich, allen Lästereien und Quengeleien zum Trotz, zum Teil mit beachtlichen Einschaltquoten etabliert. Nach anfänglichem Leiden haben viele gelernt, mit Musik in diesem Medium zu leben, gelernt, die genannten Mängel oder Zwänge in ihren Vorstellungen zu überwinden (oder doch zu mildern) und zusätzliche bildliche Information sinnvoll zu

nutzen. Bei der Einordnung dieses fernseh-spezifischen Musikerlebens durch diejenigen, die sich hauptberuflich mit Musik beschäftigen, taucht nun häufig der Gedanke auf, Fernseh-Musiksendungen seien vielleicht doch immerhin für diejenigen geeignet, die sonst kaum Zugang zur Kunstmusik haben, die durch die rein auditive Erlebensform - bei näherer Betrachtung ein hochgradig artifizielles Produkt der letzten 100 Jahre - möglicherweise überfordert sind. Diese Annahme, die in einer etwas roheren aber ehrlicheren Formulierung behauptet, dass Musik im Fernsehen eigentlich eher etwas für die musikalischen Dummchen sei, konnte in dem bisher einzigen experimentellen Vergleich der beiden Rezeptionsformen nicht bestätigt werden: In Schmidts Studie votierten sowohl die Gymnasiasten wie auch die Hauptschüler(!) bei den kunstmusikalischen Beispielen zum Teil recht eindeutig für die rein auditive Darbietung, und zwar aus sehr naheliegenden Gründen: Die dort verwendeten Konzertsaal-Videos zeigten ihnen, dass die Welt dieser Musik - etwa hinsichtlich Alter und Sozialstatus - nicht ihre Welt ist.

Was den unmittelbaren Vergleich von Live-Erlebnis mit auditiver Darbietung betrifft, hat Hans-Peter Reinecke (1980) in einem bemerkenswerten Experiment erstmals relevantes Material vorlegen können. Im Rahmen der Berliner Funkausstellung 1977 gestaltete er zwei Räume, in denen (akustisch identische) Musik gehört werden konnte: in einer „Weinstube“ spielten verschiedene Ensembles Musik unterschiedlichster Stilrichtungen, die - unmittelbar aufgezeichnet - in einem zweiten, als „Studio“ eingerichteten Raum einem anderen Publikum über Lautsprecher vorgespielt wurde. An beiden Orten konnten jeweils 14 „Beurteiler“ mit einem speziellen elektronischen Datenerfassungsgerät direkt ihre jeweiligen Beurteilungen der Musik abgeben. Abb. 1 zeigt eine Ebene des semantischen Raumes, wie er sich aus den Affinitäten zwischen den Musikbeurteilungen und den Konnotationen von Begriffen wie weiblich, Harmonie, Gefahr u. a. ergab. Die schwarzen, ausgefüllten Kreise stehen für die verschiedenen Originaldarbietungen, die Pfeile verweisen auf die Stereotonwiedergabe. In Reineckes Studie zeigten sich ungewöhnlich große Diskrepanzen zwischen den Beurteilungen in den beiden Situationen: Musik im originalen Kontext wurde durchwegs emotionaler, lebensvoller oder wohlklingender eingeordnet als deren technische Reproduktionen, letztere wiesen z. T. eher männliche Konnotationen auf. Reineckes Resümee (S. 98):

*Eine noch so gute elektroakustische Musikwiedergabe hat kaum die Chance, „naturgetreu“ zu reproduzieren, allein deshalb nicht, weil in den Eindruck die umgebende Atmosphäre in offener starkem Maße mit eingeht.*

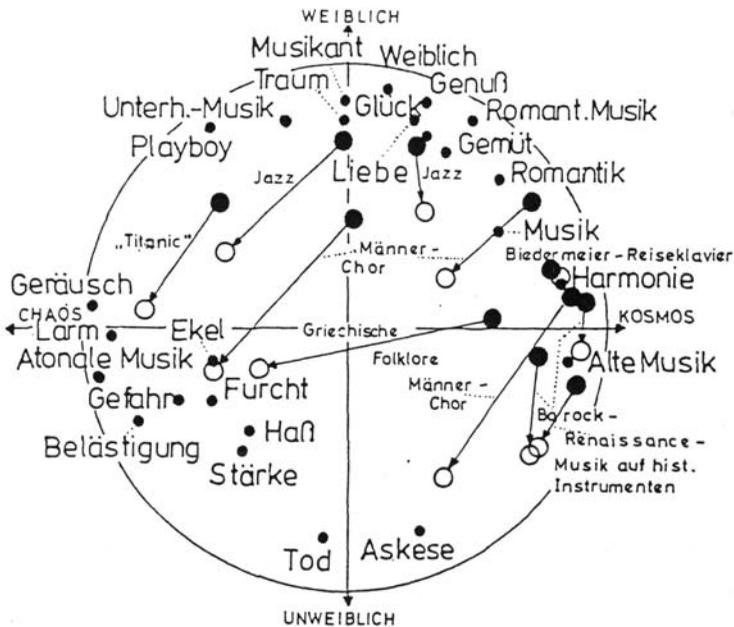


Abb. 1: Beurteilungsunterschiede bei Originaldarbietung und Stereowiedergabe (nach Reinecke 1980)

Zu fragen ist, ob das Fernsehen zumindest einen Teil dessen, was Lautsprecher nicht vermitteln können, doch noch zum Zuschauer transportieren kann.

Die bisherigen Überlegungen betrafen vor allem die Probleme von vergleichsweise konventionell gestalteten Übertragungen von europäischer Kunstmusik im Fernsehen. Die Situation ändert sich jedoch, wenn das Video eine eigene narrative Struktur enthält, wenn Programmmusik bebildert wird, wenn der Komponist - verherrlichend oder entblößend - porträtiert wird. Auch hier argwöhnen die musikalisch Gebildeten, dass solche Bilder allenfalls dem musikalisch Ungebildeten auf die Sprünge helfen könnten, kritisieren sie die Bevormundung der eigenen Phantasie. Diese Kritik enthält vielleicht doch ein unehrliches Moment, denn auch jedes Programmheft, jede Musikerbiographie, beeinflusst die spätere Musikrezeption. Jedes Vorwissen, gleichgültig über welches Medium erworben, prägt nachfolgendes Musikerleben im positiven wie im negativen Sinne. Möglicherweise ist man jedoch eher bereit, sich durch Gedrucktes als durch Fernsehbilder beeinflussen zu lassen, weil das Buch ein distanzierteres Medium ist als das überwältigende Fernsehen, weil das Buch uns - scheinbar - Zeit lässt, Informationen zu verarbeiten und zu

bewerten. Vielleicht billigt man aber auch dem (Fach-)Buchautor eine größere - in diesem Fall musikalische - Kompetenz zu als dem Fernsehregisseur.

### **Das Experiment**

Um unser rudimentäres Wissen über die Musikrezeption im Fernsehen zumindest ein wenig zu verringern, möchte ich im folgenden über ein Experiment berichten, in dem auditives und audiovisuelles Musikerleben im unmittelbaren Vergleich untersucht werden sollten. Als Untersuchungsmaterial wurde ein Video von Adrian Marthaler ausgewählt, das konventionell in dem Sinne ist, als Musiker und Dirigent bei der Arbeit, bei der Produktion von Musik gezeigt werden. Unkonventionell ist die Art der Darstellung: viele Szenen sind bewusst überzeichnet, viele musikalische Aktionen geraten zum Gag. Das Video zeigt den Fernsehberufsalltag, und zwar die Studioproduktion des 2. Klavierkonzerts E-Dur (op. 12) von Eugen d'Albert mit dem Radiosinfonieorchester Basel unter Matthias Bamert, der Pianist ist Volker Banfield. Anfangs wird der Pianist in verherrlichender Pose mit wehendem Schal und Haar gezeigt, Assoziationen an Franz Liszt, an Virtuosenkult drängen sich auf, aber es wird auch sofort deutlich, dass in diesem Film nicht alles ernst genommen werden will. Die Akteure hinter der Kamera (Tonmeister, Maskenbildnerin) greifen zum Teil in das Geschehen ein, die Musiker drängen sich musizierend vor die Kamera, der Dirigent läuft auf Rollschuhen über die Bühne. Der Hornist schwebt an seiner sentimentalsten Stelle engelsgleich (an Seilen) durch den Zuschauerraum, drei Cellisten bearbeiten mit einem überdimensionalen Bogen drei Instrumente gleichzeitig. Bei den Zuschauern stellte sich oft höchste (visuelle!?) Aufmerksamkeit ein, da man befürchtete, nicht alle Gags mitzubekommen. Im Mittelteil des einsätzigen Werkes hat sich der Regisseur stärker zurückgenommen, durch lange Einstellungen auf den Pianisten kehrt größere Ruhe ein, gleichzeitig werden im Brechtschen Sinne verfremdende Momente eingebracht, die Vortragsbezeichnungen aus der Partitur werden dem Pianisten aus den Kulissen heraus auf großen Schildern ins Bewusstsein gerufen. Am Ende versinkt der Dirigent in der qualmenden Tiefe, im Orkus, als Schlussbild sieht man eine große Pyramide von flimmernden Fernsehgeräten auf der Bühne, das Fernsehen als Mammon, sinnbildlicher Ausdruck für die Befürchtung, dass die Zwänge des Mediums die musikalische Botschaft unangemessen überformen könnten. Der Film lässt sich als eine Folge von Gags sehen, die in den Berufsalltag von Orchestermusikern eingeflochten sind, in der zweiten Hälfte gibt es aber in zunehmendem Maße Bilder, die zu Reflexionen über das Verhältnis von Musik und Medien Anlass geben können.

Dieser Film ist nicht typisch für die Art und Weise, wie europäische Kunstmusik heute im Fernsehen vermittelt wird, aber er ist, schon wegen der Dauer, auch kaum mit Video-Clips aus der Popmusik vergleichbar. Insofern sind die Ergebnisse dieses Experiments auf keinen der beiden musikstilistischen Bereiche ohne weiteres übertragbar.

An dem Experiment nahmen insgesamt 244 Personen teil: Musikstudenten, Studenten anderer Fachrichtungen (Medizin, Sozialpädagogik), Mitglieder eines Universitätschores (die nicht Musik studieren), Oberstufenschüler und Kollegiaten<sup>2</sup>. Alle Gruppen wurden zu Beginn nach Zufall in zwei Untergruppen aufgeteilt<sup>3</sup> und einer der beiden Versuchsgruppen zugewiesen:

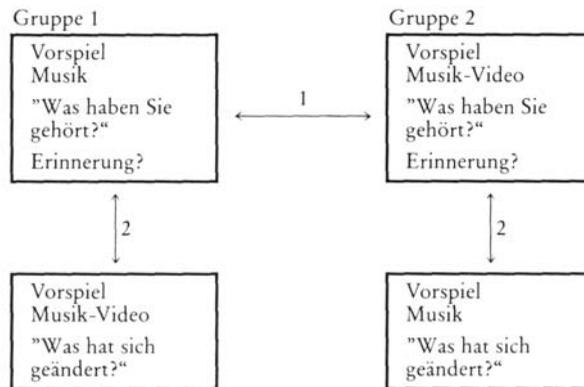


Abb.2: Experimentelles Design

Gruppe 1 hörte zunächst die Musik über Lautsprecher, Gruppe 2 sah (in einem anderen Raum) das Video<sup>4</sup>.

Alle Beteiligten wurden anfangs darüber informiert, was sie hören bzw. sehen würden (Komponist, Werktitel, Interpreten, in Gruppe 2 auch der Regisseur). Nach dem Vorspiel des 17minütigen Werkes wurde die - für die Gruppe 2 etwas überraschende Frage gestellt:

*Was haben Sie gehört?*

*Bitte beschreiben Sie in freier Formulierung, was Sie gehört haben. Nehmen Sie sich etwa 5 Minuten Zeit für diese Aufgabe.*

Danach wurde eine subjektive Schätzung der Zeitdauer (in Minuten)<sup>5</sup> sowie eine Fixierung des vorherrschenden Höreindrucks auf einem Polaritätsprofil mit acht Skalen erbeten. Daran anschließend wurden - als Gedächtnistest - sechs kurze Ausschnitte vorgespielt, die daraufhin zu beurteilen waren, welche Ausschnitte aus dem zuvor gehörten Klavierkonzert wiedererkannt würden<sup>6</sup>. Nachdem alle Teilnehmer die gleichen Fragen unter den

beschriebenen Audio- bzw. Video-Bedingungen beantwortet hatten, wechselten sie die Räume und hörten bzw. sahen nun „als Wissende“, da ihnen die Intention des Experiments bewusst war, das Klavierkonzert noch einmal, jetzt aber in der jeweils anderen Bedingung, Gruppe 1 sah das Video, Gruppe 2 hörte die Musik über Lautsprecher. Die daran anschließenden Fragen hatten nun naturgemäß eine andere Zielsetzung: zunächst sollte (wiederum in freier Formulierung) beschrieben werden, ob und wie sich die Musik in der Vorstellung der Teilnehmer bei der zweiten Darbietungsform geändert hätte, außerdem sollte eine Veränderung des Höreindrucks ganz konkret auf denjenigen Skalen des Profils vermerkt werden, wo ein solcher nach dem Eindruck der Teilnehmer stattgefunden habe. Schließlich sollte die Fernsehsendung selbst abschließend bewertet und Mutmaßungen darüber angestellt werden, welche Zuschauergruppen wie auf solche Musiksendungen reagieren würden. Abb. 2 enthält das Design des Experiments in schematisierter Form.

Folgende Fragen sollten mit dem gewählten experimentellen Design beantwortet werden. Zunächst einmal ging es um einen direkten Vergleich der beiden Darbietungsmodi (Pfeil „1“ in Abb. 2). Es wurde absichtlich gefragt „Was haben Sie gehört?“ und nicht etwa „Was haben Sie erlebt?“, denn es sollte geprüft werden, wie sehr der Eindruck und die Bewertung der Musik selbst von der visuellen Ebene beeinflusst werden können. Mit dem anschließenden kleinen Gedächtnistest sollte festgestellt werden, wie stark die Fernsehbilder von der Musik ablenken und letztere demzufolge entsprechend schlechter wiedererkannt wird. Durch einen Vergleich der ersten mit der zweiten Hälfte des Experiments (Pfeile „2“) sollte es möglich sein, Stabilität oder Wandel des Musikerlebens bei geänderter Darbietungsform im „Längsschnitt“ sichtbar zu machen. Es interessierte vor allem die Frage, ob die Stellung des Videos in der individuellen Rezeptionsbiographie (Gruppe 1: Videoeinfluss bei schon bekannter Musik, Gruppe 2: Videoeinfluss bei nicht bekannter Musik) unterschiedliche Auswirkungen zeigt. Und schließlich sollte geprüft werden, ob es in der Vorstellung der Teilnehmer hinsichtlich der Akzeptanz solcher Fernsehsendungen unterschiedliche Publika gibt, wie Musiker und Laien die Rezeption in der eigenen und in Fremdgruppen jeweils einschätzen. Zu diesem Zweck wurden die Teilnehmer im Nachhinein als

- *Experten* (Musikstudenten),
- *Musik-Interessierte* (Mitglieder des Universitätschores, Instrumentalisten) oder
- *Laien* (Nicht-Instrumentalisten)<sup>7</sup>

kategorisiert. Die folgende Tabelle informiert über die Verteilung von Experten, Musik-Interessierten und Laien auf die beiden Versuchsbedingungen.

	Laien	Musikinteressierte	Experten
Gruppe 1	31	29	29 (36)
Gruppe 2	30	31	26 (32)
			N = 176 (244)

Die frei formulierten Aussagen in der ersten und zweiten Sitzungshälfte wurden anhand der folgenden - relativ eindeutigen - Kategorien analysiert (mit Bezug auf die erste Sitzungshälfte):

*Anzahl formaler/struktureller Aussagen*

z. B. „stilistische Einordnung“

„abwechslungsreiche Instrumentierung“

„relativ wenig Soloparts“

„Themenvielfalt“

*Anzahl affektiver Aussagen*

z. B. „ein Stimmungsbild“

„stark poetisch und lyrisch“

„empfand das Stück als sehr lebendig und temperamentvoll“

*Anzahl der Aussagen über Wirkungen von Musik*

z. B. „erleichternd der ruhige Teil“

„passte nicht in meine Stimmung“

„holt einen aus der Realität heraus“

*Eigene Bilder, Szenen oder Geschichten zur Musik*

*Unklarer Eindruck der Musik erwähnt*

(als Vergleich beider Sitzungshälften:)

*allgemeine Veränderung des Höreindrucks (negativ, stabil, positiv)*

*Verdeutlichung von Strukturen*

*Intensivierung des (emotionellen) Erlebens*

*Bewertung des Videos (negativ, neutral, ambivalent, positiv)*

*medienkritische Aspekte erwähnt*

### **Vergleich der Darbietungsmodi**

Die Anzahl der strukturellen und affektiven Aussagen beim frei formulierten Höreindruck am Ende der ersten Sitzungshälfte wurde zunächst jeweils einer zweifaktoriellen Varianzanalyse unterzogen (2 x Darbietungsmodus, 3 x Musikalische Vorbildung, s. Abb. 3). Im affektiven Bereich wirkt sich die Vorbildung überhaupt nicht aus, hingegen gibt es einen hochsignifikanten Effekt der Darbietung<sup>9</sup>: Affektive Aussagen werden vor dem Fernseher um

33,6% seltener abgegeben. Man wird daraus schließen können, dass die Intensität des Erlebens bei der rein auditiven Rezeption etwas höher anzusetzen ist. Bei den strukturellen Aussagen zeigt sich umgekehrt ein (naheliegender) Effekt der Vorbildung<sup>10</sup>, jedoch nicht, wie man vielleicht hätte erwarten können, ein solcher der Darbietung. Dafür gibt es hier eine sehr eigenartige Wechselwirkung zwischen beiden: während bei niedriger und mittlerer musikalischer Vorbildung in der Videobedingung mehr strukturelle Aussagen gemacht wurden, ist es bei den Experten genau umgekehrt, sie wurden - unter diesem Aspekt - vor dem Fernseher stumm. Mit der methodisch relativ unproblematischen Auszählung von strukturellen und affektiven Aussagen ist es offenbar gelungen, zwei unabhängige, in gewissem Sinne komplementäre Aspekte des Musikerlebens zu erfassen: die vorbildungs-unabhängige affektive Komponente kann sich beim Video nicht so sehr entfalten, während der strukturelle Aspekt sehr unterschiedlich zum Tragen kommt: den Laien und Interessierten ist das Fernsehen offenbar eine Hilfe bei der Verbalisierung, dem Experten schlägt das Bild die Sprache.

Die Profilbeurteilungen sind - auch dies ein überraschendes Ergebnis - für die Gruppen 1 und 2 fast identisch, lediglich in der Audio-Darbietung wirkt die Musik ein wenig *kontrastreicher* (2.35 statt 2.85  $p < 5\%$ ). Die Profile haben

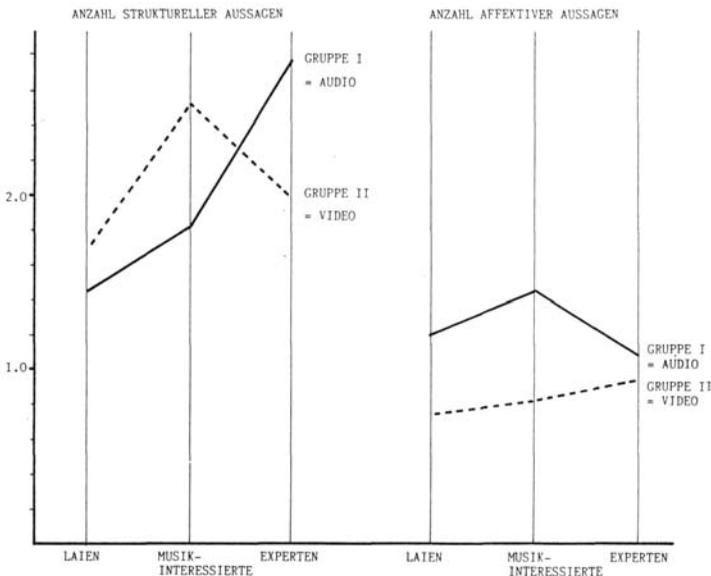


Abb.3: Häufigkeiten von strukturellen und affektiven Aussagen zur Musik, in Abhängigkeit von musikalischer Vorbildung und medialer Darbietung

eine starke Tendenz zur Mitte (die Streuungen liegen stets zwischen 1.00 und 1.50), nur *bewegt*, *aktiv* und *kontrastreich* sind relativ einmütig zugewiesene Attribute. Auch hier gibt es also keinen globalen Medien-Effekt, die wichtigen Unterschiede lassen sich wiederum varianzanalytisch erst erkennen, wenn die gesamte Stichprobe in Experten, Musikinteressierte und Laien unterteilt wird. Abb. 4 zeigt jeweils links die Beurteilung auf der Skala *langweilig - interessant* für die drei Teilnehmergruppen getrennt für Audio- und Video-Darbietung. Der größte Effekt ergibt sich für die Experten, die die Musik auditiv eindeutig *interessant*, mit Video hingegen genauso eindeutig als *langweilig* einstufen. Bei den Laien ist es fast genau umgekehrt: nur in Kombination mit dem Video können sie der Musik *Interesse* abgewinnen. Ein ähnlicher Effekt zeigt sich auf der Skala *aktiv-passiv* (Abb. 5): auf die Laien wirkt die Musik *aktiver*, für die Experten verschwindet der Eindruck der *Aktivität* hingegen weitgehend. Nicht wenige Musikstudenten standen d'Alberts Klavierkonzert recht distanziert gegenüber, einer sprach von einem „romantischen Schmachtfetzen“, ein anderer stellte lapidar fest: „...gehört eindeutig in die Kategorie ‚zweitklassig‘, ...Themen waren mehr als simpel, ...etwas schmalzig harmonisiert“. Besonders deutlich wird diese kritische Distanz bei Gegensatzpaaren, die bis zu einem gewissen Grade „inhaltliche“ Aspekte des Musikerlebens erfassen. Laien wür-

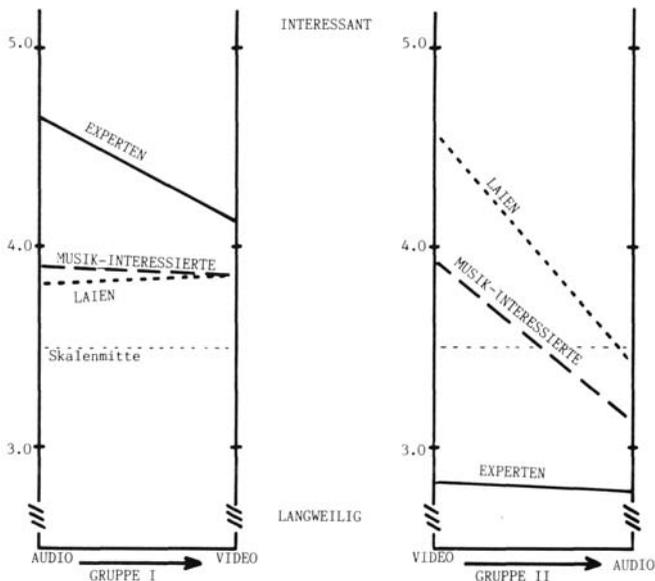


Abb.4: Medien- und vordildungsbedingte Unterschiede auf der Skala „langweilig-interessant“

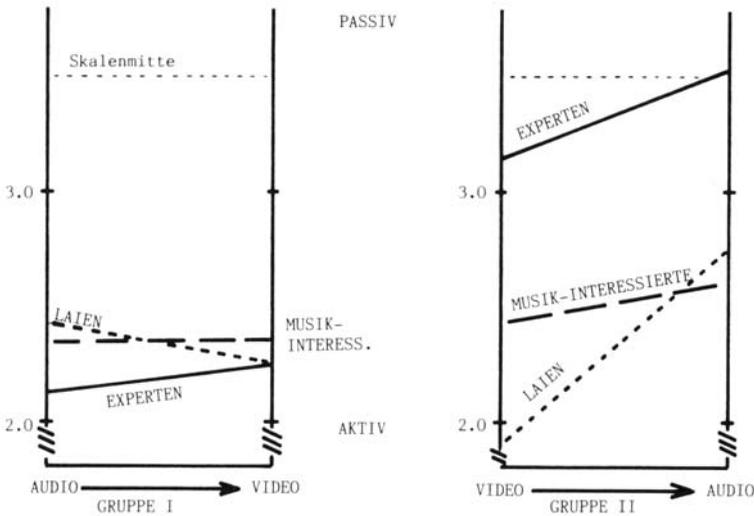


Abb. 5: Medien- und vorbildungsbedingte Unterschiede auf der Skala „aktiv-passiv“

den dieser Art von Musik *Tiefsinn* durchaus zusprechen (s. Abb. 6), Experten - vor allem jene am Fernseher - empfinden diese „nicht sehr bedeutende Musik“, wie einige von ihnen formulierten, hingegen eher als *oberflächlich*. Ähnlich steht es mit dem Vorwurf der *Sentimentalität* (ohne Abb.), den Experten (sowie hörende Musikinteressierte) deutlich zum Ausdruck bringen, während Laien in diesem Punkt zurückhaltend urteilen. Aufschlussreich sind schließlich auch die Urteile auf der Skala *kontrastreich-einförmig* (ohne Abb.): Laien beurteilten diese Musik grundsätzlich als ausgeprägt *kontrastreich*, während fernsehende Experten ihr dieses Attribut verweigern.

Fernsehen konnte die Musik für die Laien also *interessanter* und *aktiver* machen, der *Kontrastreichtum* reduzierte sich hingegen für alle Teilnehmer mehr oder weniger stark durch die Video-Darbietung. Die Tatsache, dass die Ergebnisse der Musik-Interessierten fast immer zwischen denen der Experten und Laien liegen, scheint diese Klassifikation im Nachhinein zu rechtfertigen.

Recht überraschend ist das Ergebnis im Gedächtnistest ausgefallen (Abb. 7). Bei 6 Aufgaben hätte man durch zufälliges Raten 3 Fehler bzw. richtige Antworten erreichen können. Es gibt hier weder einen Medieneffekt noch einen solchen der Vorbildung ( $p = 5.2\%$ ), wenngleich die Experten tendenziell etwas besser abschneiden. Bei niedriger und mittlerer musikalischer Vorbildung werden in der Videobedingung erwartungsgemäß mehr Fehler gemacht, jedoch ist dieser Unterschied so gering, dass man kaum wird behaupten können, dass die Musik, wie es zahlreiche Teilnehmer empfanden,

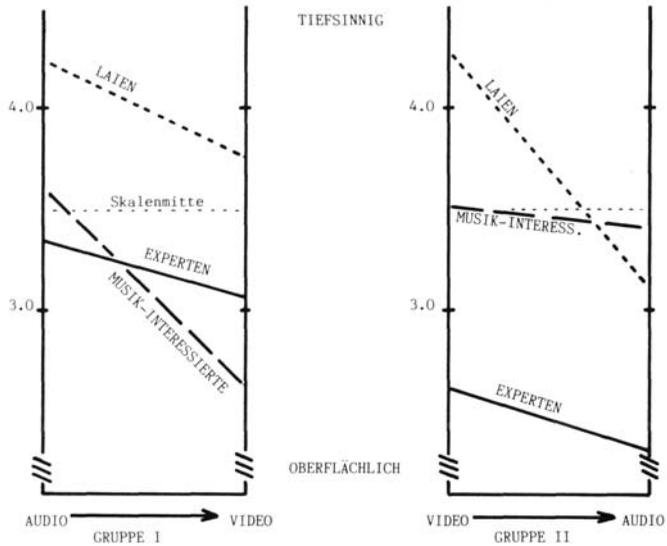


Abb.6: Medien- und vorbildungsbedingte Unterschiede auf der Skala „oberflächlich-tiefsinnig“

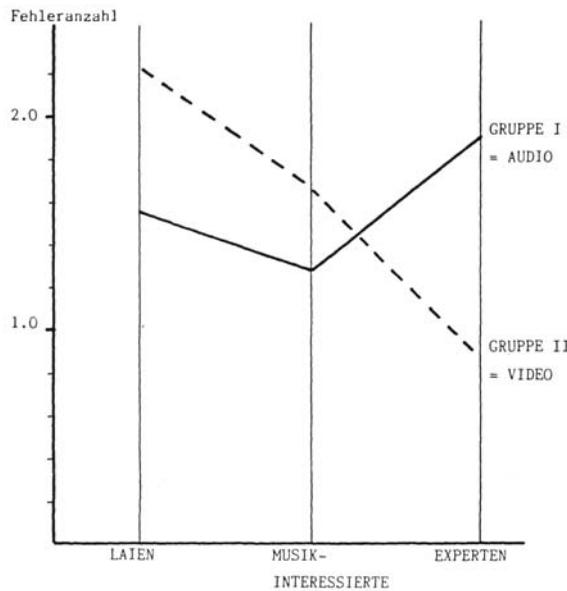


Abb.7: Anzahl der Fehler im Gedächtnistest, in Abhängigkeit von musikalischer Vorbildung und medialer Darbietung

bei der Fernsehrezeption weitgehend durch die Bilder in den Hintergrund gedrängt wurde. Bei den Experten ist es hingegen genau umgekehrt: Ihnen unterliefen in der Videobedingung<sup>11</sup> nur halb so viel Fehler wie bei der ihnen sicherlich vertrauteren rein auditiven Wahrnehmung<sup>12</sup>.

Wie wird man diese Ergebnisse interpretieren können? Wenn die beiden Darbietungsmodi unter dem Gesichtspunkt der Gedächtniskapazität bzw. Aufmerksamkeitsverteilung betrachtet werden, so gibt es zwei gegenläufige Wirkungsmechanismen:

1. Man unterstellt eine fixierte Obergrenze der Aufmerksamkeitskapazität. Bei bimodaler Wahrnehmung ist dann das, was die einzelnen Sinne aufnehmen können, zwangsläufig geringer als bei unimodaler Wahrnehmung. Da das Auge im Verhältnis zum Ohr allgemein als der dominantere Sinn angesehen wird (Marks 1978), müsste die auditive Wahrnehmung in jedem Fall beeinträchtigt sein, sofern das Auge gleichzeitig aktiv ist.
2. Wenn eine Cello-Kantilene nicht nur gehört, sondern das spielende Instrument in Großaufnahme auch gezeigt wird, ist dieses Ergebnis doppelt gespeichert und müsste demzufolge besser erinnert werden<sup>13</sup>. Wenn die Mimik des Instrumentalisten in günstiger Weise mit dem Ausdrucksgehalt des Gespielten korrespondiert, so wäre eine zusätzliche, affektiv besonders intensive Verankerung auf einer dritten Ebene denkbar.

Aufgrund der bisher sehr spärlichen Untersuchungen dieser an sich recht alltäglichen Thematik sind wir weit davon entfernt, für oder gegen bestimmte Positionen entscheiden zu können. Allerdings sind diese beiden Überlegungen keineswegs so einander ausschließend, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Das komplementäre, die Wahrnehmung (und das Erleben?) steigernde Zusammenwirken von Auge und Ohr wird man ja wohl dann erwarten können, wenn die visuelle die auditive Ebene stützt, d. h., wenn die Bilder die Produktion der Musik, vor allem das Spielen melodieführender Stimmen, sichtbar machen. Eine Ablenkung vom musikalischen Geschehen, also eine Reduktion auditiver Aufmerksamkeit, wäre aber dann wahrscheinlicher, wenn die Bilder sich kontrapunktisch zur Musik verhalten, etwa eine eigene Erzählschicht ausbreiten.

Bei dem in diesem Experiment verwendeten Video werden zwar in vielen Fällen die spielenden Musiker gezeigt, aber häufig doch in so verfremdetem Kontext, dass man eher eine Ablenkung vom Gehörten wird erwarten können<sup>14</sup>. Marthaler zeigt reichlich das, was seit Adornos Spiegel-Interview der Musik im Fernsehen mit einem bereits geflügelten Wort vorgeworfen

wird: Brimborium. Während der Durchführung der Experimente geschah es nicht selten, dass die Beteiligten - vor allem im ersten Drittel des Videos - in schallendes Gelächter ausbrachen, und zumindest für Sekunden überhaupt nichts hören konnten! Da trotz eindeutig als ablenkend einzustufender Bilder die Erinnerungsleistungen in der Video-Bedingung keineswegs gravierend schlechter, für die Gruppe der Experten sogar besser waren, können die beiden oben skizzierten hypothetischen Mechanismen zur Erklärung der vorliegenden Ergebnisse kaum befriedigen.

Meine Vermutung geht vielmehr dahin, dass Musik-Videos unter bestimmten Bedingungen erhöhte Wachheits- bzw. Aufmerksamkeitszustände bewirken können, die die Aufnahmekapazität der Sinne insgesamt vergrößern. Nur so ist zu erklären, dass eindeutig ablenkende Bilder nicht zu einer weitgehenden Reduktion der auditiven Wahrnehmung, sondern partiell sogar zu einer Schärfung derselben führten. Für Laien und Musik-Interessierte wirkte der anregende sowie der ablenkende Aspekt der Bilder gleichzeitig: Der Ablenkungseffekt der Bilder war am Ende jedoch größer als die durch die Video-Aktivierung bedingte Aufmerksamkeitserweiterung. Laien und Musik-Interessierte haben weniger automatisierte Wahrnehmungsschemata im musikalischen Bereich und sind deshalb in einer audio-visuellen Konkurrenzsituation leichter störbar. Die Experten in der Video-Gruppe werden besonders stark aktiviert worden sein, weil sie eine ihnen durchaus vertraute Welt aus einer vollkommen unvertrauten, geradezu provozierenden Perspektive sahen; sie waren in höchstem Maße durch die Frage herausgefordert: Darf man so was? Da ihre musikalische Wahrnehmung natürlich kompetenter ist, konnten sie mit dem Störpotential dieser Wahrnehmungssituation besser fertig werden, so dass die Video-bedingte Aktivierung den kompetenteren auditiven Fähigkeiten zugute kommen konnte. Das relativ schlechte Abschneiden der Experten in der Audio-Bedingung sollte man nicht überbewerten<sup>15</sup>. Es wird aber sicherlich auch damit zusammenhängen, dass eine reine Audio-Darbietung ihnen als Seminaralltag zu vertraut ist, als dass hier von aktivierende Impulse ausgehen könnten. Außerdem war ihnen vielleicht bewusst, dass sie „nur“ das Werk eines „Kleinmeisters“ hörten, was sich in einigen kritischen Anmerkungen zur Musik niederschlug. Diese Kritik hindert Musikstudenten jedoch nicht daran, die Musik trotzdem immer noch ziemlich *interessant* einzustufen (s. Abb. 4).

Wenn man an dieser Stelle ein erstes Fazit ziehen kann, dann dies: Wenn Musik über das Medium Fernsehen vermittelt wird, so wird sie nicht in bestimmte Richtungen beeinflusst, modifiziert oder gar „beschädigt“, für verschiedene

Teilpublika gibt es vielmehr diametral entgegengesetzte Auswirkungen. Für musikalische Laien wird die Musik durch das Video *interessanter* und *aktiver*, sie wurden zu mehr strukturellen Aussagen animiert, aber ihre Erinnerung an das Gehörte ist eher reduziert. Experten beurteilen den Höreindruck der Videos hingegen ungewöhnlich negativ (*langweilig, sentimental, oberflächlich, kaum aktiv*), machen weniger strukturelle Aussagen zur Musik, obwohl sie im Gedächtnistest mit Abstand am besten abschneiden. Dieses widersprüchlich anmutende Ergebnis ist vielleicht am ehesten damit zu erklären, dass Musiker nach meiner Einschätzung der Vermittlung von Musik durch das Fernsehen am distanziertesten gegenüberstehen, wobei ihnen paradoxerweise nicht bewusst ist, dass sie eigentlich die einzigen sind, die mit dieser audio-visuellen Konkurrenzsituation wahrnehmungspsychologisch relativ gut fertig werden.

#### **Urteilsänderungen im Verlauf des Experiments aufgrund veränderter Darbietung**

Gut 20% der Teilnehmer erklärten im frei formulierten Teil des Fragebogens, dass sich ihr Höreindruck nach dem Medienwechsel nicht geändert habe. Das ist insofern überraschend, als vermutlich niemand bei näherer Überlegung ernsthaft behaupten wird, dass sich Lautsprecher und Bildschirm in Bezug auf die Vermittlung von Musik nicht grundsätzlich unterscheiden würden. Bei der einige Minuten später folgenden Aufforderung, etwaige Urteilsänderungen auf dem Profil zu markieren, waren es auch nur noch 7%, die überhaupt keine Eindrucksverschiebungen markierten. Im Mittel wurde am Ende der zweiten Sitzungshälfte die anfängliche Profilbeurteilung auf den acht Skalen insgesamt um 6.1 Skaleneinheiten revidiert. Das ist kein übermäßig großer Wert, der anzeigt, dass weitgehende Urteilsstabilität oder mäßige Urteilsverschiebungen bei Medienwechsel am häufigsten zu beobachten sind. Insgesamt ist die mittlere Urteilsänderung beim Wechsel zum Bildschirm (Gruppe 1, 5.34) signifikant niedriger als bei nachfolgendem Hören der Musik (Gruppe 2, 6.87). Das lässt sich sicherlich aus der Tatsache heraus erklären, dass Gruppe 1 mit der vertrauteren Darbietungsform begann, der man vermutlich auch mehr vertraute als der den meisten ungewohnten Visualisierung.

Um festzustellen, ob diese Urteilsstabilität für alle beteiligten Gruppen und für alle Skalen des Profils Gültigkeit hat, seien im folgenden die rechten Säulen der Abb. 4 bis 6 diskutiert, in denen die jeweiligen Eindrucksverschiebungen dargestellt sind, wobei nur signifikante Veränderungen interpretiert werden sollen<sup>16</sup>.

Längerfristig scheint es für das *Interesse* (Abb. 4), das man Musik entgegenbringt, von entscheidender Bedeutung zu sein, über welches Medium die Erstbegegnung erfolgte. Bei der Reihenfolge Audio-Video überwiegt am Ende das *Interesse* an der Musik, im umgekehrten Fall besteht bei nachfolgendem Hören eindeutig erheblich weniger *Interesse*. Vor allem die Laien, die auf das (anfängliche) Video am positivsten reagierten, haben ihr Urteil jetzt gründlich revidiert. Experten hingegen, die die Musik zunächst als Video kennengelernt haben, beharren bei nachfolgendem Hören auf ihrem ausgeprägten *Desinteresse*. Insgesamt wirken sich die verschiedenen Darbietungsmodi bei den Experten stärker aus als bei den übrigen Teilnehmern.

Bis zu einem gewissen Grade vergleichbar sind die Veränderungen auf der Skala *aktiv-passiv* (Abb. 5). Das hohe Ausmaß an *Aktivität*, das alle Audio-Teilnehmer der Musik zuordneten, bleibt bei nachfolgender Fernseh-Rezeption vollkommen erhalten. Die Musik wirkt jedoch erheblich weniger *aktiv*, wenn man nach dem abwechslungsreichen Video „nur“ mit einer Lautsprecherdarbietung vorlieb nehmen soll. Als nachgeordnetes Medium hat es die Audio-Darbietung schwer, sich neben der für die meisten doch recht (uneingestanden?) attraktiven Mattscheibe zu behaupten.

Ein ganz anderes Bild ergibt sich bei der - meistens wohl vorwurfsvoll gemeinten - Zuweisung von *Sentimentalität* (ohne Abb.). Hier zeigt sich für alle Beteiligten und beide Bedingungen eine weitgehende Stabilität. Das mag damit zusammenhängen, dass das einmal vergebene Etikett *sentimental* für viele vermutlich im folgenden einen positiven, eher erlebnisgetönten Zugang verhindert, mit Musik, die einmal als *sentimental* diffamiert wurde, kann man sich später nicht so ohne weiteres identifizieren.

Wiederum ganz anders verhält es sich mit dem Vorwurf der *Oberflächlichkeit* (Abb. 6), der sich für viele erst als Ergebnis einer zweimaligen Rezeption ergibt, und zwar weitgehend unabhängig von der medialen Reihenfolge. Alle Beteiligten (in beiden Bedingungen) beurteilen die Musik am Ende überwiegend als *oberflächlicher*, wobei vor allem die Laien bei anfänglichem Video und die Musik-Interessierten bei nachfolgendem Video ihr Urteil am stärksten verändern. Auch der der Musik zugesprochene *Kontrastreichtum* (ohne Abb.) scheint sich bei wiederholter Darbietung medienunabhängig zu verringern, aber die Experten machen hier (in der Video-Bedingung) eine interessante Ausnahme: sie wissen vielleicht mehr als andere, dass wiederholtes Hören uns in der Musik mehr und Neues entdecken lässt, dass sie also durchaus auch *kontrastreicher* werden kann (als bei anfänglicher Video-Darbietung). Insgesamt lässt sich feststellen, dass die medialen Auswirkungen bei keiner der fünf Skalen vergleichbar sind.

Bei dieser Betrachtung wurden die Unterschiede zwischen erster und zweiter Darbietung akzentuiert (nur in zwei Fällen sind die Urteilsänderungen größer als eine Skaleneinheit!), Stabilität wurde nicht immer eigens erwähnt, auf den nicht diskutierten Skalen (*ruhig-bewegt, einfach-kompliziert, klar-verschwommen*) konnten kaum gravierende Veränderungen beobachtet werden. Deshalb sollte noch einmal betont werden, was sich durch eine separate clusteranalytische Auswertung bestätigen ließ, dass weitgehende Urteilsstabilität trotz Medienwechsel eindeutig die Regel ist<sup>17</sup>, d. h., der erste Eindruck dominiert auch dann, wenn die Musik in der Folge über andere Medien vermittelt wird.

Am Ende des Experiments wurden die Teilnehmer um eine abschließende Stellungnahme zu dem Marthaler-Video gebeten sowie um Mutmaßungen über die Frage, wem eine solche Musiksendung ge- bzw. missfallen könnte. Ein wichtiger, aber oft übersehener Aspekt der Medien-Rezeption sind die sog. naiven Medientheorien der Nutzer, die sie - wie wir alle - als Alltagspsychologen entwickeln. Wer von einer Sendung begeistert wird, aber meint, dass sich andere dabei langweilen (oder umgekehrt), wird konsequenterweise nach Erklärungen für die Unterschiedlichkeit der Reaktionen suchen. Derartige Medienwirkungstheorien im Kopf des Zuschauers haben zunächst einmal die Funktion, eigenes Verhalten zu rechtfertigen, oft in dem Sinne, dass diejenigen, die so etwas nicht mögen, doof (beschränkt, ungebildet etc.) seien, oder genauer, zu doof, um so etwas zu verstehen. Kompetenz (resp. Bildungsstatus) und Alter dürften diejenigen Variablen sein, die in solchen Alltags-Theorien die größte Rolle spielen.

Tab. 1: Mutmaßungen über Akzeptanz und Ablehnung des Videos (Häufigkeit)

positive	Auf diese Fernsehsendung sind Reaktionen zu erwarten von	negative
39	Kindern & Jugendlichen	2
1	Erwachsenen und älteren Menschen	16
11	Menschen die ein Interesse an solcher Musik haben, Besuchern von Symphoniekonzerten	76
14	Berufsmusikern, Profis	18
6	Popmusik-Interessierten	
68	musikalisch Uninteressierten, Ungebildeten	10
14	Menschen, die solche Musik nicht mögen	

Tab. 1 enthält eine Übersicht, wie oft mutmaßliche Akzeptanz oder Ablehnung dieses Videos mit bestimmten demographischen Merkmalen in Beziehung gebracht wurde<sup>18</sup>. Orientiert man sich an den herausragendsten Werten, so ist die Sache eindeutig: Kinder und Jugendliche, bzw. musikalisch Uninteressierte und Ungebildete werden nach Auffassung unserer Stichprobe positiv auf dieses Video reagieren, Musik-Interessierte, Musikliebhaber im weiteren Sinne diese Visualisierung von Musik hingegen ablehnen. Diese letzte Zahl dürfte Adrian Marthaler schmerzen, wie auch jene 14 Teilnehmer, die argwöhnen, dass man die Musik sogar ablehnen muss, um das Video überhaupt ertragen zu können. Dass es zu einem solchen (Miss-)Verständnis kommen kann, stimmt nachdenklich. Nur eine Minderheit vertritt die an sich doch naheliegende Auffassung, dass ein Desinteresse an dieser Musik sich auch auf das Video übertragen könnte. Ausgesprochen disparat sind die Vermutungen über die Reaktionen von Profis und Berufsmusikern: einerseits sind sie mit der im Video gezeigten Situation am besten vertraut und wissen, was es am Berufsalltag des Orchestermusikers zu kritisieren gäbe, andererseits sind sie diejenigen, die u. U. nicht mit angemessenem Ernst dargestellt werden, die sich selbst kritisiert fühlen könnten (was ebenfalls nicht Intention des Videos war). Insgesamt sind diese Zuordnungen sehr prägnant, nur partiell auseinanderklaffend und belegen, dass auch bei einem unvertrauten Sendetypus bei den meisten Mediennutzern dezidierte Auffassungen darüber bestehen, wer so etwas schätzt bzw. ablehnt. Sind diese Medientheorien auch korrekt?

Es war nicht intendiert, auch diese Frage mit dem vorliegenden Experiment beantworten zu können, dafür hätte es einer größeren und breiter gestreuten Stichprobe bedurft. Wohl aber lässt sich zeigen, dass die Verhältnisse, soweit es sich um den Faktor der musikalischen Vorbildung handelt, offensichtlich vollkommen anders aussehen. Tab. 2 zeigt die Einschätzung des Videos selbst, abhängig vom Experten-, Interessenten- bzw. Laienstatus der Teilnehmer. Jeweils etwa ein Drittel urteilte positiv, negativ bzw. ambivalent (rechte Spalte). Gerade dieser letzte Wert ist auffällig hoch und zeigt ein differenzierendes Bemühen, mit einem als neuartig empfundenen Mediengenre umzugehen. Wichtiger aber dürfte die Tatsache sein, dass die Verteilungen innerhalb der drei Gruppen allen Mutmaßungen vollkommen widersprechen: bei den Experten ist die Gruppe der Befürworter am größten, bei den Musikinteressierten sind ambivalente Voten am stärksten vertreten, während Kritik am Video vor allem aus der Gruppe der Laien kam, für die in den medialen Alltagstheorien unserer Teilnehmer die größte Akzeptanz vermutet wurde<sup>19</sup>. Dass musikalisch Uninteressierte und Ungebildete am ehesten po-

sitiv auf das Video reagieren könnten, ist eine Einschätzung, die bei unseren musikalischen Experten verbreiteter war als bei den übrigen Teilnehmern.

Tab. 2: Einschätzungen des Videos in Abhängigkeit von der musikalischen Vorbildung

	Experten	Musik- Interessierte	Laien	
Video negativ beurteilt	10	15	22	47
Video ambivalent beurteilt	11	21	13	45
Video positiv beurteilt	16	17	10	43
	37	53	45	135

Chi-Quadrat = 7,706,  $p > 5\%$

### Weiterführende Überlegungen

Man wird die Ergebnisse dieses Experimentes nicht übermäßig generalisieren dürfen, denn das verwendete Video ist relativ untypisch für das, was von den Medien gegenwärtig vorwiegend produziert wird. Trotzdem gibt es zwei Aspekte, die unsere naheliegenden Mutmaßungen über Musikrezeption im Fernsehen erheblich in Zweifel ziehen und die zugleich ermutigen könnten, weiterführende ästhetische Konzeptionen für das Medium Fernsehen zu entwickeln. Es ist einmal die kaum noch aufrecht zu haltende These, dass Musik im Fernsehen bestenfalls als harmlose, ungleiche Bildungschancen kompensierende Kost für Jugendliche und Laien zu akzeptieren sei, die vielleicht auf diesem Wege zum eigentlichen, wahren Musikerleben hinzuführen wären. Und es ist zum zweiten die verblüffende Tatsache, dass die audio-visuelle Darbietung, die nur zu oft unter dem Gesichtspunkt der visuellen Ablenkung kritisiert wurde, offensichtlich unter bestimmten Umständen Sinne schärfend wirken kann; in der Gruppe II erklärten immerhin 24,4%, dass sie das Video als eine Verdeutlichung der Musik erlebt hätten. Beide Ergebnisse sind aus dem gleichen ursächlichen Kontext heraus zu erklären und verlangen die gleiche Konsequenz.

Die Zuschauer dieses Experiments waren mehrheitlich auf ein solches Video nicht vorbereitet, sie verfügten über keinerlei durch die Medien erworbenen Schemata. (Wie nennt man eine solche Sendung?) In einer derartigen Situation kann man irritiert, leidend oder neugierig reagieren. Vor allem dann, wenn die privaten Medientheorien durch die Vorstellung geprägt sind, dass es „richtige“ und „falsche“ Arten der medialen Musikvermittlung gäbe, wird man einen leidenden und sich abwendenden Zuschauer erwarten dürfen. Marthalers Video-Essay (so könnte man es nennen) ist mehrschichtig angelegt: Er zeigt zunächst in zeitlicher Einheit die Produktion von Musik,

er veralbert auf eine stellenweise sehr vordergründige, ja kalauernde Art Gegenstände und Gesten des Musiker-Alltags (ohne diese selbst jemals zu denunzieren) und er gibt schließlich Anlass, darüber nachzudenken, mit welchen Schwierigkeiten Musiker zu kämpfen haben, um in einem durch Technik, Drehbuch, Aufnahmeleiter und Maskenbildnerin bestimmten Arbeitsfeld noch überzeugend und leidenschaftlich zu musizieren. Dass diese Botschaft nicht von allen verstanden wurde, lässt sich daran ablesen, dass medienkritische Reflexionen in den frei formulierten Texten, trotz des symbolträchtigen Schlussbildes, nur bei 9 % der Teilnehmer auftauchten. Darüber hinaus gibt es Szenen, wie etwa jene lange Einstellung, wo man Flügel und Pianist im Profil vor blauem Hintergrund (bzw. projizierten Filmbildern von Dirigent und Streichern) sieht, Szenen, die soviel Ruhe ausstrahlen, dass man glaubt, Musik kaum jemals so konzentriert gehört zu haben wie gerade hier. Diese Vielschichtigkeit des Videos hat einen Teil der Betrachter überfordert, hat aber zugleich so sehr gebannt und aktiviert, dass diejenigen, die dem Bildschirm mit größerer Wahrnehmungskompetenz im musikalischen Bereich gegenüberstanden (Experten), dies offensichtlich mit visuell geschärften Ohren taten. Das überwiegend kritische Video-Votum der Laien (für die es nach meiner Auffassung nur bedingt geeignet ist), das ja paradoxerweise mit einer *interessanteren* Beurteilung der Musik einherging, mag aus einem Unbehagen an ihrer wahrnehmungspsychologischen Überforderung resultieren, aber sicherlich vor allem auch daraus, dass sie bei einem ihnen weniger vertrauten Wahrnehmungsinhalt naheliegenderweise eher konventionelle Darstellungsweisen begrüßen würden.

Das Marthaler-Video ist wegen der Heterogenität der verschiedenen Schichten nicht konsequent avantgardistisch, und wird deshalb auffällig oft ambivalent bewertet. Andererseits hat Musik im Fernsehen jedoch nur dann eine unter ästhetischen Gesichtspunkten diskussionswürdige Chance, wenn das Verhältnis von Musik und Bild grundsätzlich kontrapunktisch angelegt ist. Das pure Abfilmen von Sängern und Instrumentalisten wird auch in Zukunft einen gewissen Stellenwert im Medium haben, ist jedoch für den heutigen Zuschauer eigentlich eine wahrnehmungspsychologische Unterforderung. Audio-visuelles Musikerleben vor dem Bildschirm ist ein ungleich schwierigerer Prozess als das Live-Erlebnis, wachsende Medienkompetenz wird uns jedoch in immer größerem Maße in die Lage versetzen, verschiedene Erzähl- und Erlebenschichten beim audio-visuellen Musikerleben gleichzeitig sinnvoll verarbeiten zu können. Musikerleben ist eben nicht nur auf das Erleben von Musik beschränkt. Begleitende Reflexionen beispielsweise über

den Kontext, dem die Musik entstammt, über die situativen Bedingungen einer bestimmten Interpretation oder die Modifizierungen von Musik durch die Medien, das alles sind Bewusstseinsinhalte, die für das Musikerleben auch konstitutiv und nicht nur marginal sind. Je länger wir uns mit Musik beschäftigen, umso reflexiver wird das Erleben der Musik. Das Fernsehen hat die Chance punktuell genutzt, hierzu einen Beitrag zu leisten. Wer sich hier in kulturpessimistischem Leiden gefällt und den Kalauer beklatscht, dass Video-Clips wohl doch etwas mit der Klippschule der Nation zu tun hätten, hat aufgehört, zu lernen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Den Gegenbeweis findet man u. a. bei Behne (1990) sowie Bullerjahn & Lehmann (1990).
- <sup>2</sup> Allen, die an diesem Experiment teilgenommen haben bzw. mir die notwendigen Kontakte ermöglichten, sei hier nochmals herzlich gedankt, u. a. dem Ehepaar Baucke, den Kollegen Karin Bott-Bodenhausen, G. Helms, Wilfried Ribke, Hans-Christian Schmidt und U. Tewes.
- <sup>3</sup> Für jedes Geschlecht wurde getrennt „1, 2, 1, 2, ...“ durchgezählt, so dass die Geschlechterverteilung in beiden Gruppen (fast) identisch war. Die Teilnehmer wurden um Verständnis für diese ungewöhnlich anmutende Maßnahme gebeten, die später erläutert werden sollte. Kein Teilnehmer wusste zu diesem Zeitpunkt von der vergleichenden Fragestellung des Experiments. Gruppe I erfuhr erst in der zweiten Hälfte, dass es auch eine Videobedingung gab. Das gesamte Experiment dauerte 75-80 Minuten.
- <sup>4</sup> Das Experiment musste mit zwei Versuchsleitern parallel in zwei Räumen durchgeführt werden, die aus Gründen der Vergleichbarkeit der Bedingungen ein identisches Script hatten. In der Video-Bedingung wurde die Musik nicht über die Gerätelautsprecher sondern über eine Stereoanlage (wie für Gruppe 1) abgestrahlt. Ich danke Andreas Lehmann und Insa Gröneveld ganz herzlich für die engagierte Mitarbeit und Unterstützung bei diesem Experiment!
- <sup>5</sup> Die geschätzten Dauern des 17minütigen Werkes variierten erheblich, zwischen 6 und 40 Minuten! Es gab bei dieser Variable jedoch keine nennenswerten Effekte und keine Anhaltspunkte, Über- und Unterschätzungen aus dem übrigen Ergebniskontext heraus zu erklären.
- <sup>6</sup> Die sechs Ausschnitte, jeweils etwa 8-10 Sek. lang, stammten (an 2., 3. und 6. Position) aus dem Klavierkonzert d'Alberts, die übrigen aus der stilistisch und besetzungsmäßig vergleichbaren „Burleske d-Moll“ von Richard Strauss.
- <sup>7</sup> Zu den Musikinteressierten wurden nur diejenigen „Instrumentalisten“ gezählt, bei denen aufgrund des angegebenen Instruments ein größeres Interesse an roman-tischer Kunstmusik einigermaßen wahrscheinlich schien, d. h., Spieler von Pop-Instrumenten sowie die obligatorischen Blockflötenspieler wurden der Gruppe der Laien zugeordnet. Eine solche, grundsätzlich nicht ganz unproblematische Einordnung, die allerdings nur wenige Schüler und Studenten betrifft, ist selbstverständlich nur im Hinblick auf die in diesem Experiment verwendete Musik zu rechtfertigen.
- <sup>8</sup> Bei der größten beteiligten Gruppe von Musikstudenten (Zahlen in Klammern) musste die Audio-Gruppe 1 kurzfristig in einen engeren Raum wechseln und mit der dort vorhandenen Tontechnik vorlieb nehmen. Die Beurteilung der Musik war in dieser Gruppe deutlich kritischer. Sie konnte deshalb beim unmittelbaren Vergleich Gruppe 1-2 nicht berücksichtigt werden, wohl aber bei der clusteranalytischen Interpretation der Gruppe 2.
- <sup>9</sup> Vorbildung  $F = 0.450$ , n. s.; Darbietung  $F = 9.001$ ,  $p < 1\%$ .
- <sup>10</sup> Vorbildung  $F = 5.713$ ,  $p < 1\%$ ; Darbietung  $F = 0.685$ , n. s.; Wechselwirkung Vorbildung x Darbietung  $F = 5.349$ ,  $p < 1\%$ . Bei dieser Varianzanalyse wurde die gesamte Stichprobe ( $N = 244$ ) berücksichtigt, da die ungünstigen Randbedingungen eines Teiles der Experten in Gruppe 1 für die ungewöhnliche Wechselwirkung nicht verantwortlich sein können.

- <sup>11</sup> Wechselwirkung Vorbildung x Darbietung  $F = 8,942$ ,  $p < 0,1\%$ .
- <sup>12</sup> Vergleicht man varianzanalytisch für die Audio-Bedingung die drei Gruppen unterschiedlicher musikalischer Vorbildung, so unterscheiden sich die Experten nicht signifikant von den beiden anderen Gruppen; die Audio-Experten schnitten also nicht schlechter ab als die übrigen Audio-Teilnehmer!
- <sup>13</sup> Schmidt (1978) verwendet in diesem Zusammenhang den Ausdruck Interferenztheorie, der mir jedoch missverständlich erscheint, da „Interferenz“ in der Gedächtnis- und Lernpsychologie (Lefrancois 1976, S. 164) stets im Sinne „störender“ Interaktionen verwendet wird.
- <sup>14</sup> Bei den drei Audioausschnitten aus dem d'Albert-Konzert, die im Gedächtnistest verwendet wurden, war keine unterstützende Wirkung der Bilder zu erwarten. In zwei Fällen wurden an der korrespondierenden Stelle des Videos Dirigent bzw. Tontechnik und Tonmeister gezeigt. Bei einem der Testitems mit einem Oboen-Solo wird im Video die gesamte Holzbläsergruppe bei einer Verrichtung gezeigt, die man sonst von Eishockeyspielern zur Demonstration ihres Siegeswillen am Spielanfang kennt.
- <sup>15</sup> Experten würden sicherlich erheblich besser abschneiden als Nicht-Experten, wenn vorab bekannt wäre, dass u. a. musikalische Gedächtnisfähigkeiten geprüft würden.
- <sup>16</sup> Die Signifikanz wurde mit t-Tests für Paardifferenzen (Skalenwerte) sowie zweifaktoriellen Varianzanalysen über die Differenzen zwischen erstem und zweitem Urteil geprüft.
- <sup>17</sup> Die Urteilsstabilität ist in diesem Experiment methodisch natürlich dadurch begünstigt, dass explizit die Veränderungen markiert und nicht ein unabhängiges zweites Urteil auf einem neuen Blatt abgegeben werden sollte. Dieser zweite Weg erschien uns deshalb nicht sinnvoll, weil man kaum erwarten kann, dass die Teilnehmer vergessen würden, welches Urteil sie eine halbe Stunde zuvor abgegeben haben.
- <sup>18</sup> Die in dieser Tabelle verwendeten Kategorien waren nicht vorgegeben, sondern wurden im Nachhinein aus den Texten herausgearbeitet.
- <sup>19</sup> Der Chi-Quadrat-Test verfehlt knapp einen signifikanten Wert; entscheidend ist aber sicherlich, dass die Verteilungen vor allem in den beiden äußeren Spalten der Tab. 2 hypothesenkonträr sind.

## Literatur

- Klaus-Ernst Behne (1986): Hörertypologien - Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks. Regensburg.
- Klaus-Ernst Behne (1990): „Blicken Sie auf die Pianistin?!“ - Zur bildbeeinflussten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen. In: Medienpsychologie, 2(2), S. 115-131.
- Armin Brunner (1986): Musikvermittlung durch den „zweidimensionalen“ Raum des Bildschirms. In: Musik und Raum, hg. v. Thüning Bräm, Basel, S. 67-72.
- Claudia Bullerjahn & Andreas Lehmann (1990): „Videotraining für Sänger“ - zur audiovisuellen Rezeption von Jazz- und Klassikgesang im Fernsehen. In: Jahrbuch Musikpsychologie Bd. 6, 61-86.
- Guy R. Lefrancois (1976): Psychologie des Lernens. Berlin.
- Lawrence E. Marks (1978): Multimodal Perception. In: Handbook of Perception Vol. VIII, ed. by Edward C. Carterette & Morton P. Friedman. New York, pp. 321-339.

Hans-Peter Reinecke (1980): Musik im Original und als technische Reproduktion. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz Bd. XVI (1979), Berlin, S. 83-103.

Otto Schlosser (1976): Einführung in die sozialwissenschaftliche Zusammenhangsanalyse. Reinbek.

Hans-Christian Schmidt (1976): Auditiv und audiovisuelle musikalische Wahrnehmung im experimentellen Vergleich. In: Schulfach Musik, hg. v. Rudolf Stephan, Mainz, S. 79-105.



## „Blicken Sie auf die Pianisten?!“

### Zur bildbeeinflussten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen

(erschieden in: Medienpsychologie, 1990, Heft 2)

#### 1 Einleitung

Sollte ein Archäologe des 23. Jahrhunderts, gestützt auf die (übrig gebliebenen) Teilbestände einer Universitätsbibliothek, gebeten werden, die alltäglichen Wahrnehmungs- und Medienwelten in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts zu rekonstruieren, so könnte ihm folgendes passieren: Vielleicht stünde ihm das „Handbook of Perception“ von Carterette & Friedman aus dem Jahre 1978 zur Verfügung, das in großer Ausführlichkeit und fein säuberlich getrennt die (ausschließliche) visuelle, auditive, haptische ... Wahrnehmung behandelt, die Interaktion verschiedener Sinnesmodalitäten aber nur in einem bescheidenen Kapitel (Multimodal Perception) untersucht. Als kundiger Archäologe würde er natürlich das berühmte Bild von den drei Affen kennen und eine vollkommen neue Deutung vorschlagen: der eine hält sich die Ohren zu, damit er nur sieht, der andere die Augen, damit er nur hört, ... Unweit der Psychologie würde unser Archäologe auf die Kommunikationswissenschaften stoßen und für einen ersten Überblick vielleicht die DFG-Enquete über Wirkungsforschung (Schulz, 1986) zu Rate ziehen. Hier könnte er anhand des Registers sehr schnell feststellen, dass in den zahlreichen Studien zur Medienwirkung die Musik (bis auf wenige Ausnahmen) fast nicht thematisiert wird, und er würde daraus naheliegenderweise die Schlussfolgerung ableiten, dass Musik in den Medien des 20. Jahrhunderts sowohl quantitativ als auch konzeptionell offensichtlich keinen besonderen Stellenwert gehabt habe. Vielleicht würden sich hier jedoch Zweifel regen, die den Archäologen veranlassen könnten, eine Spezialdisziplin wie die Musikpsychologie zu konsultieren. Nach längerem Studium würde er erkennen, dass die mediale Vermittlung von Musik hier durchaus thematisiert worden ist, aber das Musikhören und -erleben offensichtlich stets nur über das Ohr erfolgte, Musik wohl nur als ein rein auditives Phänomen betrachtet wurde und Musizieren mit keinen sichtbaren Komponenten verknüpft gewesen sei. Das Bild, das der Archäologe schließlich vom ausgehenden 20. Jahrhundert entwerfen würde, könnte etwa so aussehen: die Menschen vollführten merkwürdige körperliche Verrichtungen, um jeweils nur über einen einzigen Sinn die Außenwelt wahrzunehmen, Musik gab es in den Medien kaum, Konzerte fanden im Dunkeln statt, und zwar auch solche Rockkonzerte, bei denen irreführender Weise mit sog. „lightshows“ geworben wurde.

Genug der satirischen Ausflüge: Die Diskrepanz zwischen den tatsächlichen alltäglichen Lebenssituationen und den häufig laborähnlichen Experimenten, die in den Verhaltenswissenschaften nach wie vor bevorzugt werden, ist oft genug beklagt worden. Es gibt zwingende Gründe für die experimentelle Beschneidung der Realität: die Auswirkungen einzelner Parameter (unabhängiger Variablen) kann nur unter kontrollierten Bedingungen studiert werden, die Realität ist in ihrer Komplexität im Experiment niemals rekonstruierbar. Das sind zweifellos überzeugende Gründe, jenen Typus von empirischer Wirkungs- und Rezeptionsforschung, wie er sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat, auch in Zukunft weiterzuführen. Trotzdem stellt sich die Frage, ob es daneben nicht mehr Studien geben sollte, die sich - auch auf die Gefahr methodischer Unschärfen hin - stärker an der Realität der alltäglichen Wahrnehmung orientieren. Für den speziellen Aspekt der visuellen Komponenten des Musikerlebens sei im folgenden eine Studie beschrieben, die in Bezug auf Fernseherfahrungen eine gewisse ökologische Validität beansprucht und trotzdem einem der ältesten Paradigmen der empirischen Forschung folgt, dem Wundt'schen Prinzip der Bedingungsvariation. Doch zuvor einige orientierende Hinweise zur Disziplin Musikpsychologie.

## **2 Musikpsychologie - eine junge alte Wissenschaft**

Fragen der Wirkung von Musik werden seit mehr als zwei Jahrtausenden von der Philosophie behandelt. Mit Hermann von Helmholtz beginnend, der sich als Physiker der Wahrnehmung von Tönen und Klängen psychologisch näherte, aber natürlich auch angeregt durch Gustav Theodor Fechner, dem „Vater“ der empirischen Ästhetik, wird seit gut 100 Jahren auf vielfältige Weise versucht, Aspekte der Musikwahrnehmung und des Musikerlebens empirisch „in den Griff“ zu bekommen. Zweifel an einem solchen Vorhaben nähren sich im wesentlichen aus der Individualität, Subjektivität und Intimität der zu untersuchenden Vorgänge, während es zugleich einen überzogenen Forschungsoptimismus gibt, der darauf beharrt, dass mit der Verfügbarkeit der „richtigen Geräte“ alle Aspekte menschlichen (und im besonderen ästhetischen) Erlebens beobachtbar seien. Zur Zeit findet man die Wahrheit an ihrem bekannten Ort, in der Mitte: eine Unmenge an Literatur, vor allem aus den letzten zwei Jahrzehnten, hat die kleine, Außenstehenden bisweilen esoterisch anmutende Randdisziplin Musikpsychologie zu einer „großen“ Wissenschaft werden lassen, in der verschiedene Schulen, Forschungs- und Erklärungsansätze miteinander konkurrieren. Inhaltlich, methodisch sowie hinsichtlich der Provenienz der Forscher steht die Musikpsychologie zwischen

Psychologie und Systematischer Musikwissenschaft, ein Zustand, der sich bisher eher befruchtend ausgewirkt hat. Im deutschsprachigen Bereich gibt es seit einigen Jahren ein eigenes Periodikum (das Jahrbuch „Musikpsychologie“ im Verlag Florian Noetzel, Wilhelmshaven) sowie zwei neuere Monographien (La Motte-Haber, 1985 und Bruhn, Oerter & Rösing, 1985), die einen ersten Überblick vermitteln können.

### 3 Problematik

Nichts ist - zumindest für den Musikinteressierten - so alltäglich, wie die Erfahrung, dass man Musik hört und sieht. Schallplatte und Radio ermöglichten über Jahrzehnte eine artifizielle, ausschließlich auditive Musikerfahrung, neben die in Zukunft in zunehmendem Maße die Musikrezeption auf dem Bildschirm treten dürfte. Die Einführung des Fernsehstereotons in den vergangenen Jahren, die Vorstellung einer neuartigen Bild-Musik-CD auf der Funkausstellung 1987 sowie die zu erwartende weitere Vergrößerung der Bildschirme wird die Musikrezeption im Fernsehen in Zukunft noch wesentlich reizvoller machen. Selbstverständlich wird man erwarten können, dass eine attraktive Pianistin oder ein vor Lampenfieber schwitzender Anfänger den musikalischen Genuss unterschiedlich beeinflussen, aber wie und mit welcher Zwangsläufigkeit geschieht dies?

Neben einigen neueren Arbeiten, die die rein auditive mit der audiovisuellen Wahrnehmung von Musik verglichen (u. a. Schmidt 1976, Springsklee 1986), ist bisher erst einmal der Versuch unternommen worden, den Bildanteil des Musikerlebens gezielt zu untersuchen.

Cort Alan McClaren (1985) bat zunächst 17 Marimbaphonspieler vor die Kamera, wo sie die „Suite Mexicana“ von Keith Larsen, ein sehr bewegtes Stück mit leicht virtuosen Momenten, einspielen sollten. In einem ersten Versuchsdurchgang sollten sechs Experten den „aural“ und „visual effect“ dieser 17 Videos bewerten. Schon dieses erste Ergebnis stimmt nachdenklich. Was dem Auge gut tat, gefiel auch dem Ohr und umgekehrt wurde bei den „unansehnlichen“ Videos auch der Höreindruck negativ bewertet:

		Höreindruck	
		positiv	negativ
Seheindruck	positiv	8	1
	negativ	1	7

Nur bei zwei Videos gab es eine Diskrepanz Zwischen Hör- und Seheindruck. Lag das nun daran, dass die Experten die beiden Ebenen nicht voneinander trennen konnten (obwohl sie gezielt darum gebeten wurden) oder können nur „schöne“ Instrumentalisten auch für das Ohr „schön“ musizieren? Ob eine solche Kovariation von Auge und Ohr „schon“ bei den Instrumentalisten oder „erst“ bei den Beurteilern stattfand, ist bei dieser Versuchsanlage im Nachhinein nicht eindeutig zu entscheiden. In einem zweiten Versuchsabschnitt wurden drei „positive“ und drei „negative“ Videos ausgewählt und 37 „undergraduate non-music majors“ in zufälliger Reihenfolge sowohl als Video wie auch lediglich als Audiofassung vorgespielt. Im Urteil dieser Zuschauerhörer zeigten sich zwei bemerkenswerte Ergebnisse:

*Bei den (vorab) positiv eingestuften (mit anderen Worten, bei den gelungenen) Videos war der globale Hör-Seh-Eindruck stets deutlich positiver als die separate Beurteilung der auditiven Ebene (Tonspur des Videos). Der Anblick der Marimbaphonisten beim vierschlägeligen (!) Spiel mit ausgreifendem Bewegungsambitus wurde also offensichtlich als Bereicherung, Belebung oder Intensivierung empfunden.<sup>1</sup>*

*Die „negativen“ Videos wurden von den Studenten auch dann deutlich schlechter beurteilt, wenn nur die Tonspur zu hören war (Höreindruck). Daraus lässt sich ableiten, dass für das oben skizzierte Kovariationsdilemma weniger die Experten als die Instrumentalisten verantwortlich sind: offensichtlich war es so, dass diejenigen, die vor der Kamera ungeschickt agierten, auch tatsächlich schlechter gespielt haben, was bei der Reduktion auf die auditive Ebene auch für musikalische Laien erkennbar war.<sup>2</sup>*

Das von McClaren gewählte Versuchsdesign war also nicht geeignet, den Anteil der visuellen Ebene am ganzheitlichen audio-visuellen Musikerleben näher zu bestimmen, es fehlten „Über-Kreuz-Kombinationen“ (positiver Höreindruck bei „abträglicher“ Videodarbietung und umgekehrt), ganz abgesehen von der ungewöhnlich kleinen Stichprobe, die die Analyse individueller Besonderheiten nicht gestattet. Wie aber müsste eine Situation gestaltet sein, die verlässliche Aussagen darüber erlaubt, welche Anteile der Beurteilung von Musik (bzw. ihrer Interpretation) ausschließlich auf Unterschiede in der optischen Darbietung zurückzuführen sind.

#### 4 Felix Krull - eine hochstaplerische(?) Lösung

In seinen „Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull“ berichtet Thomas Mann über die folgenden Kindheitserinnerungen seines Protagonisten:

*Was aber die stärkste Anziehungskraft auf mich ausübte, waren die Konzerte, die täglich von einem wohlgeschulten Orchester dem Badepublikum dargeboten wurden. Die Musik entzückte mich, ... Stundenlang kauerte ich auf den Stufen des zierlichen Kunsttempels, ließ mein*

*Herz von dem anmutig ordnungsvollen Reigen der Töne bezaubern und verfolgte zugleich mit eifrig teilnehmenden Augen die Bewegungen, mit denen die ausübenden Musiker ihre verschiedenen Instrumente handhabten. Namentlich das Geigenspiel hatte es mir angetan, und zu Hause, im Hotel, ergötzte ich mich und die Meinen damit, dass ich mit Hilfe zweier Stöcke, eines kurzen und eines längeren, das Gebaren des ersten Violinisten aufs getreueste nachzuahmen suchte. Die schwingende Bewegung der linken Hand zur Erzeugung eines seelenvollen Tones, das weiche Hinaus- und Hinabgleiten aus einer Grifflage in die andere, die Fingergeläufigkeit bei virtuosenhaften Passagen und Kadenzen, das schlanke und geschmeidige Durchbiegen des rechten Handgelenkes bei der Bogenführung, die versunkene und lauschend-gestaltende Miene bei hingeschmiegener Wange - dies alles wiederzugeben gelang mir mit einer Vollkommenheit, die besonders meinem Vater den heitersten Beifall abnötigte. Dieser nun, gut gelaunt unter dem wohltuenden Einfluss der Bäder, nimmt das langhaarige und fast stimmlose Kapellmeisterchen beiseite und verabredet mit ihm die folgende Komödie. Eine kleine Violine wird billig erstanden und der zugehörige Bogen sorgfältig mit Vaseline bestrichen. ...eines Sonntagnachmittags, während der Kurpromenade, stehe ich, ... ansprechend ausgestattet, zur Seite des kleinen Kapellmeisters an der Rampe des Musiktempels und beteilige mich an der Ausführung einer ungarischen Tanzpiece, indem ich mit meiner Fiedel und mit meinem Vaselinebogen tue, was ich vordem mit meinen beiden Stöcken getan. Ich darf sagen, dass mein Erfolg vollkommen war.*

*Das Publikum, vornehmeres und schlichteres, staute sich vor dem Pavillon, es strömte von allen Seiten herbei. Man sah ein Wunderkind. Meine Hingebung, die Blässe meiner arbeitenden Miene, eine Welle Haares, die mir über das eine Auge fiel, meine kindlichen Hände, deren Gelenke von den blauen, an den Oberarmen bauschigen und nach unten eng zulaufenden Ärmeln kleidsam umspannt waren - kurz, meine ganze rührende und wunderbare Erscheinung entzückte die Herzen. Als ich mit einem vollen und energischen Bogenstrich, über alle Saiten gendigt hatte, erfüllte das Geprassel des Beifalls, untermischt mit hohen und tiefen Bravorufen, die Kuranlagen. Man hebt mich, nachdem der kleine Kapellmeister meine Geige nebst Bogen in Sicherheit gebracht, zur ebenen Erde nieder. Man überhäuft mich mit Lobsprüchen, mit Schmeichelnamen, mit Liebkosungen. Aristokratische Damen und Herren umdrängen mich, streicheln mir Haare, Wangen und Hände, nennen mich Teufelsbub und Engelskind. Man zog mich zur Konditorei. An drei verschiedenen Tischen bewirtete man mich mit Schokolade und Cremeschnitten. ...Es war einer der schönsten Tage meines Lebens, vielleicht der unbedingte schönste. Viele Stimmen wurden laut, dass ich mein Spiel wiederholen möchte, ... Allein mein Vater erklärte, dass er nur ausnahmsweise seine Erlaubnis gegeben habe und dass ein wiederholtes öffentliches Auftreten sich nicht mit meiner gesellschaftlichen Stellung vertrage.*

Der hier von Thomas Mann so trefflich beschriebene Vorgang ist heute im Fernsehen alltäglich: von der Möglichkeit, Musiker und Sänger bei eingespielter Tonkonserve im sog. Playback vor der Kamera stumm agieren zu lassen, wird reichlich Gebrauch gemacht. Die meisten Zuschauer wissen und akzeptieren dies. Dass Bild und Ton verschiedenen Ursprungs sein können, weiß man vom synchronisierten Film, Film- und Fernsehrezeption ist deshalb auch ein Lernvorgang, sich an kleinen, unvermeidlich asynchronen Passagen nicht zu stören; nur dadurch, dass die Interaktion von Auge und Ohr dosiert großzügig erfolgt, konnte beispielsweise „Casablanca“ auch in Deutschland zu einem Kultfilm werden.

Bei Thomas Mann kommt aber noch etwas anderes hinzu, dass nämlich der schwächliche, des Geigenspiels vollkommen unkundige Knabe Felix als Urheber des virtuosen und feurigen Spiels ausgegeben wird. Hätte jemand den Vaselinetrick vor Ort entdeckt, so wäre die Empörung sicherlich beträchtlich gewesen, so wie vor Jahren, als eine Popgruppe (Boney M.) in den Verdacht geriet, dass die attraktiven Akteure mit geliehener Stimme sängen. Thomas Mann hat etwas beschrieben, was Jahrzehnte später Psychologen gelegentlich bei sog. Täuschungsexperimenten praktizierten, dass - aus unterschiedlichen methodischen Erwägungen heraus - die Vpn über bestimmte Aspekte der experimentellen Situation absichtlich getäuscht oder im Unklaren gelassen und erst im Nachhinein über den wahren Sachverhalt aufgeklärt wurden. Schachter, Milgram und andere Forscher haben bewiesen, dass bestimmte Sachverhalte nur so zu untersuchen sind und dass man die so getäuschten Vpn in der Regel von der Notwendigkeit dieses Vorgehens auch überzeugen kann, sie also nicht als „Geleimte“ beschämt nach Hause schleichen müssten.

Vor diesem Hintergrund habe ich 1987 in Zusammenarbeit mit der Landesmedienstelle Hannover und der Hochschule für Musik und Theater Hannover das Videoprojekt „Musiker auf dem Bildschirm“ realisiert. Es besteht aus zwei Videokassetten, auf denen vier Klavier- und vier Gesangstitel aus den Bereichen Klassik und Jazz einmal von einem „Original“ sowie drei- bis sechsmal von verschiedenen Doubles vor der Kamera „gespielt“ wurden. Einzelheiten zur Konzeption und Gestaltung der Videos können dem ausführlichen Begleittext entnommen werden.<sup>3</sup> Im Folgenden wird über eine explorative Vorstudie mit vier der insgesamt 42 Videos berichtet. Es sollte zunächst einmal geprüft werden, in welchem Ausmaß die gedoppelten Fassungen bei unvoreingenommener Betrachtung als echt akzeptiert würden. Darüber hinaus war zu ermitteln, welche Aspekte des bildbegleiteten Musikerlebens mit welchen Erhebungsverfahren untersucht werden können. Auf der Grundlage dieser Erfahrungen sollte es möglich sein, gezielte Hypothesen für folgende umfangreichere Studien zu planen.

## **5 Das Experiment**

### **5.1 Versuchsbeschreibung**

Teilnehmer dieses Experiments waren 43 Musiklehramtsstudenten, 30 Musiklehrer sowie 20 (musikinteressierte) Laien<sup>4</sup> in Gruppen zwischen 5 und 24 Teilnehmern. Sie sahen nacheinander vier Videos, in denen zunächst (in

wechselnder Reihenfolge) Birgit und Constantin den As-Dur Abschiedswalzer von Frédéric Chopin und dann Claudia und Christian das d-moll Capriccio (op. 116 Nr. 7) von Johannes Brahms spielten. Christian war der Pianist beider Titel, die drei anderen haben ihn auf einem präparierten Flügel im Playback-Verfahren gedoubelt. Bei Chopin wurden also zwei Doubles miteinander, bei Brahms das Original mit einem Double verglichen. Die Vpn wurden bei beiden Videopaaren unmittelbar nach dem Vorspiel um einen Interpretenvergleich gebeten, wobei sie sich zunächst an acht vorgegebenen Adjektiven (modifiziertes Polaritätsprofil) orientieren sollten:

Sie haben soeben erlebt, wie zwei Musiker (Studenten) dasselbe Stück gespielt haben. Bitte vergleichen Sie die beiden Interpretationen ganz aus Ihrer persönlichen Sicht.

War die zweite Interpretation:

	eindeutig	ein wenig	kein Unterschied	eher nicht	eindeutig nicht
sicherer?	o	o	o	o	o
etc.					

Daran anschließend konnten weitere unterschiedlich erlebte Aspekte der Interpretation in freier Formulierung ergänzt werden. Nach Abschluss des zweiten Interpretenvergleichs wurden die Vpn gebeten, das sichtbare Erscheinungsbild der vier gezeigten Musiker zu beschreiben sowie die beiden folgenden Fragen zu beantworten:

Sind Sie ein Mensch, der im Allgemeinen eher über das Auge oder über das Ohr wahrnimmt?

Auge — — — — Ohr

Was war beim Erleben des Videos vorhin wichtiger?

Auge — — — — Ohr

Mit Hilfe der beiden letzten Frage bezüglich der überdauernden bzw. situativen audiovisuellen Selbsteinschätzung sollte überprüft werden ob „mehr Auge“- oder „mehr Ohr“-orientierte Vpn die musikalischen Interpretationen unterschiedlich erleben würden. Eingangs jeder Sitzung wurde darauf hingewiesen(!) dass die Musik absichtlich nicht über Platte oder Tonband, sondern über den Fernseher dargeboten würde. Dies wurde damit begründet, dass die Akteure (Musikstudenten) sich auch auf mögliche Auftritte im Fernsehen vorbereiten wollten. Am Ende jeder Sitzung wurden die Vpn über die Entstehung der Videos „aufgeklärt“, was durchwegs anregende und be-  
treffene Diskussionen auslöste.

## 6 Ergebnisse

### 6.1 Beobachtungen während der Versuche

In einem Fall erklärte eine weibliche Vp nach dem Vorspiel der beiden Chopin-Versionen laut, dass die Tonspur wohl immer die gleiche gewesen sei. Ein knapper Hinweis von mir, dass dies nicht der Fall sei, genügte, damit die Gruppe nach kurzem Meinungsaustausch den Fragebogen weiter bearbeitete; die Urteile dieser Gruppe waren nicht zurückhaltender als die der übrigen Vpn! Nach dem Vorspiel der beiden Brahms-Versionen berichtete die gleiche Vp, dass sie nun deutliche Unterschiede gehört habe. Ein Student erklärte nach den einleitenden Erläuterungen: „Dann mach' ich die Augen zu!“

### 6.2 Subjektive Selbsteinschätzung der Auge-Ohr-Orientierung

Anhand der beiden am Ende des Experiments gestellten Fragen zeigte sich, dass jeweils etwa rund ein Drittel der Befragten eher Auge-, eher Ohr-orientiert waren bzw. eine ausgewogene Aufmerksamkeitsverteilung zwischen beiden Sinnen vermuteten, und zwar sowohl grundsätzlich als auch in der konkreten experimentellen Situation. Eigenartigerweise ergab sich eine recht niedrige Korrelation ( $r = 0.193$ ,  $p < 5\%$ ) für die beiden Aufmerksamkeitsskalen, was entweder als eine invalide Selbsteinschätzung der Betroffenen gedeutet werden kann oder so zu verstehen wäre, dass das Experiment diesbezüglich außerhalb der üblichen Hör-Seh-Gewohnheiten erlebt wurde. Sowohl eine konventionelle varianzanalytische Auswertung der Interpretenvergleiche als auch die unten beschriebene Clusteranalyse ergab keinerlei nennenswerte Hinweise darauf, dass sich die subjektive Auge-Ohr-Orientierung in irgendeiner Form auf die Beurteilung der Videos ausgewirkt habe. Die naheliegende und plausible Hypothese, dass bei stärkerer Auge-Orientierung die jeweils akustisch identischen Videos unterschiedlicher erlebt würden, ließ sich also nicht bestätigen. Man kann vermuten, dass eine solche Selbsteinschätzung den Betrachter überfordert und deshalb methodisch kompliziertere Verfahren angewendet werden müssen, um den sehr wichtig erscheinenden Aspekt der Aufmerksamkeitsverteilung zu kontrollieren.

### 6.3 Interpretationsvergleich mit modifiziertem Profil

Der Chopin-Vergleich war an den Anfang gestellt worden, weil hier von beiden Doubles auch die spielenden Hände zu sehen waren, wodurch eine suggestivere Wirkung erhofft wurde. Tatsächlich gab es jedoch bei Chopin zehn und bei Brahms nur vier „Enthaltungen“, d. h. solche Vpn, die auf allen

acht Skalen des hier verwendeten modifizierten Profils eine „3“ („höre keine Unterschiede“) oder gar nichts angekreuzt hatten. Insgesamt gab es bei Chopin 41.1% neutrale Urteile, bei Brahms aber nur 31.3%. In einem Fall erklärte eine Lehrerin, dass das teilnahmslose Gesicht von Constantin ihre Vermutung in diese Richtung gelenkt habe. Der stärkere suggestive Effekt bei Brahms überrascht vor allem deshalb, weil Claudias Hände „angeschnitten“ waren, d. h. nicht die Finger selbst sondern nur die Handwurzeln zu sehen waren. Ihr „Spiel“ war aber offensichtlich so ausdrucksvoll, dass dieses Detail so gut wie nicht beachtet wurde.

Betrachtet man den allgemeinen Urteilstrend, d. h. die Mittelwerte für alle Vpn (s. Abb. 1), so zeigt sich zunächst eine ausgeprägte Tendenz zur (indifferenten) Mitte, die auf sehr divergierende Beurteilungen schließen lässt und für sich genommen noch nicht sehr aussagekräftig ist. Beim Brahms-Vergleich hat eine Mehrheit eher für die Interpretation von Claudia votiert, während beim Abschiedswalzer Chopins das Bild sehr ausgeglichen ist. Dabei fällt aber auf, dass die beiden Profile bei „präziser“ deutlich nach „rechts“ (zu den männlichen Interpreten Constantin und Christian), bei „dramatischer“ aber nach links (zu Birgit und Claudia) weisen. Diese unauffällig anmutenden Verschiebungen bestätigen indirekt das androgyne Konzept der psychologischen Geschlechtlichkeit von Sandra Lipsitz Bem (nach Rosch, 1984), wonach *Männlichkeit* (als psychologisches Merkmal) mit *Instrumentalität* und *Weiblichkeit* mit *Expressivität* verknüpft ist. Die Tendenz, Pianisten eher präzises, aber Pianistinnen eher dramatisches Spiel zuzutrauen, ist eines der auffälligsten Ergebnisse dieses Experiments.

Ein differenzierteres Bild ergibt sich jedoch, wenn man für die jeweils acht Skalen des Chopin- und des Brahms-Vergleichs mit Hilfe einer Clusteranalyse<sup>5</sup> prüft, inwieweit sich hinter dem allgemeinen Urteilstrend mit einer starken Tendenz zur neutralen Mitte konkret divergierende Urteilsstrukturen verbergen. Ergebnis der Clusteranalyse sind sieben Gruppen von Befragten, vier größere (Abb. 2) und drei relativ kleine (Minoritäten ohne Abb.), die gleich oder ähnlich geurteilt haben und deren mittlere Urteilsprofile sich sehr deutlich unterscheiden. Die Interpretation dieser sieben Urteilstypen kann etwas plastischer geschehen, wenn man gleichzeitig die Gruppenzugehörigkeit (Student, Lehrer, Laie) und die Geschlechtsverteilung berücksichtigt. Tab. 1 zeigt, dass die Gruppenzugehörigkeit bei drei Clustern signifikant von der gesamten Stichprobe abweicht (Chi-Quadrat-Test), die Verteilung der Geschlechter ist in keinem Fall signifikant und zeigt nur Tendenzen auf.

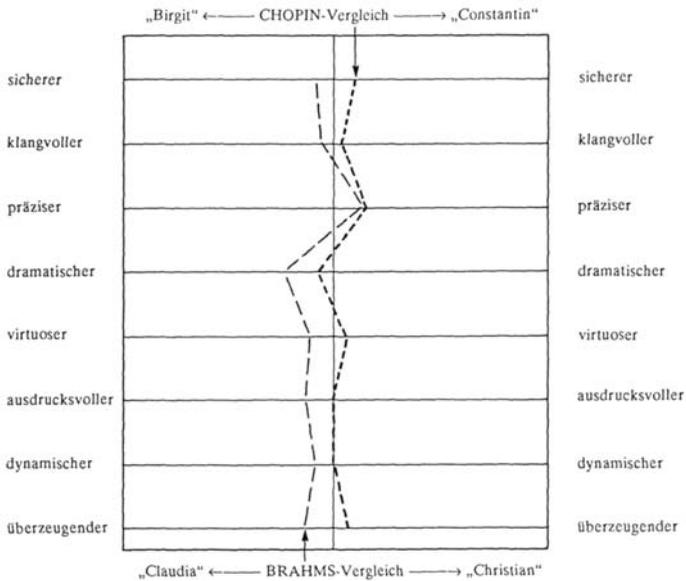


Abb. 1: Chopin- und Brahms-Vergleich für die gesamte Stichprobe

Tab. 1: Häufigkeitsverteilung der Gruppenzugehörigkeit zu den einzelnen Clustern.

Cluster-Nr.	Studenten	Lehrer	Laien	Chi-Quadrat
1 (21)	11	7	3	n. s.
2 (21)	18	2	1	p < 1%
3 (15)	3	6	6	n. s.
4 (10)	-	-	10	p < 1%
5 (6)	1	5	-	p < 5%
6 (4)	2	2	-	n. s.
7 (4)	4	-	-	n. s.
nicht klassifiziert	4	8	-	p < 5%
	43	30	20	

Zum anderen kann die Interpretation der einzelnen Profile ergänzt werden durch die nachträglich abgegebenen freien Kommentare zum optischen Erscheinungsbild der Akteure, die extrem unterschiedlich ausfielen. So empfanden Birgit manche als „schüchtern, zurückhaltend“, andere als „sympathisch, offen“, Constantin galt einem als „gefühlsgestört“, einem anderen aber als „kraftvoll, souverän“. Christian wirkte einerseits als „reifer“, daneben aber auch als „eher unfertig“ und bei Claudia lässt sich kaum nachvollziehen, dass

Feststellungen wie „chaotisch“, „elegant“, „verträumt“ und „stürmisch“ sich auf die gleiche Person beziehen können. Die Cluster werden jeweils mit einer durchlaufenden Nummer und der Anzahl der in diesem Cluster zusammengefassten Vpn bezeichnet, die beiden ersten Cluster bestehen also jeweils aus 21 Personen.

#### *1/21: Zurückhaltung*

Zu diesem Cluster gehören sowohl diejenigen, die „richtig“ urteilten, dass sie zwischen den jeweils zwei akustisch identischen Videos keinerlei Interpretationsunterschiede hörten, wie auch jene, die solche auf wenigen Skalen in mäßiger Ausprägung zu erkennen glaubten. (Dieser zurückhaltende Typus scheint in dieser Stichprobe ein wenig überrepräsentiert, weil ein Teil der studentischen Vpn in einem Seminar über „Musik und Manipulation“ für dieses Thema möglicherweise in besonderer Weise sensibilisiert war.) Die Ursachen dieser Zurückhaltung sind, wie die freien ergänzenden Kommentare zeigen, sehr unterschiedlich. Nur eine Minderheit hat die Playback-Manipulation erkannt - und kommt dann in einem Fall zu der überraschenden aber bezeichnenden Feststellung: „Ich bin sicher, dass es die gleiche Aufnahme ist - allerdings habe ich Unterschiede gehört!“ Häufiger ist die Zurückhaltung aber darauf zurückzuführen, dass die Interpreten als ähnlich, z. B. als „lasch“ oder „langweilig“ empfunden wurden oder überhaupt keine Kommentare abgegeben wurden, auch „musikalische Nichtausgebildetheit“ wird als entschuldigende Ursache angeführt. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die technische Manipulation nur von sehr wenigen sicher erkannt wurde und dass weder der Faktor Vorbildung(!) noch Lebenserfahrung (Student vs. Lehrer/Laie) noch Geschlecht sich generell darauf auswirkt, ob man zu diesen „richtig“ Urteilenden gehört.

#### *2/21: Bevorzugung von Pianistinnen*

Dieser Typus ist durch eine ausgeprägte „Vorliebe für das weibliche Geschlecht“ gekennzeichnet, in beiden Fällen wird die „weibliche“ Interpretation im Vergleich überaus positiver bewertet, wobei, dem oben beschriebenen Geschlechtsrollenstereotyp gehorchend, das Präzise und Virtuose dennoch nicht die Stärke von Pianistinnen ausmacht. Es sind fast nur Musikstudenten, allerdings beiderlei Geschlechts(!), die ein solch entschiedenes Votum abgaben und sich dabei in ihrem Urteil über die männlichen Kommilitonen teilweise recht drastisch ausdrücken: Constantin galt ihnen u. a. als „blasiert“, „abwesend“, „gefühlsgestört“ und „unterkühlt“, das Original Christian u. a. als

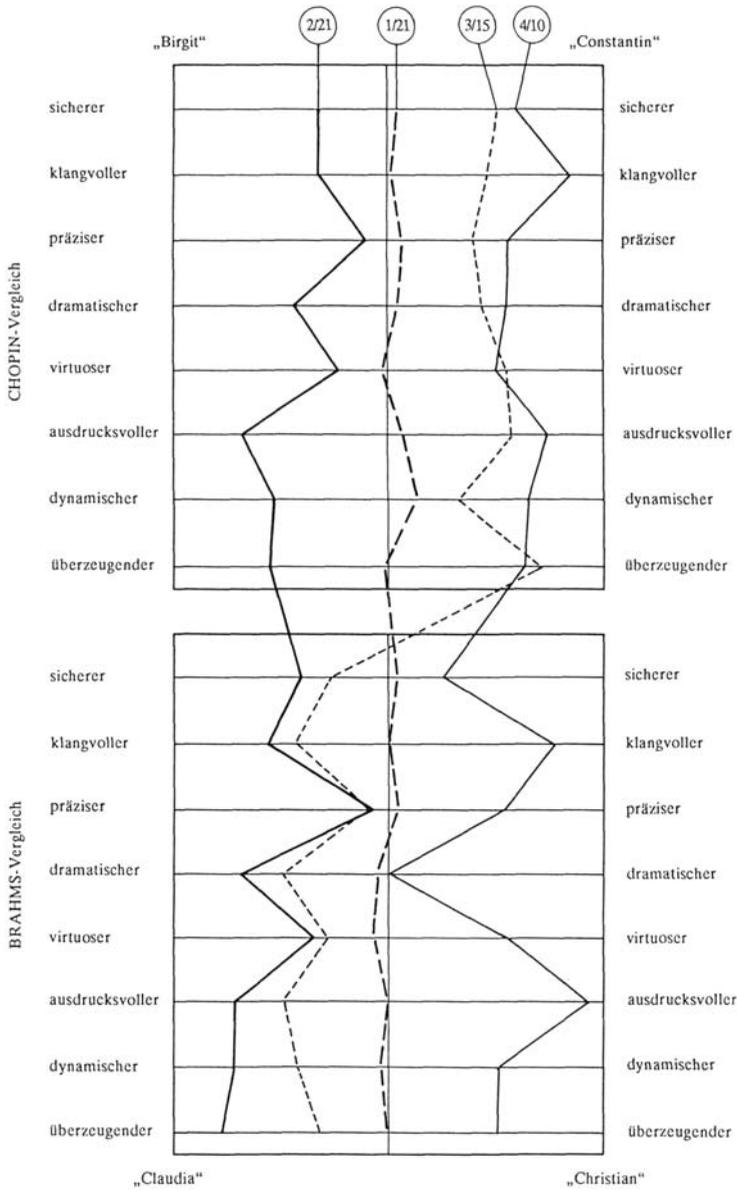


Abb.2: Chopin- und Brahms-Vergleich für vier ausgewählte Urteilstypen

„unprofessionell“ und „unsicher“. Auf der positiven Seite ist es im Wesentlichen das Moment der emotionalen Beteiligung, des „ausdrucksvollen“, ja „fast dramatischen“ und „leidenschaftlichen“ Spiels (Claudia) oder der Eindruck, dass Birgits „Körper den Fluss der Musik unterstützt“, das die Studenten so sehr überzeugte, sie zu deutlich umfangreicheren Kommentaren veranlasste, in die unbeabsichtigt oft Aussagen über die Interpretation, ja über unterschiedliche Tempi, einfließen, obwohl lediglich nach dem visuellen Erscheinungsbild gefragt worden war. Es gab jedoch auch Fälle, in denen jeweils beide Interpreten optisch positiver (oder indifferent) erlebt wurden, aber unterschiedliche Bewertungen der Interpretation vorgenommen wurden, vereinzelt tauchen auch „optische“ Negative der bevorzugten Interpreten auf.

#### *3/15: Ein androgynes Votum*

Während Birgit bei diesem Typus deutlich abqualifiziert wurde („gewollt affektiv“, „gehemmt“, „naiv“), konnte der „betont coole“ Constantin, Typ „Softie“, ungewöhnliche Sympathien erwecken: bei ihm schienen „körperlicher und musikalischer Ausdruck abgestimmter“, er schien „kraftvoll“ und „gefühlvoll“ zu spielen, wenngleich die Emotionen für den Zuschauer nicht immer sichtbar seien. Die Kommentare zum Brahms-Vergleich betonen vor allem den „unfertigen“, „akademischen“ und „verkrampften“ Eindruck von Christian und ähneln im Übrigen denen des zuvor beschriebenen Clusters. Es ist eigenartig, dass das einzige „gemischte“ Votum (eine Präferenz für Birgit bei Chopin und Christian bei Brahms gab es nicht als eigenständigen Urteilstypus) eine besondere Vorliebe für Constantin zeigt, der von einigen Vpn für ein Mädchen gehalten wurde, von anderen als „androgyn“ Typus beschrieben wurde. Die Unterrepräsentanz von Studenten in diesem Cluster<sup>6</sup> könnte mit der von Constantin gewählten sehr „formellen“ Bekleidung (dunkles Jackett mit Fliege) zusammenhängen, die wohl eher von den älteren Vpn als einem „Konzertpianisten“ angemessen empfunden wurde.

#### *4/10: Bevorzugung von Pianisten*

Dieser Urteilstyp akzeptierte nur „männliche“ Interpretationen, in diesem Fall das Spiel des „konzentrierten“, „ausdrucksvollen“ und „temperamentvollen jungen Mannes“ Constantin und des „ansprechenden, ruhigen“ Christian. Bei der „netten Schülerin“ Birgit wurde vermutet, dass sie am Klavier einschlafe, und Claudia wurde mehrfach eine zu theatrale, zu wilde Interpretation vorgeworfen. Mit Ausnahme des „dramatischen“ Aspektes der Brahms-Interpretation ist dies der entscheidendste Urteilstypus, der, was ganz ungewöhnlich ist, sich

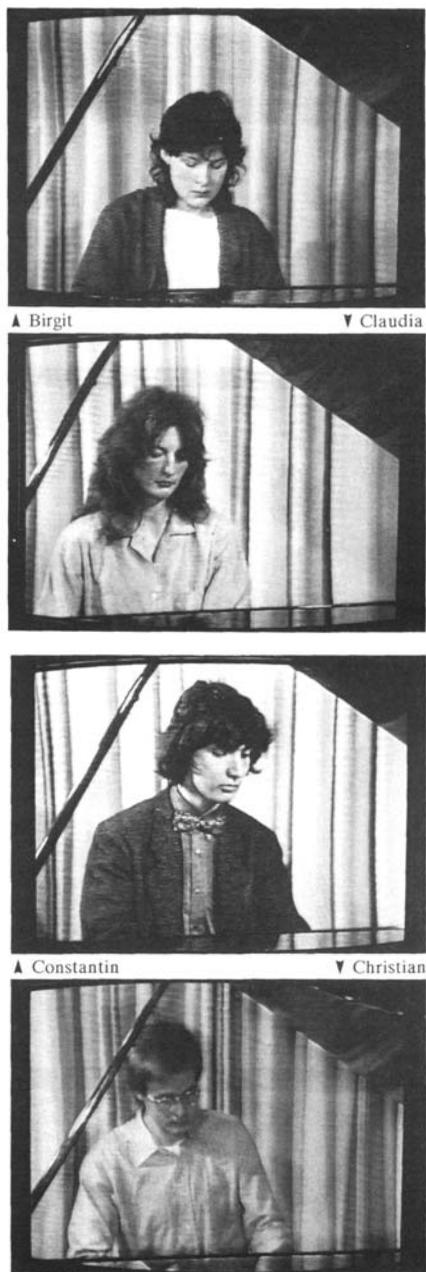


Abb.3: Beispielbilder aus den Versuchsvideos

ausschließlich aus der Gruppe der Laien zusammensetzt, die zumeist über 40 Jahre alt und in diesem Fall häufiger weiblich waren. Betrachtet man das „weibliche“ Votum der Musikstudenten (2/21) und das „männliche“ der älteren Laien, so bieten sich zwei denkbare Ursachen zur Erklärung an. Birgit und Claudia haben körpersprachlich wesentlich ausdrucksvoller agiert als die beiden männlichen Akteure, und genau dies scheinen Musikstudenten (und z. T. auch Musiklehrer) besonders zu fordern: dass nämlich die Musik nicht nur (auf dem Instrument) gespielt, sondern, in dosierter Ausprägung, auch körperlich überzeugend „dargestellt“ wird. Zum anderen wissen Studenten aus ihrer alltäglichen Erfahrung, dass ihre Kommilitoninnen keineswegs schlechter Klavier spielen! Laien sind hingegen möglicherweise weniger stark für körpersprachliche Nuancen von Instrumentalisten sensibilisiert und votieren deshalb eher für die sachlicher wirkenden „jungen Herren“, vielleicht auch unter dem Gesichtspunkt, dass es mehr männliche als weibliche erfolgreiche Pianisten in der Schallplattenbranche gibt.

#### **6.4 Marginale Voten**

Bei kleineren Stichproben ergibt die Clusteranalyse häufig Verhaltensmuster, die für sich genommen (mit 6 oder 4 Vpn) noch kein empirisches Gewicht haben, die aber als Hinweis auf abweichende Minderheitsauffassungen gedeutet werden können, die anhand größerer Stichproben zu bestätigen wären. In unserem Fall ist das zunächst der Cluster 5/6 (ohne Abb.), überwiegend männliche Musiklehrer, die beim Chopin-Vergleich unentschieden blieben, aber bei Brahms die zur Schau gestellte Virtuosität von Claudia kritisierten und sich in seltener Eindeutigkeit für die Interpretation von Christian entschieden, der „sich persönlich eher in den Hintergrund“ stellte. Anders ausgedrückt, sie konnten sich nicht zwischen zwei Doubles entscheiden, aber votierten eindeutig für das einzige Originalvideo, obwohl offensichtlich niemand das Playback erkannt hatte. Demzufolge würde sich „musikalische Lebenserfahrung“ bei einer Minderheit nur in einem instinktiven Votum für das Original, nicht aber in einem rationalen Durchschauen der manipulativen Situation auswirken.

Zwei weitere Cluster mit jeweils vier Befragten und einer überwiegenden Tendenz zu den beiden Interpretinnen boten zu wenig Anhaltspunkte für eine griffige und verlässliche Deutung. Aber auch bei ihnen vermisst man ein Urteilsverhalten, bei dem die Betrachter der suggestiven Wirkung der Bilder auf eine stärker differenzierende Weise erliegen, indem man nämlich beiden Interpreten positive Eigenschaften zubilligt, etwa das Spiel von Birgit als

„klangvoller“, „dramatischer“, „ausdrucksvoller“ und „überzeugender“, das von Constantin aber als „sicherer“, „präziser“, „virtuoser“ und „dynamischer“ beurteilt. Solche ambivalenten Urteilsstrukturen gibt es durchaus, und man findet sie interessanterweise gehäuft in derjenigen Gruppe, die bei Clusteranalysen als unerklärter Rest verbleibt, nämlich bei denen, die keinem der ausgewählten Cluster angehören. Es sind dies singuläre, häufig ambivalente Urteilmuster, die mehrheitlich von (männlichen) Musiklehrern (und einigen Studenten), aber von keinem Laien (!) abgegeben wurden, wobei die Länge der freien Kommentare besonders auffiel. Es scheint also so zu sein, dass langjähriger Umgang mit Musik nicht zu unausgesprochenen Urteilsstandards führt, die zumindestens für diese teilkulturelle Gruppierung Gültigkeit haben, sondern sich die Auffassungen im Gegenteil eher auseinander bewegen, während sich die Laien (die praktisch nur in drei Clustern auftauchen), auf einem ihnen ungewohnten Terrain offensichtlich eher einig sind!

## 7 Interpretation

Mit der clusteranalytischen Auswertung sollte versucht werden, die in den Daten selbst „schlummernden“ Strukturen deutlich werden zu lassen, die bei konventioneller Auswertung nur zu leicht übersehen werden. Die Aussagekraft der Ergebnisse ist angesichts der relativ kleinen Stichprobe begrenzt, die Erklärungskraft speziell der Clusteranalyse kam nur bedingt zur Wirkung, da in dieser explorativen Studie keine Fragen zum mediensozialisatorischen Hintergrund gestellt waren. Trotzdem ergibt sich ein facettenreiches und insgesamt recht schlüssiges Bild.

Auch beim unmittelbaren Vergleich haben selbst musikalisch Vorgebildete die Eigenart der Playback-Videos nur in Ausnahmefällen erkannt, die interaktiven Prozesse zwischen Auge und Ohr scheinen relativ leicht beeinflussbar zu sein. Am bemerkenswertesten ist sicherlich die Divergenz der optisch beeinflussten Urteile über den auditiven Aspekt der Musikwahrnehmung: die Urteile klaffen stellenweise so sehr auseinander, dass im Nachhinein kaum glaubhaft erscheint, dass jeweils die gleichen Akteure gemeint waren. Besonders häufig war dabei die Tendenz zu beobachten, „männliches“ Spiel als „präziser“, weibliches hingegen eher als „dramatischer“ einzuschätzen. Die so ungewöhnlich divergierenden Urteile scheinen überraschenderweise kaum durch das Geschlecht der Rezipienten bedingt zu sein, umso mehr aber durch die Zugehörigkeit zu den drei befragten Gruppierungen, die sich vor allem hinsichtlich Alter und musikalischer Vorbildung unterschieden. Die Musikstudenten waren vermutlich mehrheitlich an der Vorstellung eines

ausdrucksvollen Bewegungsspiels des Oberkörpers orientiert, das in diesem Fall bei den weiblichen Akteuren ausgeprägter war. Musikinteressierte Laien schätzten hingegen mehr die bewusst zurückgenommene, vielleicht „sachlicher“ anmutende Körpersprache der beiden männlichen Kollegen. Besonders ausgeprägt ist die Meinungsvielfalt bei Musiklehrern, die offensichtlich ausgeprägt ideosynkratische Urteilsmaßstäbe entwickelt haben und deshalb in besonders hohem Maße nicht klassifizierbar waren. Die Tendenz, dass in einigen der befragten Gruppen vergleichsweise homogene Urteile abgegeben wurden, könnte bei den Betroffenen die Auffassung begünstigen, dass ihr eigenes Votum ein Mehrheitsvotum sei oder gar, dass alle Menschen diese Videos so erleben müssten wie sie selbst. Durchgängig war zu beobachten, dass der optische Eindruck das akustische Urteil im Allgemeinen einseitig beeinflusste, also nur einer der beiden Interpreten hinsichtlich der verschiedenen Attribute positiver erlebt wurde.

Die nachträglich abgegebenen Kommentare zum Aussehen der Musiker waren zumeist eine sehr plastische Bestätigung der anhand der (akustischen) Profildaten zuvor durchgeführten Typisierung. (Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, dass in 5 bis 10% der Fälle auch „unpassende“, widersprüchlich anmutende Kommentare abgegeben wurden). Heißt das, dass unterschiedliche Auffassungen über musikalische Interpretationen in Wirklichkeit nur unterschiedliche Auffassungen über das Aussehen der Interpreten sind, deren Attraktivität, Sympathie und Charisma? Natürlich ist nicht auszuschließen, dass die nachträglich erfragten „optischen“ Urteile mehr oder weniger bewusst - zur Vermeidung einer „kognitiven Dissonanz“ - den bereits zuvor abgegebenen „akustischen“ Urteilen angeglichen wurden. Auch für den „wissenden“ Betrachter dieser Videos ist es erfahrungsgemäß sehr schwierig, in seinem Urteil die beiden Wahrnehmungskomponenten immer sauber zu trennen. Trotzdem wird man sich mit dem - für Musiker und Musikkritiker(!) nicht gerade sympathischen - Gedanken anfreunden müssen, dass unsere Urteile über musikalische Interpretationen namhafter Pianisten zu einem erheblichen Anteil durch die visuelle Komponente bestimmt sind. „Blicken Sie auf die Pianisten?“ (als Frage) werden viele Musikfreunde als Zumutung empfinden, weil ihnen die hehre Welt der Kunst in die Niederungen des Showbusiness gezerrt zu sein scheint. „Blicken Sie auf die Pianisten!“ (als Aufforderung) wäre hingegen ein Anreiz, die Dinge etwas realistischer zu sehen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Es bleibt unklar, ob dieser Effekt auch aufgetreten wäre, wenn auditive und audiovisuelle Darbietung nicht gemischt, sondern in separaten Sitzungen beurteilt worden wären.
- <sup>2</sup> Unklar bleibt auch, ob es eher überdauernde (Aussehen) oder momentane Faktoren (wie z. B. Spielbewegungen) waren, die den optischen Eindruck beeinflussten.
- <sup>3</sup> Die Videokassetten können über das Niedersächsische Landesinstitut für Fortbildung und Weiterbildung im Schulwesen und Medienpädagogik (Keßlerstr. 52, 31134 Hildesheim) bezogen werden
- <sup>4</sup> An der Durchführung des Experiments waren meine Kollegen Frau Dr. Maria Luise Schulten (Gießen) und Herr Dr. Heiner Gembris (Augsburg) beteiligt, denen ich hiermit herzlich danken möchte. Ein Teil dieses Datensatzes ist bereits bei Behne (1988) analysiert, allerdings nur für den Chopin-Vergleich. Der gesamte Datensatz war Grundlage eines kritischen Methodenvergleichs (Clusteranalyse, Formale Begriffsanalyse) der in Bd. 6 des Jahrbuches „Musikpsychologie“ (1989) veröffentlicht worden ist.
- <sup>5</sup> Zur Clusteranalyse s. Schlosser 1976. Herrn Prof. Dr. Otto Schlosser danke ich für die Möglichkeit, mit der neuesten Version seines Programms am Rechenzentrum der TU Berlin arbeiten zu können. Die Ähnlichkeitsmatrix wurde mit der „Group Average“-Methode von Sokal & Mitcheener analysiert. Die Prinzipien für die Auswahl der einzelnen Cluster sind bei Behne (1986, Kap. 2.5) geschildert.
- <sup>6</sup> Testet man die Gruppe der Studenten gegen die Lehrer/Laien, so ergibt sich ein signifikanter Chi-Quadrat-Wert ( $p < 5\%$ ).

## Literatur

- ARD-Forschungsdienst (1989). Media Perspektiven, 1.
- Behne, Klaus-Ernst (1986). Hörertypologien. Regensburg.
- Behne, Klaus-Ernst (1988). Bilder zur Musik - Fesseln, Fragen oder Freiräume. Neue Zeitschrift für Musik, 4, 12-17.
- Behne, Klaus-Ernst (1988). Musiker auf dem Bildschirm. 2 VHS-Kassetten mit Begleittext. Hannover. (Bezug über das Niedersächsische Landesinstitut für Fortbildung und Weiterbildung im Schulwesen und Medienpädagogik (Keßlerstr. 52, 31134 Hildesheim).
- Bruhn, Herbert, Oerter, Rolf & Rösing, Helmut (Hrsg.). (1985). Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. München.
- Carterette, Edward C. & Friedman, Morton P. (eds.). (1978). Handbook of Perception. New York.
- de la Motte-Haber, Helga (1985). Handbuch der Musikpsychologie. Laaber.
- McClaren, Cort Alan (1985). The influence of visual attributes of solo marimbists on perceived qualitative response of listeners. Diss. Univ. of Oklahoma.
- Rosch, Eleanor (1984). Der Einfluss von Prototypen bei Eindrucks- und Inferenzurteilen über männliche und weibliche Personen.
- Schmidt, Hans-Christian (1976). Auditive und audiovisuelle musikalische Wahrnehmung im experimentellen Vergleich. In Rudolf Stephan (Hrsg.), Schulfach Musik. Mainz.

- Schlosser, Otto. (1976). Einführung in die sozialwissenschaftliche Zusammenhangsanalyse. Reinbek.
- Schulz, Winfried (Hrsg.). (1986). Medienwirkungsforschung in der Bundesrepublik Deutschland. Enquete der Senatskommission zur Medienwirkungsforschung der DFG. Weinheim.
- Springsklee, Holger (1987). Video-Clip - Typen und Auswirkungen. In Klaus-Ernst Behne (Hrsg.), film-musik-video - oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr, 127-154. Regensburg.



## BILDER - FOLGEN

### Auswirkungen unterschiedlicher Konzeptionen der Visualisierung von Klassischer Musik im Fernsehen

#### I Problematik

*„... , weil die Werke selbst gegen die Art ihres Erscheinens nicht indifferent sind.“  
Th. W. Adorno*

Auch wenn ein Adorno-Zitat heute nicht mehr zwingend als sprachmächtige Untermauerung ewiger Wahrheiten angesehen wird, ganz im Gegenteil so manche brillante Formulierung des Frankfurter Musiksoziologen eher Gegenstand der Kritik geworden ist, an der eingangs wiedergegebenen Behauptung aus dem bekannten Spiegel-Interview im Jahre 1968 wird es nach wie vor nichts herumzukritteln geben: selbstverständlich wirkt die Art der medialen Vermittlung sich darauf aus, wie der Gegenstand (die Musik, der Akt des Musizierens) im Rezipienten, in der Vorstellung des Fernsehzuschauers durch diesen rekonstruiert wird. Weil auch die Macher in den Medien sich dieser Konsequenz ihres Handelns bewusst sind, haben Armin Brunner und Adrian Marthaler dieses Zitat an den Anfang einer Sendung gestellt, die in einem der weiter unten berichteten Experimente ausschnittshaft Verwendung fand. Ein solcher Hinweis am Anfang einer Musiksendung bewirkt, dass der Zuschauer angehalten wird, nicht nur dem musikalischen Geschehen am Bildschirm zu folgen, sondern auch darüber zu reflektieren, wie denn die verschiedenen Bilder, die mehr oder weniger eng mit der Musik verknüpft sind, sich auf das Erleben der „Werke“ auswirken, die nach allgemeinem Konsens gegen die Art der medialen Vermittlung „nicht indifferent“ sind.

Vielleicht hängt die Beliebtheit dieser oft aufgegriffenen Formulierung auch damit zusammen, dass sie bei näherem Hinsehen eigentlich unangreifbar, weil bemerkenswert unbestimmt ist. Über die Art der Wirkung ist überhaupt nichts gesagt worden und dass es jemand gelingen könnte, die Wirkungs-Tatsache zu widerlegen, erschien und erscheint wenig wahrscheinlich. Dass die Visualisierung von Musik mit unangemessenen Bildern erfolge, von der Sache Musik zwangsläufig ablenke, also die Werke verändere, ja „beschädige“, ist, wie ich bei fast jeder Diskussion dieser Thematik feststellen kann, auch heute noch „common knowledge“ unter kulturell bzw. pädagogisch interessierten Zeitgenossen. Können wir über die Art der Wirkungen heute mehr wissen als 1968?

Bei verschiedenen Autoren haben sich in den letzten Jahren einige wenige Begriffe herausgeschält, mit denen man die vielfältigen Möglichkeiten, Klassische Musik ins Bild zu setzen, zunächst einmal grob einordnen kann. Es sind dies die Kategorien „dokumentarisch“, „strukturierend“ und „narrativ“ (Brunner 1986) bzw. „abstrakt-synästhetisch“ (Prox 1994). In der Praxis lassen sich selbstverständlich nicht wenige Mischformen beobachten. Aus zwei Gründen möchte ich jedoch eine etwas andere Begrifflichkeit zur Unterscheidung der verschiedenen Konzeptionen vorschlagen. „Strukturierend“ ist eine Funktion, die in unterschiedlicher Gewichtung allen Visualisierungen zukommen kann, der dokumentarischen wie der abstrakten, es ist streng genommen keine selbstständige Konzeption. „Synästhetisch“ bezeichnet nach heutiger Forschungslage (Behne 1992) einen gänzlich anderen, sehr seltenen Tatbestand, wenn etwa zwanghafte visuelle Eindrücke als Reaktion auf auditive Reize auftreten, ohne dass entsprechende visuelle Reize gegeben sind. Musik-Videos sind stets audiovisuell, d.h. multimodal, mit Synästhesien haben sie nichts gemeinsam, es sei denn in dem beiläufigen Sinne, dass ein Regisseur seine individuellen, für den Zuschauer nicht relevanten Synästhesien in Bilder umsetzt. Deshalb wäre es vermutlich sinnvoller, die folgenden vier Konzeptionen zu unterscheiden.

1. *Dokumentarisch*, d. h. es wird ganz oder überwiegend der Vorgang des Musizierens gezeigt. Herbert von Karajan, über den diesbezüglich viel Kritisches geschrieben wurde, der aber sicherlich zu den Pionieren der Visualisierung von Musik gehört, hatte vor allem das dokumentierende Video im Blick: *„Der Zuschauer soll teilhaben an der brennenden Glut, mit der sich die Umsetzung einer Partitur in Klang vollzieht. Er sollte aus nächster Nähe die Menschen sehen können, die angespannt von ihrer Aufgabe und verschönert vom Dienst am Schönen sind.“* Die „brennende Glut“ ist sicherlich optimal ins Bild gesetzt in der leider bisher wenig bekannten Fernsehaufzeichnung von Beethovens 5. Symphonie, für die Karajan den renommierten Spielfilmregisseur Henri-Georges Clouzot gewonnen hatte. Ob jedoch die „von ihrer Aufgabe“ angespannten Musiker durch diese immer „verschönert“ werden, muss ebenso bezweifelt werden wie die Qualität des kolportierten Ratschlages, die Orchestermusiker bei Bedarf mit Toupets auszustatten (Gräter 1968). So unzweifelhaft die dokumentarische Konzeption sicherlich am besten geeignet ist, die Existenz von Klassischer Musik im Fernsehen zu legitimieren, so problematisch kann sich im Einzelfall ihre Realisierung erweisen; wer kennt nicht aus eigener Erfahrung (gute!) Musiker und Dirigenten, bei denen der empfindsame Betrachter am liebsten gnädig die Augen geschlossen hätte.

2. *Abstrakt*, d. h. es werden nur abstrakte Bilder gezeigt. Eine frühe Blüte des abstrakten Musikfilms gab es in den 20er und 30er Jahren bei Viking Eggeling, Oskar Fischinger und Walther Ruttmann, die bei Walt Disney in „Fantasia“ eine Fortsetzung fand (Moritz 1987, Weibel 1987). Von den heute produktiven Regisseuren wäre u. a. Jaap Drupsteen zu nennen. Abstrakte Musikfilme entwickeln sich häufig stark analogisierend zum Verlauf der Musik, können also in höchstem Maße strukturierend und verdeutlichend wirken, laufen aber andererseits Gefahr, in Plattitüden umzuschlagen, wenn diese Analogien zu sehr forciert werden.
3. *Narrativ*, d. h. es wird eine Geschichte erzählt, die entweder durch einen programmatischen Werktitel vorgegeben bzw. nahegelegt wird („Die Moldau“) oder aber eine vollkommen neue Erzählstruktur und damit einen neuen Inhalt an die Musik heranträgt. Von den zahlreichen Visualisierungen des „Boleros“ wären hier etwa die von Bruno Bozetto und Zbigniew Rybczynski zu nennen, ersterer erzählt die Geschichte der Evolution, letzterer die des Sozialismus „auf Bolerolänge“. Bei narrativen Videos scheiden sich die Geister am heftigsten, für die einen sind es neue Freiräume der Phantasie, für die anderen Vergewaltigung des Werkes oder Fesselung der eigenen Phantasie.
4. *Assoziativ*, d. h. es wird „irgend etwas anderes“ gezeigt, häufig Konkretes, Gegenständliches, das nicht ohne weiteres in die drei zuvor genannten Kategorien einzuordnen wäre. Assoziationen sind individuell, sie sind nicht (oder nur bedingt) zu rechtfertigen, assoziative Musik-Videos spiegeln deshalb in besonderem Maße die Interpretation der Musik durch den jeweiligen Regisseur wider. Andererseits gibt es „naheliegende“ Assoziationen, die von einem Großteil der Zuschauer nachempfunden, als angemessen erlebt werden können und deshalb als ein Medium akzeptiert werden, der Phantasie neue Räume zu öffnen. Mit Einschränkungen lassen sich diesem Typus die Videos von Adrian Marthaler zuordnen, die zwar zumeist die Musiker zentral ins Bild rücken, aber - bei den eher experimentell konzipierten Sendungen - entweder nicht spielend oder offenkundig nur scheinbar spielend, also keineswegs in dokumentarischer Absicht. Marthaler verfremdet die Situation des Musizierens, indem er die Musiker in unwirkliche, surreale Räume versetzt, indem er auf den ersten Blick zwar „nur“ den Akt des Musizierens zeigt, in Wirklichkeit aber neue Vorstellungsräume schafft, die vom Zuschauer als Projektionsfläche angenommen werden können oder auch nicht. Armin Brunner spricht in diesem Zusammenhang von neuen Dimensionen für das Erleben der Zuschauer,

von „einem neuen ‚inneren‘ Raum“ (Brunner 1986, S.67). Keineswegs assoziativ sondern durchaus konkret sind die Marthaler-Videos jedoch dann, wenn sie die Situation der Musiker bzw. Zuhörer thematisieren.

Von diesen vier Konzeptionen der Visualisierung von Musik ist die dokumentarische in ihrer Legitimation am unproblematischsten, sie bleibt am engsten bei der Sache. Abstrakte, narrative und assoziative Videos sind in der Regel eine Zutat, eine Ergänzung, die sich aus der Musik selbst nicht zwingend begründen lässt, sie sind - im gelungenen Fall - ein „Kunstwerk zum Kunstwerk“.

Unschwer legitimieren lässt sich auch die strukturierende Funktion von Fernsehmusiksendungen, aber es gibt nur wenige konsensfähige Überlegungen, wie dies zu geschehen habe. Zum Glück ist noch niemand auf die Idee verfallen, ähnlich wie bei den Wetterkarten, mit denen das Fernsehen uns quält, einen verknöcherten Musikwissenschaftler vor eine Graphik mit einem Sonatenhauptsatzschema zu stellen, das er den Zuschauern mit einem Zeigestock verdeutlicht; auch Adornos Idee der „running comments“ innerhalb von Radiosendungen hat sich ja nicht als tragfähig erwiesen. Eine erlebnisorientierte Einstellung bei den Zuschauern von klassischen Musiksendungen sensibilisiert gegen jede Pädagogisierung oder akzeptiert sie nur dort, wo durch den Sendetypus (Bildungsfilm) entsprechende Erwartungen aufgebaut wurden. Andererseits kann Schnitttechnik per se strukturierend wirken, etwa indem die jeweils melodieführenden Instrumente gezeigt werden oder der großformale Ablauf eines Stückes durch einen Wechsel der vorherrschenden Perspektive verdeutlicht wird. Die wirkungspsychologische Problematik von strukturierenden Videos liegt vor allem darin begründet, dass der pädagogische Zeigefinger nicht zu deutlich erhoben werden darf, sich aber andererseits die erhofften Auswirkungen bei behutsameren Konzeptionen möglicherweise erst gar nicht einstellen. Grundsätzlich lässt sich die strukturierende Funktion in allen vier beschriebenen Konzeptionen realisieren, in abstrakten und dokumentarischen jedoch vielleicht zwingender als in narrativen oder assoziativen Videos.

Aus der Sicht der heranwachsenden Regisseure, die sich durch Musikfilme einen Namen machen wollen, stellt sich die gegenwärtige Situation sehr schwierig dar. Auf der einen Seite würden gerade jüngere Kollegen gern narrative oder assoziative Videos konzipieren und realisieren, um ihr kreatives Potential unter Beweis zu stellen. Andererseits werden aber Aufträge für Sendungen mit Klassischer Musik in Deutschland zur Zeit fast ausschließlich von den öffentlich-rechtlichen Anstalten vergeben und hier wird fast stets eine dokumentierende, gelegentlich wohl auch strukturierende Konzeption

gewünscht, selten jedoch der Freiraum für experimentelle Arbeiten gewährt. Die um Einschaltquoten fürchtenden Redakteure (bzw. Abteilungsleiter) haben die Macht, solche konzeptionellen Restriktionen zu verhängen. Diese Entscheidungen nähren sich von der trügerischen Hoffnung, ein Publikum, das von konventionellen Sendungen in der Vergangenheit nicht gerade begeistert war, mit der gleichen Kost in Zukunft zumindest nicht zu verschrecken. Im Positiven hat dies zur Folge, dass nicht wenige Nachwuchsregisseure versuchen, die vertrauten Sendeformen dort, wo es kleine Freiräume gibt, nicht nur handwerklich sondern auch konzeptionell in Grenzen originell zu gestalten. Insgesamt gesehen führt es aber dazu, dass mindestens 90% der Produktion zwar „unauffällig“ und zurückhaltend - und somit, wie mancher argumentieren würde, durchaus „im Dienste der Musik“ stehend - einzustufen sind, aber unter cinéastischem Aspekt keine weitere Erwähnung verdienen. Angesichts der Vitalität und Originalität, die sich in einem nicht geringen Teil der populären Video-Clips entfaltet, könnte ein jugendlicher Fernsehzuschauer leicht zu dem Schluss verleitet werden, Video-Clips werden von kreativen Regisseuren, Klassik-Sendungen von verknöcherten, angepassten Angestellten gemacht, jede Musik habe also die Regisseure, die sie verdient. Es bedarf keiner allzu großen Weitsicht, sich die Folgen eines solchen mit dem Bereich der Klassischen Musik assoziierten Kreativitäts-Defizits auszumalen. Dass es auch anders gehen kann, beweist der Erfolg der Musik-Redaktion des schweizerischen Fernsehens DRS, lassen gelegentlich punktuelle Aktivitäten bundesdeutscher Redaktionen erhoffen.

	Gruppe I	Gruppe II
1	Exp. 1: „Birgit“ spielt Chopin	Exp. 1: „Constantin“ spielt Chopin
2	Exp. 2: K. Scherbakow spielt Schubert (OF)	Exp. 2: K. Scherbakow spielt Schubert (KF)
3	(Analog-Digital-Experiment, 1. Hälfte)	
4	Exp. 3: M. Uchida spielt Schönberg (HV)	Exp. 3: M. Uchida spielt Schönberg (GV)
5	(Analog-Digital-Experiment, 2. Hälfte)	
6	Exp. 1: „Constantin“ spielt Chopin	Exp. 1: „Birgit“ spielt Chopin
7	Exp. 2 und 3: Gedächtnistest Schubert und Schönberg	
8	(Analog-Digital-Experiment: Ausfüllen eines Persönlichkeitsfragebogens)	
9	Exp. 2: Stellungnahme zum Schubert-Video	

Abb. 1: Versuchsablauf

## II Drei Experimente

Es soll im Folgenden über drei Video-Experimente berichtet werden, die gemeinsam mit einem vierten realisiert wurden, in dem analoge und digitale Wiedergabequalität von Musik im Vergleich untersucht wurde (Behne & Barkowsky 1992). Abb. 1 zeigt den zeitlichen Ablauf dieser vier Experimente, die jeweils 90-95 Minuten beanspruchten. Insgesamt nahmen  $n=160$  Vpn an der Untersuchung teil, die Gruppengröße lag pro Sitzung jeweils bei 8-12 Personen. Das Experiment wurde in einem holzgetäfelten, studioähnlichen Raum (mit zwölf Sesseln möbliert) durchgeführt, so dass eine angenehme, nicht laborhafte Atmosphäre gewährleistet war. Die Teilnehmer rekrutierten sich aus vier etwa gleich großen Gruppen unterschiedlicher Vorbildung bei ausgewogener Verteilung der Geschlechter. Wegen der speziellen Fragestellung des Analog-Digital-Experimentes gab es eine erste Gruppe mit Hifi-Experten, Gruppe II bestand aus Musikstudenten (und Berufsmusikern), Gruppe III aus Musikliebhabern (Besucher von Symphoniekonzerten). Eine 4. Gruppe schließlich bildeten Laien (ohne musikalische Vorbildung, kein besonderes Interesse an Musik). Die Mehrzahl der Vpn wurde mit 30,- DM für ihre Teilnahme honoriert. Die Videodarbietung erfolgte über einen handelsüblichen VHS-Recorder und ein hochwertiges Fernsehgerät mit 70 cm Bildröhre. Den Vpn war während des Experiments (mit Ausnahme eines Zeitpunktes, Zeile 6 in Abb. 1) nicht bekannt bzw. bewusst, dass es die gezeigten Videos auch in anderen Versionen gab.

### Experiment 1

Bei diesem Experiment stand nicht die Konzeptualisierung eines bestimmten Videos im Mittelpunkt des Interesses, sondern die Auswirkungen des optischen Erscheinungsbildes zweier Pianisten auf die Beurteilung ihres Klavierspiels. Da aber bei der dramaturgischen Planung einer Musik-Fernsehsendung (s. Experiment 3) zwangsläufig auch Überlegungen darüber eine Rolle spielen, in welchem Umfang beispielsweise Gesicht oder Hände eines Musikers gezeigt werden sollen, ist ein Wissen über diese grundsätzlichen Effekte von konzeptionellen Überlegungen nicht zu trennen.

Experiment 1 bestand aus der Darbietung der Videos „Birgit“ und „Constantin“, die den As-Dur-Abschiedswalzer von Frederic Chopin „spielen“. Es handelt sich bei diesen Videos um gedoppelte, akustisch identische Aufnahmen, die bereits in einem früheren Experiment (Behne 1990b) verwendet worden waren. Dort hatte sich gezeigt, dass der Play-back-Charakter der Videos in der Regel nicht erkannt wird und dass das unterschiedliche

äußere Erscheinungsbild der beiden „Pianisten“ sich in starkem Maße auf die Beurteilung der Interpretationen auswirkte.

Gruppe I sah am Anfang „Birgit“ und nach etwa einer Stunde „Constantin“ (s. Zeile 1 und 6 in Abb. 1) mit dem gleichen Stück, für Gruppe II war die Reihenfolge umgekehrt. Die Vpn wurden jeweils gebeten, die musikalische Interpretation der gezeigten Akteure auf einem 9-teiligen unipolaren Profil zu beurteilen. Nur eine von 160 Vpn äußerte im Fragebogen die Vermutung, dass es sich um Play-back-Aufnahmen gehandelt haben könnte. Während in dem früheren Experiment (Behne 1990b) die akustisch identischen Videos unmittelbar nacheinander vorgespielt wurden und ein direkter Vergleich erbeten worden war, sollten die Videos jetzt an zwei deutlich getrennten Zeitpunkten beurteilt werden. Diese Rezeptions- und Urteilsituation erscheint realistischer, weil unmittelbare Interpretationsvergleiche auch im Fernsehen kaum gezeigt werden. Die Urteile über „Birgit“ und „Constantin“ sollten in dieser Situation voneinander unabhängiger erfolgen, da nach einer Stunde höchstens noch global erinnert wird, ob „Birgit“ bzw. „Constantin“ positiv oder negativ aufgenommen wurden, aber Details der Profilbeurteilung den meisten Vpn nicht mehr gegenwärtig sein würden. Ein gezieltes Zurückblättern im Fragebogen, das einen unmittelbaren Vergleich der Urteile erlaubt hätte, wurde nicht beobachtet.

### Ergebnisse

Abb. 2 zeigt in der oberen Hälfte die Ergebnisse der Gruppe I, in der unteren jene für Gruppe II. Die üblichen Signifikanzniveaus einfacher Varianzanalysen sind jeweils mit \* angegeben<sup>1</sup>. In Gruppe I wurde die Interpretation von „Constantin“ am Ende *bewegter, überzeugender*, ein wenig *kontrastreicher* sowie etwas weniger *undramatisch* beurteilt, die Unterschiede sind aber insgesamt nicht sehr ausgeprägt. Das Profil von „Constantin“ ist meistens etwas „positiver“, eine multivariate Überprüfung des gesamten Profils verfehlte knapp das Signifikanzniveau<sup>2</sup>. Deutlicher sind die Diskrepanzen in Gruppe II: wenn „Birgit“ nicht am Anfang sondern am Ende zu beurteilen ist, so wirkt ihr Spiel erheblich *bewegter, überzeugender, interessanter*, sogar ein wenig *dramatisch*, aber auch *ausdrucksvoller* und *kontrastreicher*<sup>3</sup>. Hier ist das „Birgit“-Profil markant zum positiven Pol gerückt.

Die Bilder wirken, aber sie wirken sehr unterschiedlich, je nachdem, an welcher Position sie erscheinen. Offensichtlich gibt es einen Bonus der zweiten Position, der vor allem bei „Birgit“ zum Tragen kommt. Ein ähnliches Ergebnis hatte sich in einem vergleichbaren Experiment (Behne 1994) gezeigt,

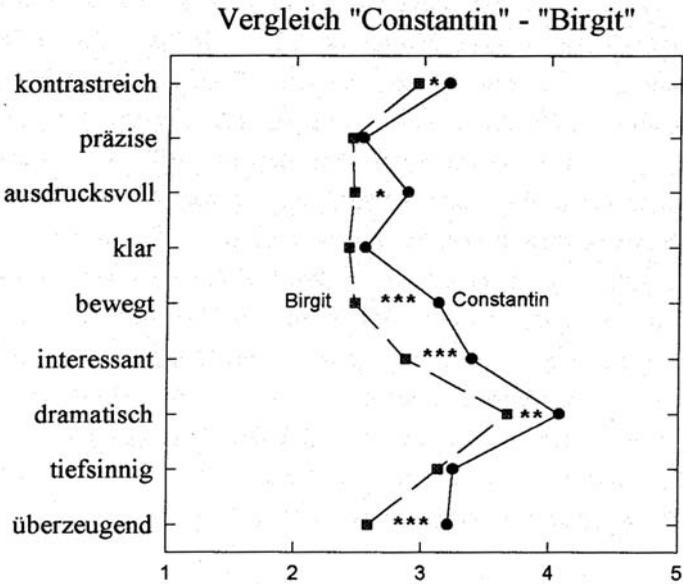
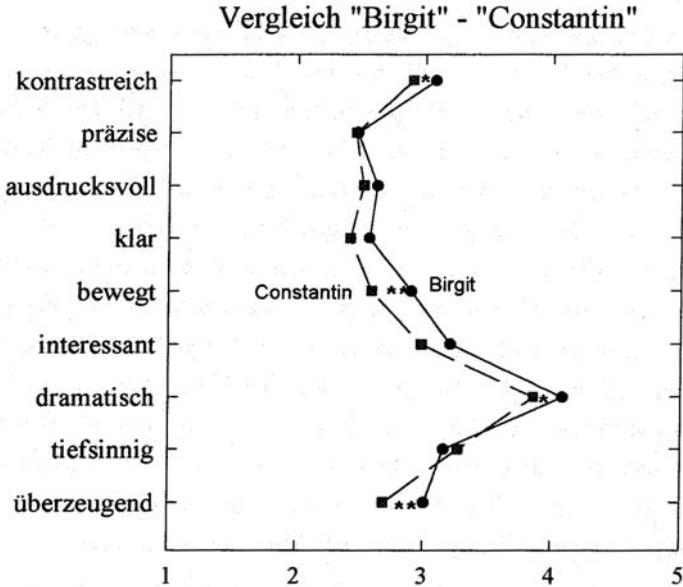


Abb.2: Die Interpretation von „Birgit“ und „Constantin“ im Vergleich

in dem ebenfalls Video-„Paare“ aus der gleichen Produktion zu beurteilen waren. Die dort erhaltenen Ergebnisse wurden dahingehend interpretiert, dass bei Video-Akteuren, denen generell (d. h. mehrheitlich) ein „optisches Plus“ zugebilligt wird, sich dieses Plus an zweiter Position stärker zu ihren Gunsten auswirkt. Ein (an zweiter Stelle zu beurteilender) optisch überzeugender Pianist vor dem Hintergrund einer ausdrucksmäßig schwächeren optischen Alternative am Beginn des Experiments wird - hinsichtlich der musikalischen Interpretation - erheblich positiver beurteilt als in der umgekehrten Reihenfolge. Auch „Birgit“ hat im Vergleich zu „Constantin“ ein optisches Plus (Behne 1990b), es kommt aber nur in der für sie günstigen Reihenfolge - an zweiter Position - voll zur Wirkung. Dass in beiden Gruppen das Video an zweiter Position tendenziell bzw. signifikant besser beurteilt wurde, macht deutlich, dass eine gewisse Vertrautheit mit diesen als „nicht-professionell“ angekündigten Videos ihrer Beurteilung zu Gute kommt.

Die sehr „mittige“ Lage der Profile in Abb. 2 legt die Frage nahe, ob die Vpn wirklich alle so unentschlossen ihre Kreuze in den mittleren Bereich gesetzt haben oder ob sich hinter diesen „vorsichtig“ anmutenden Profilen nicht doch eher heterogene Urteilsstrukturen verbergen, die über alle Vpn gemittelt nicht mehr zu erkennen sind. Diese Frage lässt sich mit Hilfe von sogenannten Clusteranalysen<sup>4</sup> beantworten, die solche Personen zu Clustern (Typen) bündeln, die gleich oder ähnlich geurteilt haben. Die einzelnen Cluster sind entstanden auf Grund der Werte, die jede Vpn auf den acht in Abb. 2 aufgeführten Variablen aufwies. Darüber hinaus gibt es sogenannte passive Variablen, die bei der Bildung der Cluster nicht berücksichtigt wurden, z. B. Geschlecht, musikalische Vorerfahrung, die aber dann zur Interpretation der verschiedenen Urteilmuster herangezogen werden können, wenn sie eine statistisch auffällige Verteilung aufweisen, wenn sich z. B. im Nachhinein herausstellt, dass ein Cluster überwiegend aus Männern, ein anderer überwiegend aus Musikstudenten besteht<sup>5</sup>.

Um die Spannweite der auseinanderdriftenden Urteilstrends zu verdeutlichen, wurden für Gruppe I und II getrennte Clusteranalysen gerechnet, die Abbildungen 3 und 4 veranschaulichen jeweils zwei besonders divergierende Urteilmuster<sup>6</sup>. Abb. 3 (Gruppe I) zeigt in der oberen Hälfte das Urteilsverhalten von  $n = 21$  Vpn (Cluster I), die das Spiel „Birgits“ (am Anfang) mäßig positiv bewertet haben, das von „Constantin“ (am Ende) hingegen meistens noch etwa um eine halbe Skaleneinheit positiver erlebt haben (univariate Signifikanzangaben wie in Abb. 2). In eklatantem Kontrast hierzu steht das zweite Urteilmuster ( $n = 6$ , Abb. 3, untere Hälfte): diese Vpn haben

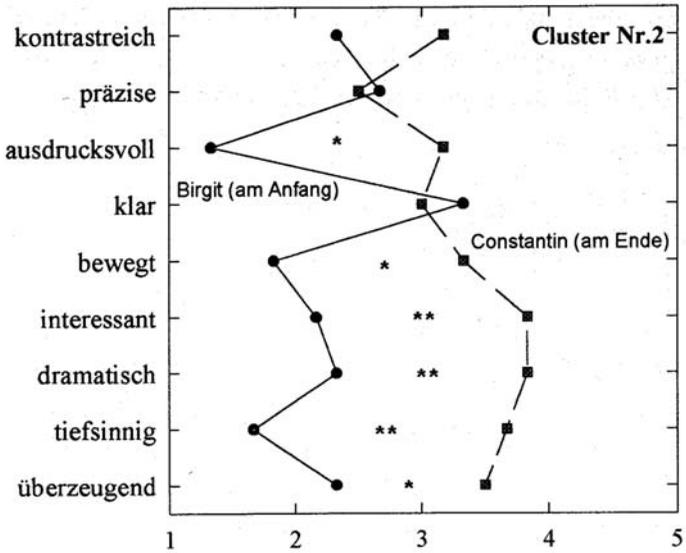
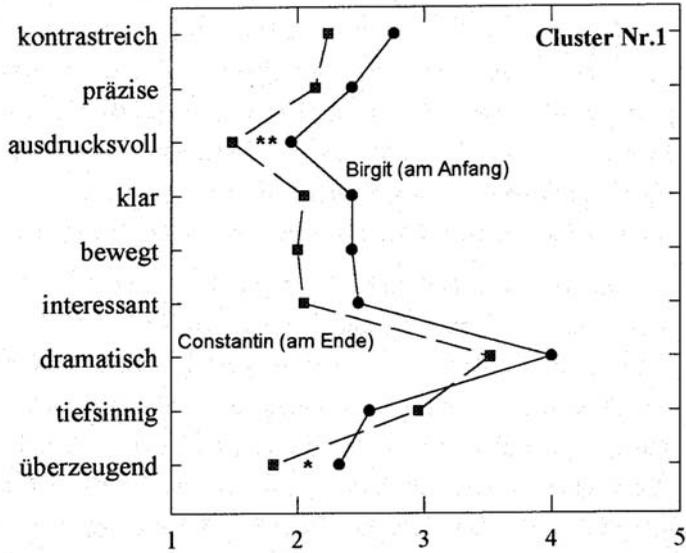


Abb.3: Zwei extreme Urteilmuster in Gruppe I

zunächst „Birgit“ ausgesprochen positiv beurteilt, aber an „Constantin“ am Ende im wahrsten Sinne des Wortes kein gutes Haar gelassen.

Entsprechendes ließ sich in Gruppe II (Reihenfolge „Constantin“ - „Birgit“) beobachten. Ein vergleichsweise großer Cluster ( $n = 24$ , Abb. 4, obere Hälfte) hat „Constantin“ zunächst indifferent bis negativ beurteilt, „Birgits“ Spiel am Ende jedoch ausgesprochen positiv eingeordnet. Ein vollkommene entgegengesetzter Trend zeigte sich jedoch bei einem zweiten Cluster ( $n = 7$ , Abb. 4, untere Hälfte), der „Constantin“ einige Attribute positiv zubilligte (vor allem *präzise, klar und ausdrucksvoll*), bei „Birgit“ jedoch erheblich negativer votierte und ihrer Interpretation jeglichen Ausdruck absprach. Auffällig ist hier, im Gegensatz zu anderen Urteilmustern, dass die beiden Profile in ihrer Kontur immerhin eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen, eine Kontur, die von visuellen Attributen offensichtlich nur zum Teil beeinflusst wurde.

Besonders erwähnenswert ist an dieser Stelle die Tatsache, dass die sogenannten passiven Variablen nichts zur Klärung bzw. Interpretation dieser so extrem unterschiedlichen Urteilmuster beitrugen, d. h. es gibt keine typisch männlichen oder weiblichen, eher bei Musikern oder Laien zu beobachtenden Urteilstypen. Dass die Teilnehmer dieses Experimentes auf den „Anblick“ von „Birgit“ und „Constantin“ so verschieden reagierten, mag mit ihrer Persönlichkeit, biographischen Erfahrungen oder anderen uns nicht bekannten Tatbeständen zusammenhängen, ob man eher für „Birgit“ oder „Constantin“ votierte, ist möglicherweise „Geschmackssache“, über die - zunächst - nicht weiter gestritten werden kann. Unstrittig ist aber, dass die Auswirkungen der visuellen auf die musikalischen Attribute im Kontext dieses Experimentes überhaupt nicht generalisierbar sind.

## Experiment 2

Dieses Experiment wurde ermöglicht durch das kollegiale Entgegenkommen von Armin Brunner und Adrian Marthaler (Fernsehen DRS, Zürich), die im Dezember 1991 ein Video mit dem russischen Pianisten Konstantin Scherbakow produzierten. Auf meine Bitte hin stellte der Regisseur neben der Sendefassung, in der er seine eigene Konzeption realisierte, außerdem eine zweite, „normale“ Version her, in der der Pianist vergleichsweise konventionell gefilmt wurde. Von den drei Titeln dieser Produktion wählten wir das Schubertsche Impromptu B-Dur (op. 142, Nr. 3) für das Experiment aus.

In der Originalfassung (OF), einem Schwarz-Weiß-Video, sieht man den Pianisten in einer großen, ruhigen Kulisse, in der nur der Flügel steht. Das Ungewöhnliche dieser Fassung besteht jedoch darin, dass man schon ab der

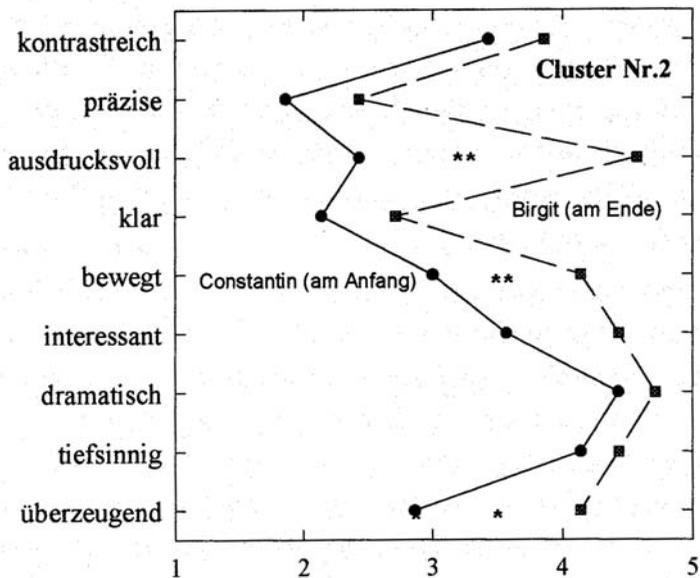
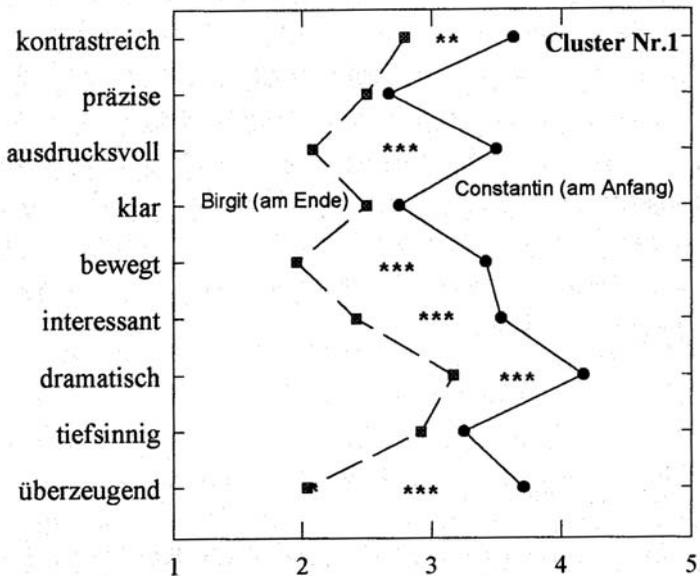


Abb.4: Zwei extreme Urteilmuster in Gruppe II

ersten Einstellung verschiedene Publika sieht, die offenkundig nicht echt, sondern „inszeniert“ aufgenommen wurden. Diese kleinen Publika bestehen jeweils nur aus Schweizer Militärs, Kindern, älteren Damen, Japanern oder Punkern! In einigen Situationen ist das Publikum unübersehbar unaufmerksam, einmal lesen sie alle, ein andermal wandeln sie in einem Foyer und einmal gibt es einen Sektempfang (zu perlenden Läufen). Umgekehrt gibt es auch ein Publikum, das besonders hingebungsvoll und konzentriert mit geschlossenen Augen der Musik lauscht. Gegen Ende sieht man als ZuhörerIn zweimal eine junge Dame, die den Pianisten durchaus liebevoll anschaut, in der vorletzten Einstellung scheint der Pianist diesen Blick zu erwidern. Als Pointe folgt am Schluss ein im Studio agierender Berufsphotograph, so dass der Blick des Pianisten auch diesem gegolten haben könnte.

Das 9'10" lange Video enthält zu 51,8% solche eingeblendeten fiktiven Publika, zu 25,1% Aufnahmen der spielenden Hände, der Rest sind frontale oder seitliche Nah- oder Totalaufnahmen ohne sichtbare Hände. Der Anteil der spielenden Hände in der konventionellen Fassung (KF, ohne Publika) beträgt 26,1%. Die Schnittdichte ist sehr unterschiedlich, 46 Schnitte in der OF, jedoch nur 18 in der KF. Der optische Eindruck des Pianisten ließ erwarten, dass er in beiden Fassungen sehr selbstbewusst wirken und man ihm eine gewisse virtuose Kompetenz (Handaufnahmen) zuschreiben würde.

Von der Konzeption des Marthaler-Videos her schien es denkbar, dass ein zweischichtiger Erlebensprozess in Gang gesetzt wird; auf der einen Ebene wird die Musik verfolgt, auf der anderen eine musikpsychologische Reflexion darüber initiiert, dass sehr verschiedene Menschen in sehr verschiedenen Situationen solche Musik hören könnten, das Video stellt dem Zuschauer möglicherweise die Frage: „Was fangen so verschiedene Publika mit der gleichen Musik an, erreicht sie den blasiert wirkenden, Kaugummi-kauenden Punker ebenso wie die neugierig blickenden Kinder, hat sie die lammfromm hingetzten Militärs so friedlich gestimmt?“ Die Auswahl und Positionierung der verschiedenen Publika ist in den meisten Fällen keine Ausdeutung der Musik (also die Trauergemeinde erscheint nicht etwa an einer „traurigen“ Stelle), vielmehr wird jeweils ein Bogen zwischen einem Musikausschnitt und einem soziologisch recht genau definierten Publikumssegment gespannt, wobei man annehmen kann, dass viele Betrachter Annahmen darüber haben, wie diese zum Teil scharf abgegrenzten Teil-Publika normalerweise Musik hören und bewerten (ältere Damen, junge Punker).

Das Video hat keine bestimmte, eindeutige Intention, es sollte - sofern es nicht grundsätzlich abgelehnt wird - Reflexionen in sehr unterschiedliche

Richtungen initiieren. Im Sinne der eingangs verwendeten Begrifflichkeit handelt es sich vordergründig um ein „dokumentierendes“ Video, denn es wird ja „nur“ der Interpret und das bzw. die Publika gezeigt. Durch die ungewöhnliche Inszenierung der Publika erhält das - assoziative - Video jedoch unwirkliche Züge. Die Zuschauer, die die OF sahen, wurden darauf hingewiesen, dass sie keine alltägliche Inszenierung von Musik im Fernsehen sehen würden, außerdem wurde allen die Dauer des Videos angegeben und die Versuchsteilnehmer gebeten, sich in einer konzentrierten Haltung, wie sie sie vom heimischen Fernseher gewohnt seien, auf das Video einzustellen.

### Ergebnisse

Nach Abspiel des Videos wurden die Vpn gebeten, zunächst ihren Eindruck von der Musik (obere Hälfte des Blattes: „Aussagen zur Musik - Was haben Sie gehört? Was fällt Ihnen zu dieser Musik ein?“) in Stichworten zu notieren, sodann auf der unteren Hälfte des Blattes die Interpretation anhand eines neunteiligen Polaritätsprofils, wie es bereits im ersten Experiment verwendet worden war, zu bewerten. Es wurde darauf hingewiesen, dass hierfür mindestens fünf Minuten zur Verfügung stünden. Am Ende des gesamten Experimentes wurden sie mit folgenden Worten um eine freie Stellungnahme zu dem Video selbst gebeten: „Stellen Sie sich vor, Sie wären Abteilungsleiter beim Fernsehen. Ein junger Redakteur bringt Ihnen die Schubert-Sendung und erwartet eine Stellungnahme von Ihnen. Wie würden Sie sie bewerten, was würden Sie kritisieren, was würden Sie loben, wie hat Ihnen die Sendung gefallen?“

Angesichts der Tatsache, dass die beiden Video-Versionen sich gravierend unterschieden, wurden auch in der Bewertung und Kommentierung entsprechende Unterschiede erwartet. Zumindest hinsichtlich der Bewertung der musikalischen Interpretation trat jedoch das Gegenteil ein: in beiden Versionen wurde die Interpretation des Pianisten Konstantin Scherbakow ausgesprochen positiv erlebt - von einigen vielleicht auch nur höflich beurteilt -, die meisten Attribute des verwendeten Profils in starker Ausprägung zugeordnet, *bewegt* und *interessant* in etwas geringerem Maße. Einen einzigen knapp signifikanten Unterschied gab es bei jener Eigenschaft, die generell am zurückhaltendsten zugeordnet wurde: die KF (Mw. = 2,80) wirkte ein wenig *dramatischer* als die OF (Mw. = 3,14, auf einer Skala von 1 bis 5). Dies leuchtet ein, weil ein wesentlich seltener gezeigter Pianist rein zeitlich weniger Möglichkeiten hat, *dramatisch* zu wirken, aber insgesamt ist dieser Effekt nur eine graduelle Modifizierung des Gesamtbildes. Man wird deshalb zunächst

festhalten können: die musikalische Interpretation bei zwei akustisch identischen, aber auf der Bildebene sich erheblich unterscheidenden Videos wird hiervon weitgehend unabhängig jeweils gleich erlebt.

Tab. 1: Mittelwerte der inhaltsanalytischen Kategorien der Musik-Kommentare

	Gruppe I (OF)	Gruppe II (KF)	Signifikanz
1. Textlänge	18,0	28,9	ANOVA: $F = 23,10$ , $p = 0,000$
2. Strukturelle Aussagen (Anzahl pro Person)	0,77	1,86	ANOVA: $F = 18,71$ , $p = 0,000$
3. Interpretationsaussagen	0,25	0,30	
4. Affektaussagen	2,25	2,62	
5. Wirkungsaussagen	0,46	0,42	
6. Bilder	1,74	2,16	
7. Reflexionen über Hör-Seh-Situation	0,43	0,28	

Deutlicher, aber sehr begrenzt sind die Unterschiede zwischen den Gruppen bei den freien Äußerungen zum globalen Eindruck der Musik. Tab. 1 zeigt im Vergleich die inhaltsanalytischen Kriterien, nach denen die Texte ausgewertet wurden. Man sieht deutlich, Marthaler hat die Zuschauer sprach- bzw. ratlos gemacht, ihre Texte sind im Schnitt um ein Drittel kürzer, außerdem hat sich die Anzahl der strukturellen Aussagen um gut die Hälfte verringert, bei den übrigen Variablen gibt es jedoch keine signifikanten Differenzen. Die Ungewöhnlichkeit des Videos hat den Zuschauern zweifellos ein wenig „die Luft genommen“ und Aufmerksamkeit von der Musik abgezogen. Trotzdem scheint die Intensität des Musikerlebens insgesamt (Affekte, Bilder, Wirkungen) von den dazwischen geschnittenen Publika nicht wirklich tangiert.

Wesentlich unterschiedlicher sind dagegen erwartungsgemäß die Stellungnahmen zum Video selbst, die am Ende des Experiments in freier Form erbeten und wiederum inhaltsanalytisch ausgewertet wurden. Tab. 2 zeigt die wichtigsten Kriterien dieser Auswertung. Sprachlos waren die Marthaler-Zuschauer nun nicht mehr, als sie etwa eine knappe Stunde später das Video aus der Erinnerung kommentieren sollten, ihre Texte sind jetzt sogar ein wenig länger als in Gruppe II (KF). Insgesamt ist die Akzeptanz des Originalvideos recht gut, hier werden deutlich mehr positive Eigenschaften erwähnt als bei der konventionellen Fassung, umgekehrt ist die Zahl der Negativa bei letzterer tendenziell häufiger. Dass ein Video von der Musik ablenken bzw. sie verdeutlichen könne, ist bei der KF kein Thema, hingegen

auffällig oft bei der Marthaler-Version! Wohlgermerkt, es war nicht gezielt gefragt, ob das Video eine entsprechende Wirkung habe, sondern es handelt sich um Feststellungen, die die Vpn unaufgefordert in die freien Texte einbrachten. Annahmen darüber, ob die Bilder zur Musik hin oder von der Musik wegführen könnten, werden also in der Originalversion spontan evoziert, allerdings zu etwa gleichen Teilen Annahmen in entgegengesetzte Richtungen! An dieser Stelle sei vorweggenommen, dass die tatsächlichen Gedächtnisleistungen jener, die Ablehnung bzw. Verdeutlichung mutmaßten, sich nicht unterscheiden.

Tab.2: Mittelwerte bzw. Häufigkeiten der inhaltsanalytischen Kategorien der Video-Kommentare

	Gruppe I (OF)	Gruppe I (KF)	Signifikanz
1. Textlänge	39,34	35,16	
2. Ablenkung erwähnt (Anzahl pro Person)	27	4	Chi-Quadr. = 18,50, p = 0,000
3. Verdeutlichung erwähnt (Anzahl pro Person)	25	6	Chi-Quadr. = 12,47, p = 0,002
4. Positiva (Anzahl pro Person)	2,58	1,89	ANOVA: F = 5,52, p = 0,020
5. Negativa	1,79	2,17	
6. Reflexion über Video-Situation	2,06	3,13	ANOVA: F = 19,50, p = 0,000

Zu unserer Überraschung ist die Anzahl der Reflexionen über die Video-Situation in Gruppe II größer gewesen als in Gruppe I. Das könnte damit zusammenhängen, dass das Thema Ablenkung/Verdeutlichung sowie die häufigere Erwähnung positiver Eigenschaften diesen Aspekt gewissermaßen verdrängt hat. Da diese Frage am Ende des Experimentes nach etwa 90 Minuten gestellt wurde, werden einige Teilnehmer sich auch ein wenig in Zeitdruck gefühlt haben. Andererseits hat die KF wenig filmische „Substanz“ und bietet daher weniger Ansatzpunkte des Kommentierens, so dass sich die Teilnehmer in Gruppe II deshalb in stärkerem Maße den Besonderheiten der Videorezeption von Musik zuwandten. Wenn man jedoch die Erwähnung ablenkender bzw. verdeutlichender Effekte mit einbezieht, verteilen sich die Reflexionen eher ausgewogen auf die beiden Videobedingungen.

Zu erwähnen ist weiterhin, dass eine oft befürchtete Einengung der Phantasie durch die Bilder von unseren Vpn so gut wie nicht thematisiert wurde. Eine insgesamt kritischere Einstellung gegenüber der KF äußert sich u. a. auch darin, dass in dieser Gruppe häufiger negativ vermerkt wurde, dass

es sich „nur“ um ein Schwarz-Weiß-Video gehandelt habe. Interessant ist auch, dass der Gruppe II nicht der außerordentlich ruhige Schnitt der KF entgangen ist: 29 Vpn erwähnen diesen Tatbestand von sich aus, und zwar sowohl positiv wie negativ kommentierend.

Zur Überprüfung der Frage, ob die verschiedenartige Bebilderung in diesem und dem folgenden 3. Experiment in unterschiedlichem Ausmaß von der Musik ablenke, wurde im letzten Drittel (Zeile 6 in Abb. 1) ein Gedächtnistest durchgeführt. Zunächst wurden sechs kurze Audio-Ausschnitte vorgespielt, „die aus dem vorhin gezeigten Schubert-Video entstammen können oder anderen Werken entnommen sind“. Es sollte jeweils angegeben werden, ob die Ausschnitte wiedererkannt wurden oder nicht. Da wir bei einem Teil der Vpn von einem hohen Bekanntheitsgrad dieses Stückes ausgingen, hielten wir es für sinnvoll, den Schwierigkeitsgrad durch besonders kurze Ausschnitte (ein bis zwei Takte) zu erhöhen und darüber hinaus bekanntes thematisches Material zu vermeiden. Es wurden vier „richtige“, also wieder erkennbare Ausschnitte (sog. „Hits“) aus dem Impromptu vorgespielt sowie zwei weitere (sog. „Falsch“) aus zwei anderen Werken<sup>7</sup>. Bei den „richtigen“ Ausschnitten wurde außerdem unterschieden, ob bei ihrem Erklingen im Video der Pianist oder eines der Publika zuvor gezeigt worden war. Hier hätte sich im Detail zeigen müssen, ob die Zwischenschnitte ablenkend wirken oder nicht.

Desgleichen wurde mit dem Schönberg-Video (Exp. 3) verfahren: von sechs vorgespielten kurzen Ausschnitten waren vier „richtig“ (zwei Ausschnitte, wenn zuvor die Hände, zwei, wenn zuvor das Gesicht gezeigt worden war) und zwei „falsch“, letztere aus den nicht vorgespielten Stücken aus op. 19.

Leider hat sich im Nachhinein herausgestellt, dass beide Gedächtnistests zu schwierig waren, bei Schubert wurden im Mittel 3,50, bei Schönberg 3,03 richtige Antworten gegeben. Die Ratewahrscheinlichkeit hätte bei 3,0 gelegen, die tatsächlichen Werte liegen zu geringfügig darüber, als dass sie sich sinnvoll interpretieren ließen. Auch die „Profis“ unter den Vpn (Musikstudenten) haben überwiegend nur geraten. Bei zukünftigen Experimenten wird man mehr planerische Sorgfalt auf die Gestaltung des Schwierigkeitsgrades derartiger Gedächtnistests verwenden müssen.

Die Teilnehmer dieses Experimentes waren sich - unter beiden Video-Bedingungen - im Wesentlichen einig, dass die musikalische Interpretation ausgesprochen positiv einzuschätzen ist. Große Unterschiede ergaben sich für die Originalversion des Schubert-Videos jedoch bei den freien Kommentaren zur Musik sowie (am Ende der Sitzung) zum Video selbst. Um diese Divergenzen möglichst plastisch herauszuarbeiten, wurde über jeweils vier

Textvariablen der beiden Kommentare eine Clusteranalyse gerechnet. Beim Musik-Kommentar wurde die Textlänge (Zeile 1 in Abb. 5) sowie die Häufigkeit von Struktur-, Affekt- und Bildaussagen einbezogen. Textlänge wurde auch bei den Video-Kommentaren ausgewertet (Zeile 5 in Abb. 5), sowie die Anzahl der Reflexionen und zwei weitere zusammengesetzte Variablen: „Bewertung“ und „Verdeutlichung“<sup>8</sup>. Da die Varianzen auf diesen inhaltsanalytischen Skalen sehr unterschiedlich ausgefallen sind („Textlänge“ variiert zwischen 2 und 86, „Bilder“ von 0 bis 9), wurden sämtliche Daten einer Standardisierung in sogenannten z-Werte unterzogen und mit diesen Daten die Clusteranalyse gerechnet. Abb. 5 zeigt drei verschiedene Urteilstypen aus der Lösung mit fünf Clustern.

Cluster Nr. 1 (n = 12) fällt dadurch auf, dass in den Musik-Kommentaren auffällig viele Bilder auftauchen und dass das Video als sehr ablenkend empfunden und deutlich negativ bewertet wurde. Haben diese Zuschauer das Video negativ beurteilt, weil die Bilder der eigenen Phantasie mit den gezeigten, vor allem den Zwischenschnitten, kollidierten? Es gibt einen weiteren Urteilstypus (Cluster Nr. 4, n = 13, ohne Abb.), der diesem ersten Cluster in der Ablehnung des Videos ähnelt, aber seinerseits sich dadurch exponiert, dass überdurchschnittlich viele Aussagen affektiven Inhalts gemacht wurden. Da

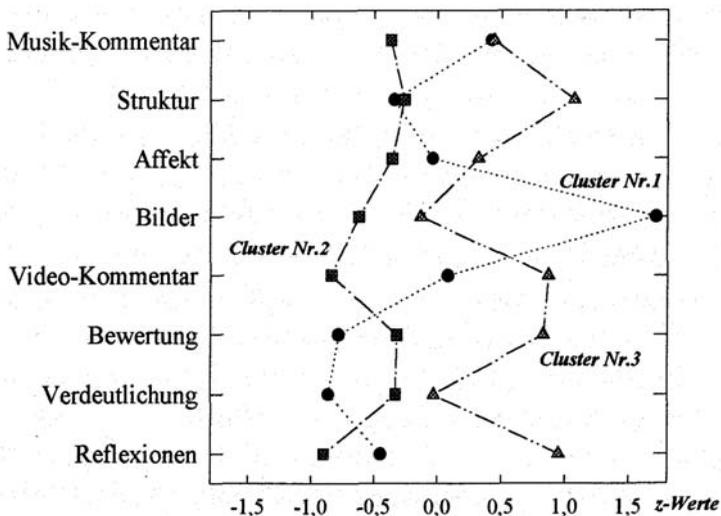


Abb. 5: Drei von fünf Typen bei der freien Kommentierung des Schubert-Videos

jene beiden Urteilstypen, die das Video am heftigsten ablehnen, jeweils eine auffällige Eigenart bei den Musikkomentaren zeigen, die auf unterschiedliche Typen des Musikerlebens schließen lassen, drängt sich die Hypothese auf, dass Musikvideos dann abgelehnt werden, wenn der Einzelne befürchtet, dass individuelle Besonderheiten in der Art des Musikerlebens durch die Videorezeption unmöglich gemacht werden. Zukünftige Experimente werden diese Hypothese gezielter überprüfen.

*Cluster Nr. 2* ( $n = 22$ ) ist vor allem durch Zurückhaltung gekennzeichnet: man schreibt eher kurze Texte und macht entsprechend weniger Aussagen zu den einzelnen inhaltsanalytischen Kategorien. Auch das Video wird zurückhaltend bewertet, es besteht eine gewisse Sorge, dass es ablenkend gewirkt haben könnte. Diese Gruppe fällt dadurch auf, dass in ihr fast keine Musikstudenten vertreten sind und es sich überwiegend um Angehörige höherer Altersgruppen handelte. Es ist darüber hinaus der einzige dieser fünf Cluster, der durch eine etwas abweichende, nämlich weniger positive Beurteilung der musikalischen Interpretation anhand des Polaritätsprofils auffällt. Die generelle Zurückhaltung dieses Urteilstypus ist sicherlich auf seinen überwiegenden Laienstatus zurückzuführen.

*Cluster Nr. 3* ( $n = 19$ ) hat deutlich längere Texte geschrieben, sehr viele strukturelle Aussagen über die Musik gemacht, viel über die Video-Situation reflektiert und das Video selbst sehr positiv aufgenommen. In der Gruppe überwiegen Musikstudenten und Personen mit eigenen musikpraktischen Vorerfahrungen. Es ist darüber hinaus der einzige Urteilstypus, der der musikalischen Interpretation auch ein wenig *Tiefsinn* zubilligte. Die naheliegende Folgerung, dass gerade Musiker auf das Marthaler-Video positiver reagieren<sup>9</sup>, wird gestützt durch den letzten Urteilstypus (*Cluster Nr. 5*,  $n = 17$ , ohne Abb.), der das positiv bewertete Video auch als die Musik verdeutlichend(!) erlebt hat. In diesem Cluster gibt es weniger Musikstudenten, aber man verfügt über sehr viele musikpraktische Erfahrungen, wäre also sinnvoll als (nichtprofessioneller) Musikliebhaber einzuordnen.

Die Clusteranalyse der inhaltsanalytischen Kategorien hat zunächst einmal deutlich gemacht, wie heterogen die Reaktionen der Vpn auf ein unkonventionelles Musik-Video (OF) sein können. Laien tun sich mit einer solchen Visualisierung schwerer, ob man mit derartigen Videos Musik-Desinteressierte ansprechen kann, erscheint eher zweifelhaft. Es sind vor allem Musikstudenten und Musikliebhaber, die auf das Video positiv reagierten und keine ablenkenden Effekte der Bilder befürchteten und es sind vor allem solche Musikinteressierte, die einen eher intellektuellen Zugang zur Musik haben:

wer das Video positiv bewertete, machte in den Musikkomentaren mehr Aussagen zur Struktur der Musik<sup>10</sup>. Möglicherweise bedarf es einer gewissen musikalischen Kompetenz seitens der Zuschauer, beiden Ebenen des Videos zu folgen: dem Ablauf der Musik und dem Anstoß zu musikpsychologischer Reflexion. Umgekehrt fällt auf, dass die beiden ablehnenden Urteilstypen jeweils einen bestimmten Akzent bei den Musik-Komentaren aufweisen, der auf spezifische Eigenarten des Musikerlebens hinweist, die man in der Video-Rezeptionssituation nicht mehr glaubt realisieren zu können.

Verblüffend erscheint auf den ersten Blick die Tatsache, dass 25 (von 84) Vpn bei der OF einen verdeutlichenden Effekt des Videos erwarten, aber nur 6 (von 76) bei der KF<sup>11</sup>. Weshalb sollten ausgerechnet Zwischenschnitte auf fiktive, ausgefallene Zuhörergruppen die Musik verdeutlichen? Nun, die Musik wurde de facto vermutlich nicht verdeutlicht (das hätte sich in entsprechenden Ergebnissen im - leider zu schwierigen - Gedächtnistest niederschlagen müssen, die Anzahl struktureller Aussagen ging sogar signifikant zurück), aber es war für immerhin gut ein Viertel der Marthaler-Zuschauer eine die Videorezeption begleitende Vorstellung, die nach einer Erklärung verlangt. Wir können davon ausgehen, dass die OF überwiegend als anregend empfunden wurde, eine Eigenschaft, die der KF kaum zuzuschreiben ist. Die Vpn der Gruppe I waren auf einem höheren Erregungsniveau und haben dadurch - subjektiv oder objektiv - dieses Video insgesamt mit mehr Aufmerksamkeit verfolgt. Die durch den experimentellen Charakter des Videos induzierte zusätzliche Erregung wäre demnach auch der Musikrezeption zu Gute gekommen. Diese Interpretation wird durch die Daten dieses Experiments allein nicht zwingend bestätigt, aber sie deckt sich mit der Erklärung in einem früheren Experiment (Behne 1990a), in dem Musiker (als Vpn) bei einem anderen Marthaler-Video mehr von der Musik erinnerten als lediglich zuhörende Musiker (Audio-Bedingung). Bei der Bewertung der hier vorgeführten Videos ließen sich die Vpn vor allem von der vermuteten ablenkenden bzw. verdeutlichenden Wirkung der Bilder lenken: wer Ersteres vermutete, lehnte das Video eher ab, im zweiten Fall wurde häufiger positiv über das Video geurteilt<sup>12</sup>.

### Experiment 3

Das Gesicht war für Georg Christoph Lichtenberg die „interessanteste Oberfläche des Menschen“, wie interessant, wie wichtig ist das Gesicht des Musikers, etwa im Vergleich zu seinen spielenden Händen? Wer oft Musiker aus der Nähe betrachtet, weiß, welches psychomotorische, unkontrollierte „Gewitter“ sich in manchen Gesichtern bisweilen entlädt, während es andere

gibt, die fast ungerührt und weitgehend unbewegt wirken. Das Minenspiel eines konzertierenden Musikers ist sicherlich manchmal der bewusste oder auch nicht bewusste Versuch, die Musik auszudeuten, dem affektiven Verlauf der Musik zu folgen, was, wenn man die Absicht allzu deutlich verspürt, durchaus verstimmen kann. Häufiger sind es jedoch psychomotorische Prozesse, die der Akteur selbst nicht unbedingt unter Kontrolle hat, muskuläre Muster, die auf eine bisher nicht untersuchte Art und Weise mit dem motorischen Ablauf des Instrumentalspiels verknüpft scheinen. So, wie wir bei Schmerz unwillkürlich vokal agieren, also schreien oder stöhnen (lindert es den Schmerz?), scheint es für manche Musiker fast zwanghafte Kopplungen des manuellen (spielenden) und mimischen (ausdrucksvollen!) Muskelapparates zu geben. Natürlich kann ein professioneller Musiker sein Gesicht willentlich „ruhigstellen“, aber es würde unter Umständen so viel Aufmerksamkeit erfordern, dass er sich nicht mehr voll auf das Spiel, auf ein ausdrucksvolles Spiel konzentrieren könnte.

Die meisten Musiker werden vielleicht ungerne oder gar nicht darüber reflektieren, was in ihrem Gesicht passiert, wenn sie „überzeugend“ oder „versunken“ musizieren, es erscheint ihnen marginal, nicht zur Sache gehörig, ob der Mund bei einer Fermate geöffnet, die Stirn beim riskanten Arpeggio gerunzelt ist. Darüber hinaus ist seit Kleists Marionettentheater bekannt, dass es nicht immer opportun ist, über Bewegungsabläufe allzu viel nachzudenken, für eine fehlerfreie und musikalisch befriedigende Interpretation sind dieses alles „handlungsirrelevante Kognitionen“, um einen Ausdruck aus der Motivationspsychologie aufzugreifen. Auf der anderen Seite wäre man sicherlich blauäugig, wollte man vollkommen in Abrede stellen, dass vor allem Musiker, die viel im Fernsehen auftreten, nicht zumindest gelegentlich auch darüber nachdenken, was an ihnen optisch vorteilhaft oder weniger vorteilhaft wirken könnte. Man weiß aus eigenen Erfahrungen, dass die Blicke eines hörenden Zuschauers (live oder vor dem Fernseher) vor allem zwischen den agierenden Händen und dem Gesicht hin- und herpendeln, Blickaufzeichnungsstudien würden dieses sicherlich belegen. Gesichter wie Hände können ausgesprochen ausdrucksvoll sein, also sind beide sinnvoller Weise als ein Aspekt des musikalischen Ausdrucks zu akzeptieren.

Auch dieses Experiment war nur realisierbar durch die Zusammenarbeit mit einer Fernsehanstalt, in diesem Fall dem Produzenten Nikolaus Deckenbrock und dem Regisseur Georg Wübbolt. Im September 1991 produzierten sie für den SWF eine Sendung mit der Pianistin Mitsuko Uchida (mit Werken von Joseph Haydn und Arnold Schönberg). In der vom Regisseur konzipierten Sendung dominierten Aufnahmen, in denen die Hände zu sehen waren, sei

es in Großaufnahme, sei es in wechselnden Entfernungen vor allem von der Seite sowie über die Schulter, frontale Gesichtsaufnahmen gab es selten. Auf meine Bitte hin wurden bei einem Teil der Produktion mit einem zweiten Aufzeichnungsgerät frontale Großaufnahmen des Gesichts aufgenommen, so dass es am Ende zwei Fassungen gab: eine Hand-Version (HV) sowie eine Gesichts-Version (GV), die, weil sie in einem Durchgang aufgezeichnet wurden, beide akustisch identisch waren. Für das vorliegende Experiment wählten wir aus dem kurzen Schönberg-Zyklus „Sechs kleine Klavierstücke op. 19“ die Stücke 3, 4 und 5 aus (Dauer 2'30"). In der HV sieht man - in sehr verschiedenen Einstellungen - stets die Hände, nur am Anfang von Stück 3, als die Pianistin sich auf den ersten Anschlag „vorbereitet“, wird ihr Gesicht für zwei Sekunden allein in Großaufnahme gezeigt. In der GV ist bei jedem der drei Stücke eine längere Einstellung mit frontaler Großaufnahme des Gesichtes der Pianistin montiert, HV und GV unterscheiden sich insgesamt dadurch, dass in letzterer zu gut einem Drittel (58") an Stelle der Hände das Gesicht der Pianistin gezeigt wird.

Eine dieser beiden Versionen wurde etwa in der Mitte des Gesamt-Experimentes vorgespielt (Zeile 4 in Abb. 1), der Gruppe I die HV, der Gruppe II die GV. Beurteilungen der Interpretation und freie Kommentare wurden in der gleichen Art wie beim Schubert-Video im 2. Experiment erhoben. Zu einem späteren Zeitpunkt (Zeile 7, Abb. 1) wurde - mit einem zu schwierigen Test (s. o.) - geprüft, wie viel von der Musik noch erinnert wurde. Die naheliegende Hypothese bei diesem Vergleich zweier Videos ließ erwarten, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer in der HV stärker auf die Struktur, in der GV hingegen eher auf den affektiven Ausdruck fokussieren sollte, d. h., in der HV sollten mehr strukturelle, in der GV hingegen mehr affektive Äußerungen in den freien Kommentaren auftreten, die Gedächtnisleistungen sollten bei der HV besser ausfallen.

Die Ergebnisse sind knapp resümiert: es gab fast keine Unterschiede! Die Profilbeurteilungen der Interpretation waren in beiden Gruppen so gut wie identisch, das Spiel der Pianistin wurde überwiegend sehr positiv bewertet, lediglich *tiefsinnig* in beiden Bedingungen eher zurückhaltend zugeordnet. Nur bei den freien Kommentaren ergab sich eine signifikante Differenz: die Länge der Texte (bei Schönberg um einiges kürzer als bei Schubert!) fiel bei der GV deutlich länger aus: 15,92 vs 10,89 Wörter<sup>13</sup>. Außerdem zeigte sich die Tendenz ( $p=0,07$ ), dass affektive Äußerungen - im Sinne der Hypothese - bei der GV (1,59) häufiger auftraten als bei der HV (1,15). Man kann vermuten, dass die Strenge und Kargheit der Schönbergschen Klavierstücke, die von einem

Großteil der Vpn mit einer gewissen Zurückhaltung aufgenommen wurden, ausführlichere und emotional akzentuierte Äußerungen verhindert hat. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die beiden Videos, die sich in gut einem Drittel deutlich unterschieden, zu keinen gravierenden Unterschieden bei den hier erfragten Aspekten des Musikerlebens geführt haben.

### III Diskussion

In zwei der hier berichteten Experimenten konnte erstmals ein professionelles Musik-Video mit Klassischer Musik in jeweils zwei verschiedenen Versionen dargeboten und hinsichtlich seiner Auswirkungen auf die Erlebensprozesse untersucht werden. Die Aussagekraft der Ergebnisse ist nicht durch technische oder konzeptionelle<sup>14</sup> Mängel der verwendeten Videos eingeschränkt, die Verteilung der Vpn auf die beiden Video-Bedingungen ließ sich weitgehend nach Zufall realisieren, die Versuchsbedingungen können insgesamt als sehr gut bezeichnet werden. Umso überraschender, dass im einen Fall (Schönberg, Exp. 3) die unterschiedliche Bebilderung keinerlei Auswirkungen zeigte, im anderen (Schubert, Exp. 2) die beiden äußerst verschiedenen Video-Versionen bei der Beurteilung der Musik und der Interpretation nur zu relativ geringen Unterschieden führten. Lediglich bei den gedoppelten Aufnahmen des 1. Experimentes zeigte sich - wie in früheren Versuchen mit dem gleichen Material - ein starker Effekt der visuellen Ebene. Wie sind diese disparat anmutenden Ergebnisse zu erklären? Im Folgenden seien einige Prinzipien formuliert, die sich zum Teil mit den hier berichteten Ergebnissen sowie anhand früherer Studien begründen lassen, die gleichwohl durch nachfolgende Forschung gezielter zu überprüfen wären.

#### *1. Der wahrnehmende Organismus ist bestrebt, das medial vermittelte Ereignis optimal zu rekonstruieren.*

Zu den ältesten und am besten belegten Denkmodellen der Psychologie gehört das Konstanzprinzip. Es besagt, dass Objekte der äußeren Welt (distale Reize) trotz permanenter Veränderungen der Reize im Sinnesorgan (proximale Reize) dann als konstant erlebt werden, wenn sie sich tatsächlich nicht verändert haben. Es ist dies ein äußerst sinnvolles und universales Prinzip unserer gesamten Wahrnehmung, das uns erlaubt, ein realistisches Bild der Außenwelt zu entwerfen, obwohl die uns zur Verfügung stehenden Informationen ständig einem geradezu bestürzenden Wandel (z. B. Körper-, Kopf- und Augenbewegungen bei der visuellen Wahrnehmung) unterworfen sind. Das Konstanzprinzip ist auch bei der auditiven Wahrnehmung, etwa bei

der Beurteilung von Lautstärken (Schröger 1991) sehr wirksam. Oerter (1974, S. 71ff.) geht einen Schritt weiter und postuliert neben Dingkonstanzen auch „Konstanzen in der sozialen Welt“. Analog hierzu ließe sich „mediale Konstanz“, also Wirkungslosigkeit der Art der medialen Vermittlung vermuten, wenn der Rezipient über genügend zahlreiche und differenzierte Informationen verfügt, die ihn in die Lage versetzen, das ursprüngliche, reale, vormediale Ereignis unabhängig von Kameraposition, Schnitttechnik etc. angemessen zu rekonstruieren. Das Ausbleiben nennenswerter Effekte bei den beiden Schönberg-Videos, die sich in ihrer Hand- bzw. Gesichtsorientierung unterschieden, wäre deshalb sinnvoll als mediales Konstanzphänomen zu erklären.

*2. Bilder bewirken wenig, wenn keine zwangsläufige Beziehung zur Musik besteht.*

Abstrakte, narrative bzw. assoziative Videos, in denen nicht die agierenden Musiker sondern „etwas Anderes“ im weiteren Sinne, „Gegenwelten“, „alternative“ Räume oder „Geschichten“ gezeigt werden, veranlassen den (filmisch vorgebildeten!) Zuschauer dazu, das gesamte Produkt im Sinne einer Parallelmontage zu verarbeiten: es gibt zwei (beim Video-Clip gelegentlich drei oder mehr) Realitäten, die in der Vorstellung des Zuschauers konstruiert werden und nebeneinander existieren können, ohne sich zwangsläufig zu stören, ohne sich unbedingt gegenseitig einzufärben, zu beeinflussen. Die Realität „Musik“ kann dann gut rekonstruiert werden, wenn sie (wie beim Schubert-Beispiel) zum Teil gezeigt und in Gänze gehört wird. Bei den „narrativen“ Zwischenschnitten wird die Musik nicht zum Hintergrund, zur Filmmusik degradiert, der musikalisch und vor allem medial kompetente Zuschauer kann beiden Ereignissen gerecht werden. Jahrzehntelange Erfahrungen mit cinéastischen Konventionen befähigen zu diesen doppelten „Konstruktionen“, die keineswegs ungewöhnlich sind: Peter Winterhoff-Spurk (1989) postuliert zur Erklärung medialer Kommunikation ein Drei-Speicher-Modell (personal-realer, medial-realer und medial-fiktionaler Speicher), deren Inhalte nebeneinander bestehen und sich gegenseitig bedingt beeinflussen können. In unserem Kontext (Exp. 2) bewirken die Bilder wenig im Hinblick auf die Musik (Speicher A), können jedoch im günstigen Fall alternative Vorstellungsräume schaffen (Speicher B). Umgekehrt können Bilder viel bewirken, wenn sie in ursächlichem Zusammenhang mit dem musikalischen Ereignis gesehen werden (Exp. 1), wenn also die doppelnde Hand oder die heftige Bewegung des Oberkörpers mit der Klangerzeugung in Beziehung gesetzt werden. Dieses Phänomen ist auch im Alltag zu beobachten: Höger & Greifenstein

(1988) haben beispielsweise festgestellt, dass die erlebte Lautstärke von LKW-Geräuschen davon abhing, einem wie großen Verursacher (durch entsprechende Video-Sequenzen manipuliert) sie zugeschrieben wurden.

*3. Die Beurteilung hervorragender Interpreten ist durch die Art der Visualisierung weniger beeinflussbar.*

Wenn die Qualität eines Interpreten für den Betrachter offenkundig ist, also in der Wahrnehmung zu einem dominierenden Merkmal (salient attribute) wird, treten andere, die Wahrnehmung begleitende und gegebenenfalls störende Aspekte in den Hintergrund. Dieses Prinzip wirkt vermutlich komplementär zu den beiden erstgenannten, denn es könnte ebenfalls die Konstanz im zweiten und dritten Experiment (mit Profis) sowie die starke Wirkung im ersten Experiment (mit studentischen Interpreten) erklären. Welches der drei Prinzipien jeweils wirksam wird, ist nur durch gezieltere Experimente feststellbar.

*4. In der individuellen Rezeptionsbiographie sind wenigstens drei Phasen voneinander zu trennen: Erstbegegnung, anfängliche Rezeption (Zweit- und Drittbegegnung) sowie Langzeitrezeption.*

In zwei Fällen (Exp. 1 in der vorliegenden Studie sowie Behne 1994) hat sich gezeigt, dass bei der Zweitbegegnung mit einem bestimmten Musikstück in jeweils unterschiedlichen Video-Versionen andere Wirkungen zu beobachten waren als bei der Erstbegegnung, also deutliche Positionseffekte auftraten. Auch beim Vergleich von Audio- und Video-Darbietung (Behne 1990a) wurde beobachtet, dass die Reihenfolge nicht ohne Auswirkungen ist. Offensichtlich ist es so, dass viele Betrachter sich bei der Erstbegegnung zunächst einmal auf das musikalische bzw. (in vielen Fällen unvertraute) mediale Genre einstellen. Wird ein vergleichbares Video mit der gleichen Musik ein zweites Mal gezeigt (Zeile 6 in Abb. 1), so werden wesentlich mehr Informationen verarbeitet, also auch die optischen Anteile der Interpretation stärker berücksichtigt.

Experimente mit längerfristigen Effekten gibt es für den Bereich der Musikrezeption aus naheliegenden Gründen bisher nicht, aber es lässt sich hier ein entgegengesetzter Trend vermuten. Während von der Erst- zur Zweitbegegnung ein wachsender Einfluss der Fernsehbilder belegt ist, würde ich bei längerfristiger Beschäftigung mit bestimmten Interpreten (mindestens 3-5 Video-Sendungen, gegebenenfalls live-Erfahrungen, Lektüre von Musikkritiken, Schallplattenrezeption, „Tüten“-Texte, Gespräche mit anderen) eher ein Zurücktreten des visuellen Einflusses erwarten. Jeder Musikfreund,

gleich ob der U- oder E-Musik zugetan, weiß aus eigener Erfahrung, dass Musiker nicht immer vorteilhaft aussehen bzw. agieren. Dass die „Schönheit“ von Pianisten und Sängern in ihren Auswirkungen vielleicht allgemein überschätzt wird, konnte experimentell demonstriert werden (Behne 1994). Vielleicht darf man von einem Glenn-Brendel-Effekt sprechen, wenn man bedenkt, wie viele hervorragende Interpreten mit großer Breitenwirkung durch (vordergründig) optisch abträgliche Eigenschaften belastet sind. In den frühen Phasen bei der Begegnung mit einem solchen Interpreten wird eine „kognitive Dissonanz“ auftreten zwischen den Kognitionen „spielt gut“ und „sieht nicht gut aus“. Während bei nur kurzfristiger Auseinandersetzung das Aussehen die Qualität des Spiels beeinträchtigt, ist bei längerfristigen Erfahrungen zu erwarten, dass die dissonanten Kognitionen nebeneinander ausgehalten werden oder gar die optische Komponente umgedeutet wird. Kann ich Glenn Gould heute noch so sehen wie vor 20 Jahren, werde ich das irritierende „Vibrato der Augenlider“ bei Cecilia Bartoli, ihr gelegentliches Schielen vielleicht in einigen Jahren als besonders faszinierend erleben? Der Grund dafür, dass die Bilder wie vermutet zunächst stärker, dann aber schwächer wirken, könnte darin bestehen, dass wir außer Fernsehsendungen noch eine ganze Reihe anderer Informationen (s. o.) verarbeiten und das Gesamt„bild“, das wir uns von einem Interpreten machen, sich sehr heterogen zusammensetzt, wobei das visuelle Erscheinungsbild nach Bekunden vieler Musikfreunde nur eine untergeordnete Rolle spielen sollte. Es könnte darüber hinaus sein, dass Fernsehnutzer „private“ Theorien über die abträglichen Wirkungen der nicht immer attraktiven Bilder entwickeln und von daher vorbeugend, kompensatorisch auf diese reagieren. Hier muss zunächst mehr spekuliert werden als auf empirische Fakten Bezug genommen werden kann, aber es sollte deutlich geworden sein, dass mediale Darbietungseffekte nur vor dem Hintergrund der individuellen Rezeptionsbiographie sinnvoll verstanden werden können.

*5. Steht der Interpret visuell im Vordergrund eines Videos, so ist die Beurteilung (der Interpretation) eher unberechenbar.*

Wenn nicht die hervorragende instrumentale Qualität eines Interpreten, nicht narrative oder strukturierende Bilder ein Video dominierend prägen, so kann die Aufmerksamkeit stärker auf Mimik und Körpersprache des Musikers fokussieren. Ob ein Gesicht als „anregend“ oder „verschlafen“, eine Armbewegung als „dynamisch“ oder „übertrieben“, das interpretierende „Schauspiel“ als „hinreißend“ oder „un glaublich“ erlebt werden, variiert individuell erheblich und scheint kaum vorhersagbar. Es ist jedoch aufgrund der oben geäußerten

Überlegungen zu erwarten, dass diese eher mit dem ersten bzw. zweiten Eindruck verknüpften Mechanismen langfristig an Bedeutung verlieren.

*6. Musikalische Laien haben bei unkonventionellen Musik-Videos größere Zugangsprobleme als (jüngere) Musiker.*

Die gelegentlich geäußerte Erwartung, dass nicht-dokumentarische, mehr oder weniger experimentell konzipierte Videos der Musik neue Zuhörerkreise erschließen könnten, hat sich bisher nicht bestätigt. Vielmehr ergab sich in zwei Experimenten (Exp. 2 in der vorliegenden Studie sowie Behne 1990a) unabhängig voneinander, dass vor allem musikalisch vorgebildete Zuschauer solche Videos positiver aufnehmen und die größere wahrnehmungspsychologische Herausforderung (parallele Montage verschiedener „Welten“ der Musik) besser bewältigen als musikalische Laien. In einem dieser Experimente (Behne 1990a) bestanden die „Musiker“ (als Vpn) nur aus Musikstudenten. Wie weit deshalb dieses Prinzip auf „Musiker“ höherer Alterstufen generell übertragbar ist (wie andeutungsweise in einem der Cluster in Exp. 2), muss durch gezieltere Untersuchungen geprüft werden.

#### **IV Ausblick**

Die beschriebenen sechs Prinzipien ergeben sich als Konsequenz aus bisher durchgeführten Video-Experimenten, bedürfen gleichwohl einer gezielteren empirischen Überprüfung, was bei den Aussagen über langfristige Prozesse methodisch nicht unproblematisch ist. Diese Prinzipien sind nicht absolut gemeint, sondern eher als Verhaltenstendenzen zu begreifen, die möglicherweise nur in einem näher zu bestimmenden Kontext in dieser Form wirksam sind. Es soll auch keineswegs geleugnet werden, dass photographische bzw. filmische Mittel gänzlich ohne Auswirkungen seien, für Perspektive und Aufnahmewinkel haben dies jüngst Zillmann et al. (1993) empirisch belegt. Grundsätzlich wird man, wenn das Konstanzphänomen als dominierend angenommen wird, jedoch sagen können, dass die Wirkungen des Mediums Fernsehen, die Folgen der Bilderfolgen, möglicherweise überschätzt werden, dass „die Werke selbst gegen die Art ihres Erscheinens“ - eher robust sind! Dabei stellt sich jedoch die Frage, unter welchen personalen und situativen Bedingungen das Konstanzphänomen wirkt, welche mediale und musikalische Kompetenz beim Betrachter als Voraussetzung für diese Wahrnehmungsleistung anzusetzen ist. Es wird des weiteren von Bedeutung sein, mit welcher Einstellung der Betrachter dem Medium Fernsehen, dem konkreten Sendetypus (Klassische Musik im Fernsehen) begegnet,

welche Annahmen der Zuschauer über die eigene Rezeption (Ablenkung, Verdeutlichung) entwickelt. Möglicherweise spielt es bei der Medien- bzw. Gattungsakzeptanz eine Rolle, wie weit der Fernsehnutzer befürchtet, dass bisher entwickelte Gewohnheiten des Erlebens von Musik (in der live-Situation, mit Audio-Medien) am Bildschirm nicht realisierbar sind. Ein gut Teil der Ressentiments, der gelegentlich ungewohnten Fernseh-Musiksendungen entgegengebracht wird, ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass der kritisierende Betrachter entweder falsche Theorien über die eigene Rezeption entwickelt hat (Behne 1990a) oder Probleme und Schwierigkeiten der eigenen Rezeption generalisiert. Angesichts der medialen Lernprozesse im vergangenen Jahrhundert - die sicherlich kaum zu überschätzen sind - darf man jedoch optimistisch sein, dass die Spezies Mensch sich auch in Zukunft vor der angeblich verblödenden Mattscheibe als Kulturwesen weiter entwickeln wird.

Die behauptete Fähigkeit zur angemessenen Rekonstruktion von Musik bei gleichzeitiger Bebilderung hat natürlich - positive - Konsequenzen für die Macher, für Musikregisseure. Sie müssen weniger befürchten, dass ihre cinéastische Aufbereitung sich ablenkend oder gar beschädigend auf die Botschaft Musik auswirkt, sie können in Zukunft vielmehr überwiegend mit kompetenten Zuschauern rechnen, die die Mehrschichtigkeit des audiovisuellen Musikerlebens als reizvolle Herausforderung, als neue Qualität erleben, ohne dass gewohnte Zugangsweisen zur Musik in Frage gestellt werden müssen. So gesehen ergibt sich aus den bisher vorliegenden Ergebnissen die Ermutigung, in Zukunft noch mehr Kreativität in die Visualisierung von Musik zu investieren. Die Bilderfolgen werden sicherlich nicht folgenlos sein, aber die Geschichte lehrt, dass der zeitgenössische Beobachter bei der Einschätzung der Folgen neuer Medien in der Regel allzu leicht irrt bzw. allzu schwarz sieht: bereits Sokrates (Phaidros, 274b-278e) wettete gegen die Einführung der Schrift, weil sie das Gedächtnis entlaste, zu einer Vernachlässigung des Erinnerns und zum passiven(!) Lesen führe. Das sollte all jene nachdenklich machen, die sich damit begnügen, über Medienfolgen geist- und sottisenreich zu essayieren.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> \* =  $p < 5\%$ , \*\* =  $p < 1\%$ , \*\*\* =  $p < 0,1\%$ .
- <sup>2</sup> Manova:  $F = 1,916$ ;  $p = 0,066$ .
- <sup>3</sup> Manova:  $F = 3,406$ ;  $p = 0,002$ .
- <sup>4</sup> Die in diesem Experiment erwähnten Analysen wurden mit dem SPSS-Programm CLUSTER und der Methode WARD durchgeführt.
- <sup>5</sup> Näheres zur Verwendung der Clusteranalyse findet man bei Schlosser & Behne (1989) sowie Behne (1986), Kap.2.5.
- <sup>6</sup> Bei Gruppe I wurde die Lösung mit fünf, bei Gruppe II jene mit sechs Clustern zur Interpretation ausgewählt.
- <sup>7</sup> Es handelte sich um kurze Ausschnitte aus der Sonate Nr.2, b-moll von F. Chopin (M. Argerich) sowie aus dem „Carnaval“ op. 9 von R. Schumann (B. Michelangeli).
- <sup>8</sup> „Bewertung“ ergab sich aus der Differenz der erwähnten Positiva und Negativa, „Verdeutlichung“ errechnete sich aus einer additiven Verknüpfung der Einzelvariablen „Verdeutlichung erwähnt“ (möglicherweise = 1, eindeutig = 2) und „Ablenkung erwähnt“ (möglicherweise = -1, eindeutig = -2).
- <sup>9</sup> Die Bewertung des Videos (zusammengesetzte Skala „Bewertung“, s. o.) ist bei den Musikstudenten wesentlich positiver ausgefallen als bei den übrigen Teilnehmern: 2,42 vs. 0,15,  $F = 10,57$ ,  $p = 0,002$ .
- <sup>10</sup> Die Korrelation „Struktur“ mit „Bewertung“ betrug  $r = 0,324$  ( $p < 1\%$ ).
- <sup>11</sup> Chi-Quadrat = 12,47,  $p = 0,002$ .
- <sup>12</sup> Zwischen den Variablen „Bewertung“ und „Verdeutlichung“ ergab sich eine hochsignifikante Korrelation von  $r = 0,357$ .
- <sup>13</sup> Anova:  $F = 10,74$ ,  $p = 0,001$ .
- <sup>14</sup> Man könnte argumentieren, dass die konventionelle Fassung des Schubert-Videos nicht immer befriedigend geschnitten worden ist. Im Urteil der Versuchsteilnehmer hat sich dies jedoch nicht niedergeschlagen: der ruhige Schnitt wurde etwa zu gleichen Teilen positiv und negativ kommentiert.

## Literatur

- Klaus-Ernst Behne (1986): Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks. Regensburg .
- Klaus-Ernst Behne (1990a): Musik im Fernsehen. Leiden oder Lernen? Auditives und audiovisuelles Musikerleben im experimentellen Vergleich. Rundfunk und Fernsehen 38(2), 222-241.
- Klaus-Ernst Behne (1990b): „Blicken Sie auf die Pianisten?!“ Zur bildbeeinflussten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen. Medienpsychologie 2(2), 115-131.
- Klaus-Ernst Behne (1992): Am Rande der Musik: Synästhesien, Bilder, Farben. In: Jahrbuch Musikpsychologie Bd.8. 1991, 94- 120.
- Klaus-Ernst Behne (1994): Schönheit oder Engagement? Über die notwendigen visuellen Attribute eines Musikers. In: Klaus-Ernst Behne, gehört - gedacht - gesehen. Regensburg .

- Klaus-Ernst Behne & Johannes Barkowsky (1992): Analoge und digitale Musikwiedergabe im unmittelbaren Vergleich. Eine Studie zur hypothesengeleiteten Wahrnehmung. *Medienpsychologie* 4(4), 304-316.
- Armin Brunner (1986): Musikvermittlung durch den „zweidimensionalen Raum“ des Bildschirms. In: *Musik und Raum*, hg. v. Thüning Bräm, Basel, 67-72.
- Manfred Gräter (1968): Musik in der „television totale“. *Neue Zeitschrift für Musik*, 129 (12), 548-550.
- Rainer Höger & P. Greifenstein (1988): Zum Einfluss der Größe von Lastkraftwagen auf deren wahrgenommene Lautheit. *Zeitschr. für Lärmbekämpfung* 35, 128- 131.
- Lothar Prox (1994): Metamorphosen der musikalischen Kommunikation durch Fernsehen und Video. In: *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der intermedialität*, hg. v. Joachim Paech, Stuttgart.
- William Moritz (1987): Der Traum von der Farbmusik. In: *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, hg. v. Veruschka Body & Peter Weibel, Köln, 17-52.
- Rolf Oerter (1974): *Erkennen*. Donauwörth.
- Otto Schlosser & Klaus-Ernst Behne (1989): Die clusteranalytische Auswertung eines Musik-Video-Experiments. *Jahrbuch Musikpsychologie* Bd. 6, 109- 120.
- Erich Schröger (1991): Konstanz und Lautheit. Zur Wirkung von Entfernung und Einstellung auf die Lautstärkebeurteilung. Göttingen.
- Peter Weibel (1987): Von der visuellen Musik zum Musikvideo. In: *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, hg. v. Veruschka Body & Peter Weibel, Köln, 53-163.
- Peter Winterhoff-Spurk (1989): *Fernsehen und Weltwissen*. Opladen.
- Dolf Zillmann, Christopher Harris & Karla Schweitzer (1993): Der Einfluss von Perspektive und Aufnahmewinkel auf die Wahrnehmung photographierter Personen. *Medienpsychologie* 5(2), 106- 123.

## „Lieben Sie Debussy?“

### Eine Untersuchung zur Akzeptanz und Wirkung von Klassik- Videos<sup>1</sup>

(unter Mitarbeit von Ulf Endewardt und Lothar Prox)

#### 1 Zur Situation

Die Bedingungen der Vermittlung von Kunstmusik im Fernsehen verändern sich derzeit in mehrfacher Hinsicht. Zunächst einmal besteht erst seit wenigen Jahren die Möglichkeit einer befriedigenden Tonwiedergabe (Stereotechnik, verbesserte Qualität der eingebauten Gerätelautsprecher) auch für einen größeren Kreis von Fernsehteilnehmern. So manche Kritik der 60er und 70er Jahre an der Darbietung von Musik im Fernsehen hat sich dadurch erübrigt. Zugleich zeichnet sich die Einführung des hochauflösenden Fernsehens (HDTV) zum Ende des Jahrzehnts ab und damit zwangsläufig die Entwicklung einer neuen Fernsehästhetik (stärkere Telepräsenz durch höhere Auflösung, größere Bildschirme, Möglichkeiten individuellen Blickverhaltens). Durch die allmähliche Einführung der Bild-CD und das Engagement einiger großer Schallplattenfirmen in diese Richtung deutet sich für die 90er Jahre die Möglichkeit eines grundsätzlichen Wandels des medialen Musikverhaltens an: neben die beiden konventionellen Formen des Musikerlebens (Live- und Audio-Darbietung) wird in zunehmendem Maße die Akzeptanz und Bereitschaft treten, Musik auch am Bildschirm zu erleben. Hinzu kommt die Erfahrung vor allem der jungen Generation, dass Popmusik in einer ihr adäquaten Form visualisiert werden kann: die Rezeption von Popmusik ist heute von der Ästhetik des Video-Clips nicht mehr zu trennen. Die umfangreiche ARD/ZDF-Studie über „Kultur und Medien“ (Franke et al. 1991) hat gezeigt, dass bereits 1989 Kunstmusik im Fernsehen häufiger rezipiert wurde als live im Konzertsaal. Knapp ein Drittel der Befragten hatte im letzten halben Jahr Klassische Musik auf dem Bildschirm gesehen, nur jeder siebte hingegen ein Museum besucht (Franke et al., S. 299). Auf die besondere Notwendigkeit, gerade die Vermittlungsbedingungen von Kunstmusik im Fernsehen intensiver zu erforschen, hat u. a. Bastian (1986) unter Bezug auf den Bildungsauftrag der öffentlichrechtlichen Anstalten hingewiesen.

In dieser Situation ist zu erwarten, dass Kunstmusik im Fernsehen der nächsten Jahrzehnte anders, möglicherweise auch stärker vertreten sein wird als bisher und dass jedenfalls die Verbreitung über Bildplatte in Relation zur Schallplatte erheblich an Bedeutung gewinnen wird. Die an der Kunstmusik

entwickelten tradierten Rezeptionsgewohnheiten scheinen einer audiovisuellen Vermittlung aber häufig entgegenzustehen. Hinzu kommt als weiteres Problem, dass in der Vergangenheit nur relativ wenige Regisseure (u. a. Jaap Drupsteen, Klaus Lindemann, Adrian Marthaler, Tony Palmer, Zbigniew Rybczynski) die Möglichkeiten hatten, eigene konzeptionelle Ideen zur Vermittlung von Kunstmusik im Fernsehen zu entwickeln und ein Teil dieser Produktionen bisher relativ selten ausgestrahlt wurde.

Seit 1993 wurden im Rahmen des Projekts „E-Musik im Fernsehen“ (Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf/Kunsthochschule für Medien Köln) in Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk, Leitung: Lothar Prox) verschiedene Musikfilme unter experimentellen Gesichtspunkten erstellt. So wurden z. B. zu einem relativ kurzen Stück aus dem Bereich der Klassischen Musik mehrere Visualisierungen produziert, um die vielfältige Ausdeutbarkeit der Komposition und ihre Wirkungsmöglichkeiten zu erproben. Der Nachwuchs erhielt dabei die Chance, unter professionellen Bedingungen neue Ideen zum Genre Klassik-Video („classic-clip“) zu entwickeln. In diesem Zusammenhang entstanden auch drei Verfilmungen des Klavier-Prélude „La sérénade interrompue“ (1. Band, Nr. IX) von Claude Debussy, die den Kern unserer Studie bildeten.

## 2 Die verwendeten Videos

Die drei Bildvarianten wurden von Henning Kasten, Absolvent des Düsseldorfer Studienganges TON & BILD<sup>2</sup>, realisiert. Da sie auch dem hier zu berichtenden Experiment als Material dienen sollten, mussten sie dem Prinzip der Vergleichbarkeit genügen, also möglichst von gleicher Qualität sein und in allen drei Umsetzungen dem Charakter der Musik gerecht werden. Der Autor und Regisseur kennzeichnete das Prélude als „spielerisch, leicht, teilweise ironisch, aber auch ernst und innig, in Teilen lyrisch empfunden wie etwa eine heitere Melancholie“. Tatsächlich scheint das Stück drei wesentliche Merkmale aufzuweisen: Humor (Ironie), Leichtigkeit (Verspieltheit) und Ernst (Lyrik), wobei diese Eigenschaften so eingesetzt sind, dass keine dominiert und ihr schneller Wechsel beim Hörer einen seltsam unbestimmten Eindruck hinterlassen kann. Debussys an den Schluss gesetzter „Titel“ dieses Prélude - „Die unterbrochene Serenade“ - gibt einen Fingerzeig, welche assoziativen Vorstellungen die typische Faktur dieser Musik bestimmten.

Bot die Ermittlung der strukturellen Eigenheiten der Komposition bzw. ihrer assoziativen Bezüge somit eine Voraussetzung für die stimmige Umsetzung aller drei Videos, so sollten methodisch unterschiedliche

Visualisierungsformen ihre Verschiedenheit garantieren. Generell kann man das Spektrum der optischen Übersetzungsmöglichkeiten auf drei Anwendungsprinzipien zurückführen:

- die dokumentarische Veranschaulichung des Musizierens,
- die narrative Ausdeutung von Programmmusik sowie
- die freie Bildparaphrasierung der kompositorischen Faktur und ihrer sensorischen Konnotationen.

Seit der Tonfilmwende vor mehr als sechzig Jahren wurden diese drei Methoden im internationalen Filmschaffen gelegentlich immer wieder ausprobiert (von berühmten Regisseuren wie Eisenstein, Ophüls, Ruttmann, Disney u.a.), aber derartige Musikinszenierungen konnten sich nicht als eigene Gattung durchsetzen, in der Geschichte des Kinos behielten sie einen marginalen Platz. Hingegen erkennen wir sie heute als wegweisende Modelle der Fernsehpraxis.

Kastens dreifache Bildgestaltung des Debussy-Préludes orientierte sich an den historisch erprobten Dramaturgien:

*„Ich bekam die Aufgabe, ein kurzes Klavierstück, ein Prélude von Debussy, dreifach visuell umzusetzen. ... Bei der Realisation hatte ich drei unterschiedliche methodische Ansätze zu beachten. Die erste Umsetzung ist eine dokumentarische Realisation. Man sieht eine Musikerin im Studio musizieren. Die zweite ist eine synästhetische Umsetzung, eine eher abstrakte Verbindung zwischen Farbe, Form und Musik. Die dritte schließlich ist eine narrative: eine kurze Geschichte wird passend zur Musik erzählt.*

*Bei allen drei Varianten habe ich dieselbe musikalische Einspielung verwendet. Hier bot sich eine Aufnahme des italienischen Pianisten Michelangeli an, zumal bereits eine Fernsehproduktion mit Michelangeli und eben diesem Prélude von Debussy existierte, die auch für die Testreihe in Hannover verwendet wurde.“ (Henning Kasten, WDR 1994)*

Die Fernsehfassung mit dem italienischen Pianisten wurde 1978 vom Westdeutschen Rundfunk Köln hergestellt (Michelangeli spielte alle Préludes des ersten Bandes). Das für den Test gewählte Prélude Nr. IX dauert zwei Minuten und 50 Sekunden. Der Maestro im sportlichen Rollkragenpulli absolvierte sein Programm im Studio am Flügel, die Kamera dokumentierte sein Spiel ausschließlich im Nahbereich und begnügte sich dabei mit zwei einfachen Sichten: frontal auf den Pianisten (Naheinstellung durch das aufgeklappte Instrument hindurch) und seitlich (Großaufnahme der spielenden Hände - am häufigsten - oder des rechten Profils). Dieser unspektakuläre Stil betont ohne Abschweifung die konzentrierte Darbietung des Pianisten, wobei neben

der manuellen Aktion die angestrengte Mimik des Spielers zu beobachten ist.

Im Gegensatz dazu wirken Kastens Videos nicht nur weniger konventionell, sondern besonders phantasievoll im Umgang mit den filmischen bzw. elektronischen Mitteln. Ziel des Regisseurs war es, die formalen ebenso wie die emotionalen Charakteristika der Musik auf der Bildebene darzustellen.

Zur Variante A „Trio für Noten, Augen und klavierspielende Hände“ (nachfolgend als „Noten“ gekennzeichnet) erklärte Kasten:

*„Die dokumentarische Umsetzung wird folgendermaßen vorgenommen: das ganze Stück operiert mit nur drei Elementen entsprechend den jeweils vorherrschenden Stimmungen. Es sind Noten, Augen und klavierspielende Hände, die wesentlichen Bestandteile des Klavierspielens. Entsprechend der Umsetzung beim Musizieren stehen die Noten für die musikalische Vorlage, die Augen für die Rezeption der Musikerin und die Hände für die Ausführung. Die Einstellungen der klavierspielenden Hände werden ergänzt durch Groß- bzw. Detailaufnahmen der Mechanik des Instruments. Die Totale mit Musikerin und Instrument wird erst am Schluss des Stückes präsentiert.*

*Die Noten werden nicht statisch gezeigt, sondern in einer dynamischen Form, so dass sie akustisch und visuell erlebbar und auch für denjenigen lebendig werden, der nicht in der Lage ist, Noten zu lesen. Für die dynamische Form werden mehrere Darstellungsformen gewählt: Noten tauchen auf leeren Notenlinien auf und verschwinden wieder, sie ziehen gleichmäßig an der Kamera vorbei oder es werden musikalische Hervorhebungen im Notenbild durch Detailaufnahmen mit einem ‚Fischauge‘ erreicht.*

*Die Augen sind als Darstellungselement der lyrischen Komponente gedacht. Sie werden immer in Groß-, Nah- oder Detaileinstellungen gezeigt: das ganze Gesicht der Musikerin, nur die Augenpartie oder gar nur ein Auge. Augen, die sich öffnen, die sich schließen, Augen, die einem imaginären Notentext folgen.*

*Als dritte Komponente kommt die Virtuosität, die technische Handwerklichkeit ins Spiel. Sie wird durch verschiedene Größeneinstellungen der klavierspielenden Hände umgesetzt. Dabei können sich durchaus je zwei Größeneinstellungen der linken und rechten Hand (im Achsensprung) abwechseln.*

*Genauso wie Debussy in seinem Stück mit seinen Zuhörern spielt, soll in meinem Video mit den drei gewählten Einstellungen gespielt werden und zwar mit dem gleichen Witz und der gleichen Sprunghaftigkeit der Musik.“*

Der Variante B „Farben und rhythmisierte Zeit“ (nachfolgend „Klee“ genannt) wurde im Vorspann ein Zitat von Debussy beigegeben: „Musik besteht aus Farben und rhythmisierter Zeit“. Im Versuch einer assoziativen Umsetzung dieses musikalischen Postulats kombinierte Kasten fünf Bilder von Paul Klee<sup>3</sup> mit den bizarren Wechseln der Klänge und Rhythmen. Vermittelnd dienen

langsame Überblendungen und harte Schnitte, angepasst an das Tempo und die rhythmischen Impulse der Musik, der stimmungsvollen, eher lyrischen Interpretation.

Variante C „Appetizer“ (nachfolgend als „Kochen“ betitelt) erzählt die Geschichte der Zubereitung einer Mahlzeit in Kurzform. Der Autor kommentiert:

*„Dabei sind keine Menschen, höchstens zubereitende Hände zu sehen, ansonsten nur: Zutaten, Kochgeschirr, Besteck etc.*

*Wichtig ist, die ästhetische Komponente eines Kochvorgangs herauszustellen: schöne, leckere Bilder, die Vorfreude auf das Essen, auf den Genuss. Allerdings: Kochen als Kochen und nicht als lästiges Arbeiten, um den Hunger zu stillen.*

*Die musikalischen Strukturen werden durch die unterschiedlichen Bestandteile des Menus bzw. dessen Herstellung unterstrichen. So könnte ‚très vif‘ in Takt 46 das plötzliche Öffnen eines äußerlich ruhigen Kochtopfes darstellen. Auf einmal kommt dem Zuschauer für einen kurzen Moment der Dampf des brodelnden Inhalts entgegen, etwas wird hineingeworfen und dann der Deckel wieder geschlossen - der Kochtopf ist ruhig wie zuvor, es ist wie ein Spuk wieder vorbei. Oder ‚quasi guitarra‘ in Takt 1 ist das Zerschneiden von Zutaten: staccato, kurz, präzise; in den Takten 5 bis 9 werden sie über ein Holzbrett z. B. in eine Pfanne geschoben, dem Charakter der Musik gemäß.*

*Die Zutaten des Menus bzw. deren Zubereitung sprechen ihre eigene musikalische Sprache, bekommen ein gewisses Eigenleben. Damit ist dem humoristischen Aspekt des Klavierstücks voll Rechnung getragen.“*

### 3 Fragestellung

Das mit diesen vier Videos realisierte Experiment sollte sich vorrangig auf zwei Fragen konzentrieren. Zum einen war festzustellen, wie groß die Akzeptanz derartiger Visualisierungen ist; auf welchen Altersstufen, bei welchen musikalischen bzw. medialen Vorerfahrungen mit Zustimmung, kritischer Reserve oder Ablehnung zu rechnen ist, ob und wie diese Einstellungen begründet werden. Zum anderen sollte ganz konkret geprüft werden, wie sich die verschiedenartigen Bebilderungen auf den Höreindruck des Debussy-Préludes auswirken. Das Stück wurde deshalb insgesamt fünfmal zu Gehör gebracht, am Anfang für alle Versuchspersonen (Vpn) in der - konventionellen - Audio-Darbietung (CD DG 413 450-2) und dann - in unterschiedlichen Reihenfolgen - jeweils viermal als Video.

In einer früheren Studie (Behne 1994b) war die Hypothese entwickelt worden, dass Ablehnungen von Klassik-Visualisierungen auf spezifische Eigenarten des individuellen Musikerlebens zurückzuführen seien. Möglicherweise

werden solche Videos abgelehnt, weil man befürchtet, dass Besonderheiten der bisherigen, überwiegend auditiven Erfahrung von Musik durch die Bildschirmrezeption in Frage gestellt werden. Aus diesem Grunde wurde auch ein Fragebogen zu sogenannten „musikalischen Umgangsweisen“ aus einer vorliegenden Studie (Behne 1986) in einer etwas erweiterten Fassung in die Untersuchung mit einbezogen.

#### 4 Stichprobe

Bei der Planung der Stichprobe mussten wir - auch ohne entsprechende empirische Vorstudien - mit mindestens zwei grundverschiedenen Zuschauerotypen rechnen: einem musikalisch sehr Aufgeschlossenen, der der Vermittlung von Musik durch das Fernsehen jedoch eher zurückhaltend wenn nicht gar ablehnend gegenübersteht, und einem anderen Typus, dessen potentiell Musikinteresse erst zu wecken wäre, für den sich aber das Fernsehen bereits in stärkerem Maße als kulturelles Medium etabliert hat. Hinzukommt, dass die Bereitschaft und Fähigkeit zu medialen Lernprozessen in hohem Maße vom Lebensalter abhängig ist, jüngere Zuschauer also mit größerer Wahrscheinlichkeit neuartige Formen der medialen Vermittlung aufgreifen werden. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, die Stichprobe hinsichtlich Lebensalter, musikalischer Vorbildung und medialer Rezeptionsbiographie (Behne 1988) möglichst heterogen zu gestalten. Repräsentativität der Stichprobe war nicht angestrebt.

Die Zusammensetzung der Stichprobe mit insgesamt  $N = 262$  Teilnehmern ist in den Spalten 1 bis 4 von Tab. 1 dargestellt. Aus ökonomischen Gründen wurde darauf verzichtet, alle denkbaren Kombinationen der relevanten Variablen (Alter, musikalische bzw. mediale Vorerfahrungen) gleichermaßen zu berücksichtigen. Die acht genannten Teil-Stichproben gewährleisteten auf der einen Seite die angestrebte Heterogenität und bildeten andererseits wichtige, attraktive Zielgruppen aus der Sicht der Produzenten bzw. Sender. Jede Teilstichprobe sollte aus etwa 30 Teilnehmern bestehen, wobei jeweils ein Drittel einer der drei Darbietungsreihenfolgen (s. u.) zugeordnet werden sollte. Die Vpn erhielten für ihre Teilnahme eine Aufwandsentschädigung in Höhe von DM 30,-<sup>4</sup>.

Spalte 5 enthält die Verteilung der tatsächlich rekrutierten Stichprobe. Bei den Studenten (Gruppe 3 und 4, häufigste Fachrichtungen: Germanistik, Anglistik, sonstige Lehrämter) war zunächst nur eine Gruppe (mit etwa  $n=30$ ) geplant. Da hier jedoch immerhin  $n = 51$  Teilnehmer geworben werden konnten, wurde diese Gruppe im Nachhinein in Abhängigkeit vom-

Tab. 1: Zusammensetzung der Stichprobe

	1	2	3	4	5	6
Gruppe		Alter	musikalische Vorerfahrung	mediale Vorerfahrung	n	Rot.beding. n1/n2/n3
1	Schüler (8. Kl.)	13/14	normal	normal	36	15/10/11
2	Schüler (10. Kl.)	15/16	normal	normal	40	13/16/11
3	Studenten ohne Instrumentalunterricht	20/25	wenig	normal	28	15/4/9
4	Studenten mit Instrumentalunterricht	20/25	gehoben	normal	23	7/11/5
5	Video-Studenten	20/25	normal	ausgeprägt im Videobereich, normal im Audio-Bereich	43	15/14/15
6	Musikstudenten	20/25	ausgeprägt	ausgeprägt im Audiobereich, schwächer im Videobereich	31	9/13/9
7	Musikliebhaber	40/60	überdurchschnittlich	ausgeprägt im Audiobereich, schwächer im Videobereich	26	11/8/7
8	Musiklaien	40/60	wenig bis normal	normal	35	11/16/8

Instrumentalunterricht in der Vergangenheit in die beiden Untergruppen 3 und 4 aufgeteilt. Die Gruppe der Klassikliebhaber lag etwas unter der angestrebten Größenordnung. Bei den Video-Studenten handelt es sich um Absolventen der Studiengänge „Video-Design“ (Fachhochschule Hannover), sowie „Journalistik“ und „Medienmanagement“ (Hochschule für Musik und Theater Hannover), bei denen überdurchschnittliche Kenntnisse und ein größeres Interesse an Fragen der Visualisierung zu erwarten war. Die Schüler (Achtklässler, Zehntklässler) besuchen überwiegend Gymnasium und Gesamtschule, zu einem kleineren Teil auch Real- und Hauptschule. Die älteren Musikliebhaber wurden vor allem in den Pausen von Konzerten mit klassischer Musik angesprochen, die Musiklaien über private Kontakte sowie Vereine geworben. Die letzte Spalte schließlich enthält die Verteilung der Teilstichproben auf die drei Rotationsbedingungen. Wie ersichtlich, ist es in den meisten Fällen gelungen, die Gruppen unterschiedlicher musikalischer und medialer Vorerfahrungen etwa gleichmäßig auf die drei experimentellen Bedingungen zu verteilen. Inwieweit die Teilstichproben für die drei Rotationsbedingungen vergleichbar sind, wird später zu prüfen sein.

Die Experimente fanden mit jeweils 10 bis 12 Vpn in einem studioähnlichen Raum statt, Sessel und abgedämpftes Licht sollten eine behagliche Atmosphäre, nicht unähnlich der Situation vor dem heimischen Fernseher gewährleisten.

## 5 Design und Fragebogen

Der Grobaufbau des Experiments ist Abb. 1 zu entnehmen. Alle Vpn hörten am Anfang (in der auditiven Bedingung) das Debussy-Prélude von einer CD und sahen am Ende das „Original“-Video. Auf den Positionen 2, 3 und 4 wurden die drei neu produzierten Videos „Noten“, „Kochen“ und „Klee“ je nach Rotationsbedingung in unterschiedlichen Reihenfolgen dargeboten. Die Zuteilung der Vpn zu den drei Rotationsbedingungen geschah weitgehend nach Zufall.

	Pos. 1	Pos. 2	Pos. 3	Pos. 4	Pos. 5
Rotation 1	Audio	Noten	Kochen	Klee	Original
Rotation 2	Audio	Kochen	Klee	Noten	Original
Rotation 3	Audio	Klee	Noten	Kochen	Original

Abb. 1: Experimentelles Design für die drei Rotationsbedingungen

Akustisch waren die Positionen 1 bis 4 identisch, weil den drei Videos „Noten“, „Kochen“, und „Klee“ die an Position 1 vorgespielte CD unterlegt war. Das „Original“ (Position 5) unterschied sich visuell und akustisch von den vier anderen Darbietungsweisen<sup>5</sup>.

Mit der anfänglichen Erfassung des Höreindrucks ergab sich sowohl die Möglichkeit, die Teilnehmer der drei Rotationsbedingungen hinsichtlich ihrer „Eingangsvoraussetzungen“ zu kontrollieren, wie auch die Veränderungen des „bildlosen“ Höreindrucks durch die folgenden vier Videos zu verfolgen. Durch die Rotation der drei neu produzierten Videos an 2., 3. und 4. Position sollten etwaige Reihungseffekte (Kontraste zwischen den Videos, Lernprozesse im Verlauf des Experiments) kontrolliert werden. Das Original-Video wurde absichtlich nur an letzter Position gezeigt: wegen seiner eher konventionellen Machart sollte lediglich der Frage nachgegangen werden, wie ein solches Video in Kenntnis von drei weniger gewohnten Videos beurteilt wird.

Das etwa 90minütige Experiment begann mit einer Vorbefragung, durch die die musikalischen und medialen Vorerfahrungen erfasst werden sollten. Die Seiten 1 bis 5 des elfseitigen Fragebogens sind im Anhang (A1 - A5) wiedergegeben. Mit den Fragen 1-6 wurde das Ausmaß und in groben Zügen der Inhalt bisheriger instrumentalunterrichtlicher Erfahrungen erhoben. Die

Fragen 7 und 8 beziehen sich auf den Konzertbesuch und die Nutzung von Musiksendungen im Fernsehen im Verlauf des vergangenen Jahres. Sowohl die Konzert- wie auch die Fernseherfahrungen erschienen uns von großer Wichtigkeit für die Akzeptanz von Klassik-Videos. Durch die Fragen 9 und 10 wurden die Voreinstellungen gegenüber dem Genre „Klassik-Video“ erhoben sowie festgestellt, wie weit sich diesbezüglich schon eine ablehnende bzw. zustimmende Argumentationsstruktur entwickelt hat. Mit den 39 Aussagen von Frage 11 konnte die gewohnheitsmäßig entwickelte Struktur des Musikerlebens ermittelt werden, die ersten 36 Items stammen aus Behne (1986), die letzten drei Items wurden aus späteren unpublizierten Studien ergänzt. Die Retest-Reliabilität dieses Fragebogens wurde zwischenzeitlich durch Lehmann (1994) überprüft. Von besonderem Interesse war in diesem Zusammenhang, ob die Zustimmung oder Ablehnung der Klassik-Videos auch durch Eigenarten der musikalischen Umgangsweisen erklärt werden kann.

In der folgenden Hauptbefragung wurde als Erstes der allgemeine Höreindruck durch unterschiedliche (offene und geschlossene) Fragetypen (Fr. 14-17) ermittelt. Das Polaritätsprofil (Fr. 16) wurde in der unipolaren Version gegeben, um auch die Artikulation weniger erwarteter Merkmalskombinationen (z. B. ernst und spielerisch) zu ermöglichen. Da den Zuschauern zwei „Angebote“ (auditiv und visuell) gemacht wurden, könnten diese als disparat empfunden werden und zu entsprechenden Urteilen führen. Bei der Auswahl der Adjektive dieses Profils orientierten wir uns auch an einer Stellungnahme des Regisseurs, welche Attribute der Musik aus seiner Sicht durch die verschiedenen Visualisierungen unterstützt werden sollten.

Die nächste Seite des Fragebogens (Fr. 18-20) erfasst den Hör- und Seheindruck des an erster Position vorgespielten Videos. Die wichtigsten Informationen wurden hier auf der einen Seite durch die gleichartige Erfragung des Höreindrucks mit dem unipolaren Profil (Fr. 20), sowie vor allem die des Seheindrucks erwartet. Die Vpn wurden zu diesem Zeitpunkt darauf hingewiesen, dass sie noch mehrere Videos mit dem gleichen Musikstück sehen würden und dass diese z. T. akustisch identisch sein könnten. Diese mögliche Identität sollte jedoch nicht besonders beachtet werden (dann müsste ja auch der Höreindruck identisch sein), vielmehr sollten sie ihre Aufmerksamkeit darauf richten, dass ihr Eindruck von der Musik möglicherweise durch die Bilder mitbestimmt würde. Die Vpn wurden also absichtlich dafür sensibilisiert, dass es einen Effekt der Videos auf die Musik geben könne. Bei der Formulierung der Vorgaben für den Seheindruck (Fr. 21) gab es keine unmittelbaren Vorbilder oder Erfahrungen, auf die zurückgegriffen wer-

den konnte, aber in zwei früheren Studien (Behne 1990b, 1994b) hatten die Teilnehmer freie Stellungnahmen zu den dort gezeigten Videos abgegeben, die bei der Formulierung der hier verwendeten Aussagen berücksichtigt werden konnten. Für die Beurteilung des ersten Videos wurde (wie zuvor bei der Audio-Darbietung) den Vpn jeweils ein Zeitraum von 6-8 Minuten gegeben.

Nach Darbietung des 1. Videos folgte eine überraschende Frage (Fr. 23, im Anhang nicht mehr mitgeteilt). Es wurden den Vpn drei kurze Ausschnitte des Prélude auditiv vorgespielt; sie sollten jeweils kurz skizzieren, welche Bilder zu diesen drei Ausschnitten in dem zuvor gezeigten Video zu sehen waren. In den drei Rotationsbedingungen wurden jeweils andere Ausschnitte gewählt, und zwar solche, bei denen prägnante, gut verbalisierbare Bildinhalte zu sehen waren. Mit dieser Frage sollte überprüft werden, ob und wie stark die Bilder die Musik „besetzen“, ob die Bilder sich dem Höreindruck wie ein Stempel unauslöschlich aufprägen (wie Kritiker von Klassik-Videos oft zu bedenken geben), oder ob die Erinnerung an die Bilder eher diffus ist. Im Anschluss hieran wurden die drei übrigen Videos gezeigt, Hör- und Seheindruck in gleichartiger Weise erfragt wie oben beim ersten Video (Fr. 18-22). Die Vpn wurden aber darauf hingewiesen, dass Erinnerungsfragen (wie Fr. 23) nicht noch einmal gestellt würden, um die Wahrnehmungseinstellung im Folgenden nicht einseitig zu beeinflussen.

Nach Vorführung und Beurteilung des letzten Videos (Original) folgte eine vergleichende, rückschauende Beurteilung der vier Video- und der einen Audio-Darbietungsweise. Zu diesem Zweck wurden zur Erinnerung aus jedem Video zwei große, typische Photos (20x30) gezeigt und die Videos als A, B, C und D bezeichnet. Nach dem Repertory-Grid-Verfahren (Kelly 1955, Riemann 1991) waren durch die Vpn jeweils zwei Darbietungsweisen zu vergleichen, die Ähnlichkeit konstituierenden Eigenschaften zu benennen und zu skalieren. Nach dieser Skalierung sollten alle fünf Darbietungsweisen noch einmal rückschauend bewertet werden. Dieses Urteil könnte möglicherweise weniger situativ (durch Reihungseffekte) beeinflusst sein und deshalb mehr Gewicht haben. Die Auswertung des Repertory-Grid-Verfahrens ist einer eigenen Veröffentlichung vorbehalten, in diesem Text werden lediglich die am Ende abgegebenen Bewertungen der Darbietungsweisen berücksichtigt. Als letztes wurde schließlich die Vertrautheit mit der Musik von C. Debussy und den Bildern von P. Klee erfragt sowie eine Stellungnahme zum Experiment selbst erbeten („was hat gefallen/nicht gefallen?“).

## 6 Ergebnisse

### 6.1 Reaktionen auf die experimentelle Situation

Eines der vielleicht wichtigsten Ergebnisse dieser Untersuchung erhielten wir durch die beiden abschließenden Variablen („Wie hat Ihnen dieses Experiment alles in allem gefallen?“, freie Begründung des Ge- bzw. Missfallens). Dass die Reaktionen auf das Experiment insgesamt sehr positiv ausgefallen sind<sup>6</sup>, kann nicht sonderlich überraschen. Außerordentlich aufschlussreich sind jedoch die Begründungen hierfür. Die folgenden Zitate beschreiben eine Erfahrung, die den Vpn durch Medien bisher so gut wie vorenthalten wurde:

*„Ich habe mir zum ersten Mal klar gemacht, auf wie viel verschiedene Arten dieselbe Musik auf mich wirken kann, d. h. wie leicht auch ich noch visuell manipulierbar bin.“ (Musikstudentin, die sich am Anfang der Befragung mit genauer Angabe von Gründen ganz entschieden gegen Klassik-Videos ausgesprochen hatte.)*

*„Es kommen neue Denkansätze hinzu, man hört nicht nur oberflächlich zu, man hört wesentlich konzentrierter!“ (58jähr. Musikliebhaber)*

*„Man wird angeregt, darüber nachzudenken, wie man Musik hört.“ (Musikstudentin)*

*„Eine interessante Erfahrung für mich, dass die Musik bei jeder bildhaften Darstellung anders auf mich wirkt.“ (50jähr. Musikliebhaberin)*

*„Es erstaunt mich selber (obwohl ich es mir vorher schon dachte), wie sehr die visuelle Erfahrung die Musikempfindung beeinflussen kann. Das machte mir das Experiment sehr deutlich.“ (Student)*

Diese spontanen Aussagen, die in modifizierter Form bei etwa 15% der Teilnehmer zu beobachten waren, belegen nachdrücklich, dass Fernsehnutzer durch das Medium selbst zu medienkritischen Haltungen befähigt werden können, dass sie von sich aus über die mediale Situation reflektieren, dass sie Angebote, die solche kognitiven Aktivitäten begünstigen bzw. ermöglichen, sehr positiv aufnehmen. Dabei ist besonders hervorzuheben, dass eine so positive Reaktion auf die experimentelle Situation in einigen Fällen sogar mit einer eher kritischen Beurteilung der Videos selbst einherging. Nichts ist verkehrter und überholter als das Bild vom passiven und manipulierbaren Fernsehzuschauer, dessen Erleben vom „großen Bruder“ in den Medien von langer Hand gelenkt und gesteuert würde. Musikfreunde aller Altersstufen würden gerne im Medium selbst erleben, wie ihr Erleben durch das Medium mitbestimmt (aber nicht determiniert) wird. Hat die Programmpolitik der Fernsehanstalten hierfür Konzeptionen entwickelt?

## 6.2 Die Videos im Kopf unserer Versuchspersonen

In zunächst lediglich exploratorischer Absicht wurden die Vpn nach der ersten, auditiven Darbietung des Debussy-Préludes gefragt, ob sie sich zu diesem Musikstück einen kurzen Film vorstellen könnten (Fr. 17) und wenn ja, welche Bilder, welche Handlung er enthalten würde. 94,3% der Teilnehmer des Experimentes bejahten diese Frage und skizzierten knapp die Idee eines solchen Drehbuches. Einem Versuchsteilnehmer dürfte sogar fast das später gezeigte Video „Noten“ vorgeschwebt haben:

*„Obere Bildhälfte: Von rechts nach links durchlaufend der Notentext, untere Bildhälfte: Hände des Pianisten, senkrecht von oben aufgenommen (gerade bei diesem Stück wäre auch ein Blick auf die Pedalarbeit interessant)“*

Die ungewöhnlich hohe Antwortquote mag zwar auch damit zusammenhängen, dass die Vpn unter einem gewissen Erwartungsdruck standen<sup>7</sup>, macht aber auch deutlich, dass für die überwältigende Mehrheit ein Film zu einem Musikstück keineswegs abwegig ist, die Drehbuchskizzen wurden von den meisten schnell und ohne Zögern niedergeschrieben. In welchem Ausmaß beim Musikhören tatsächlich eine visuelle „Begleitung“ im Kopf der Hörer stattfindet, lässt sich anhand zweier Aussagen ablesen, die im Zusammenhang der „musikalischen Umgangsweisen“ zu bewerten waren (Tab.2).

Tab.2: Häufigkeit der Zustimmung zu zwei Aspekten des Musikerlebens

Wenn ich Musik höre, ...	trifft überhaupt nicht zu	trifft meistens nicht zu	stimmt manchmal	trifft meistens zu	trifft genau zu
... habe ich oft bildhafte Vorstellungen	12,6%	19,1%	32,4%	24,4%	11,5%
... kann es sein, dass ich eine ganze Geschichte zur Musik erfinde, so als wenn ein Film in mir abläuft	31,9%	26,2%	21,2%	16,2%	4,6%

Es leuchtet ein, dass „bildhafte Vorstellungen“ häufiger berichtet werden als „eine ganze Geschichte“, ersteres gibt es zu 68,3% „manchmal“ und häufiger, letzteres immerhin noch zu 42,0%. Die Zustimmung zu beiden Aussagen ist bei den Videostudenten erwartungsgemäß am höchsten. Man wird also zunächst festhalten können, dass visuelle „Begleiterscheinungen“ im Kopf der Musikhörer keineswegs abwegig und selten sind, für die Mehrheit der Befragten vielmehr einen durchaus normalen Aspekt ihrer individuellen Art des Musikerlebens darstellt.

Wie sahen nun die „Filme“ unserer Vpn aus? Auffällig ist zunächst die große Zahl von Naturszenen (39,3%), die jedoch mit sehr unterschiedlichen

Stimmungen ausgestattet waren. Positive Stimmungen wurden in der Regel sehr knapp geschildert („Szene am plätschernden Bach“), bedrohliche, dramatisch-bewegte jedoch ausführlicher und detaillierter (s. u.). Alle „Filme“ wurden inhaltsanalytisch 22 Kategorien zugeordnet (Mehrfachzuordnungen waren möglich), einige Beispiele mögen das Spektrum illustrieren:

*„Ein Tal, zwei Liebende auf der Flucht vor ihren Häschern (eifersüchtiger Ehemann), der zu allem entschlossen hinter ihnen herjagt; die zwei haben immer wieder Zeit, ihre Liebe gegenseitig zu erkennen zu geben, Landschaft - wild-romantisch, mit Schlucht, Bach etc.“* (Kategorien: lange dramatische Geschichte / Natur dramatisch-bedrohlich)

*„Dunkelheit, Trostlosigkeit, dunkle Gassen einer Stadt, dunkles kleines Zimmer. Ein Mann rennt durch dunkle Gassen, die Treppen hoch in ein kleines Zimmer, stellt sich ans Fenster, blickt in die Vergangenheit: erst schöne Dinge dann Streit mit jemanden (Freundin?), dramatische Handlung (Werfen von Gegenständen?), dann Selbstmord (Messerstich!), letztes Aufbäumen.“* (Kategorien: lange dramatische Geschichte / Stadt - trostlos)

*„Großaufnahmen von toten Tieren durch Umweltverschmutzung. Film über Greenpeacearbeiten.“* (Kategorie: Umweltschäden, Kriegs-/Folterszenen)

*„Dunkler Wald, Zwerge huschen von Baum zu Baum, Mondlicht fällt durch die Bäume. In der Ferne ein Schloss. In dem Schloss. Eine Gestalt huscht über eine lange Treppe in eine Halle. Hält etwas unter dem Arm. Wirkt verstoßen.“* (Kategorien: Natur - dramatisch, bedrohlich / Krimi - Verfolgungsjagd)

*„Kurze Handlungsstränge, abrupter Wechsel zu anderen Handlungen, vielleicht Bilder aus historischen Dokumentationen. ... zu einem Nachspann einer Dokumentation aus dem Dritten Reich.“* (Kategorie: Schnelle Folge mit vielen Handlungselementen, ohne Höhepunkt)<sup>8</sup>

In einem zweiten Schritt wurden alle „Filme“, soweit dies möglich schien, den Kategorien „positiv“ (z. B.: Natur idyllisch) oder „negativ“ (z. B. Paar - streitend dramatisch) zugeordnet. Es zeigte sich nun, dass der globale Stimmungsgehalt in sehr starkem Maße davon abhängig ist, wie die Musik selbst zuvor bewertet worden war (s. Tab. 3): Bei Ablehnung des Debussy-Préludes dominieren ganz eindeutig die „Horror“-Geschichten, bei Wertschätzung hingegen die „guten“, harmonischen Filme. Entsprechend (in etwas schwächerer Form) zeigte sich, dass bei Musikstudenten und -liebhabern die positiven, bei den übrigen Teilnehmern hingegen die negativen Geschichten häufiger zu beobachten waren.

Tab. 3: Filmstimmung und Musikgefallen (Chi-Quadrat = 26.466, p = 0.000)

	Musikgefallen		
	negativ	neutral	positiv
Filmbestimmung: positiv	10	27	43
Filmbestimmung: negativ	45	41	24

Dieser markante Befund ist nicht leicht zu interpretieren und hat möglicherweise mehrere Ursachen. Zunächst könnte die Kinoerfahrung, dass ungeliebte, „moderne“ Musik häufig bei dramatischen, kritischen Szenen Verwendung findet, sich hier niedergeschlagen haben. Die freien Kommentare (Fr. 15) zeigten darüber hinaus, dass musikalische Laien das Debussy-Prélude häufiger als „moderne“ Musik (mit den entsprechenden Konnotationen) gehört haben, während es bei Musikstudenten und -liebhabern eher „klassisch“ (und damit für die meisten „harmonischer“) eingeordnet wurde. Auf der anderen Seite wurde die Musik als unterschiedlich *lebhaft*, *innig*, *ironisch*, *verträumt* etc. erlebt, so dass sich neben den Bewertungs- auch Deutungsunterschiede in Bezug auf die Musik bei der Konzipierung eines eigenen Filmes ausgewirkt haben werden. Die Struktur und die von spezifischen medialen Vorerfahrungen abhängigen Inhalte solcher fiktiven Filme beim Musikhören, deren Rolle bisher wohl unterschätzt worden ist, wäre in späteren Studien genauer zu untersuchen. Kreativität der Vpn war auch bei weiteren Fragen gefordert, wenn den einzelnen Videos nämlich ein Name gegeben werden konnte. Im Allgemeinen waren diese Titel jedoch wenig ergiebig und beschränkten sich zumeist auf die Benennung des jeweils Gezeigten, zwei besonders originelle Lösungen sollen aber nicht verschwiegen werden: „Ménude“ bzw. „Kleebussy“.

### 6.3 Voreinstellungen

Die Versuchsteilnehmer kamen mit bereits vorhandenen Voreinstellungen zu unserem Experiment, Voreinstellungen gegenüber sogenannten Klassik-Videos, wie sie durch Frage 9 ermittelt wurden. Dabei überwogen, was nicht überraschen muss, weil man sich ja zur Teilnahme an einem solchen Experiment entschieden hatte, die gegenüber diesem Genre Aufgeschlossenen:

43,8 % waren positiv,

35,3 % neutral und

20,9% negativ gegenüber Klassik-Videos eingestellt.

Mit Bezug auf die acht Befragungsgruppen zeigte sich, dass die vorab positiv Urteilenden häufiger bei den Zehntklässlern und den Studenten zu finden waren, während Musikstudenten sich hier auffällig reserviert zeigten.

Wir baten um eine Begründung dieser generellen Einstellungen gegenüber Klassik-Videos; 188 Vpn formulierten Pro- und Contrastellungen, die inhaltsanalytisch ausgewertet wurden. Die häufigsten Pro-Klassik-Video-Argumente waren:

- 25 % fördert Interesse an Klassik*
- 14 % ist zeitgemäß/reizvoll*
- 12 % Musikerleben wird positiv beeinflusst*
- 10 % was mit Pop geht, geht auch mit Klassik*

Gelegentlich erwähnt bzw. beklagt wurde die Tatsache, dass Klassische Musik traditionell in unattraktiven Kontexten dargeboten wird. Von den Gegnern wurde am häufigsten ins Feld geführt:

- 15 % lenkt von Musik ab*
- 11 % Klassik ist nur zum Hören gedacht*
- 9 % Einschränkung der eigenen Phantasie*

Einige ausgewählte Zitate demonstrieren die Vielfalt und gelegentliche Eigenwilligkeit der Argumentationen, aber auch die Heterogenität dessen, was musikinteressierte Fernsehzuschauer vom Medium bzw. der Musik erwarten:

*„Es kommt einem Konzertbesuch näher.“*

*„Ich lehne jede Form von ‚Häppchen-Kultur‘ ab!“*

*„Andererseits geht dabei das Träumen verloren!“*

*„Wenn ich Musik höre, bin in meistens sehr entspannt. Wenn ich dabei schöne Bilder sehe, gelingt mir die Entspannung erfahrungsgemäß besser.“*

*„Vielleicht bereichert es einige Leute, die sonst keine Phantasie haben.“*

*„Weil Klassische Musik eine ausgeprägte eigene Struktur und auch Wirkung hat. Wenn man sie nun mit ‚Bild‘ im weitesten Sinne kombiniert, könnte es möglich sein, dass – bei anspruchsvollem ‚Bild‘ - die Aufmerksamkeit zerstreut wird, bzw. die Musik zur Hintergrundmusik degradiert wird. Wenn aber gute/passende Kombinationen gefunden werden: OK! Ich finde: Entweder Bild oder Musik sollte dominieren.“*

*„... gerade Jüngere werden nur noch visuell erreicht.“*

*„Durch Bilder kann die Wirkung von Musik verstärkt werden, sie kann aber auch banalisiert oder in eine bestimmte Richtung gezwängt werden. Da die Gefühlsaussage bei klassischer Musik meist weit differenzierter ist als bei Pop, halte ich es für sehr schwierig, angemessen „gute“ Filme zu produzieren.“*

Relativ häufig wird in diesen Argumentationen Bezug genommen auf die Ästhetik der Video-Clips in der Popmusik:

*„Auch die Klassik sollte moderner gemacht werden.“*

*„In der Regel werden in der Popmusik textliche Inhalte oder aber die Interpreten in den Clips dargestellt. Beides kommt jedoch für Klassik nicht in Frage - eine Umsetzung würde sich auf eine Bildunterlegung beschränken und wäre somit meiner Meinung nach überflüssig.“*

Wie wichtig sind derartige Voreinstellungen, wirken sie sich - was ja nahe-liegend wäre - auf die nachfolgende Beurteilung der verschiedenen Videos aus? Wir überprüften dies an der abschließenden globalen Bewertung der fünf Darbietungsweisen (Audio, Video „Kochen“ bis „Original“) im Rahmen der Repertory-Grid-Befragung. Bei diesem Votum am Ende der Sitzung sollten situative Aspekte oder Eigentümlichkeiten des „ersten Eindrucks“ zurücktreten, etwaige Rotationseffekte (s. u.) abgemildert sein, hier kann man ein ausgewogeneres, abschließendes Urteil erwarten. Eine multivariate Varianzanalyse der fünf Darbietungsweisen über die Voreinstellungen gegenüber Klassik-Videos (3 Stufen: positiv, neutral, negativ) verfehlte knapp das Signifikanzniveau ( $p=0.05$ ). Univariate Analysen ergaben jedoch für zwei Videos Unterschiede auf dem Niveau  $p < 5\%$ , die in Abb. 2 dargestellt sind.

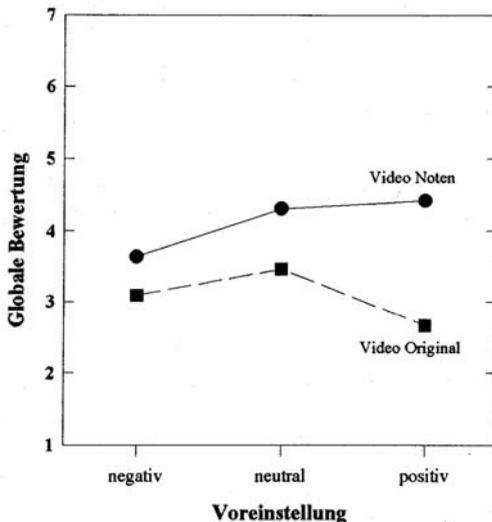


Abb.2: Video-Bewertung in Abhängigkeit von Voreinstellungen

Auf das Video „Noten“ reagierten die negativ Voreingestellten deutlich kritischer als die übrigen Teilnehmer. Bei dem „Original“-Video zeigte sich hingegen

der umgekehrte Effekt, dass nämlich gerade die positiv Eingestellten äußerst negativ urteilten: dieses - konventionelle - Video entsprach offensichtlich überhaupt nicht ihren Erwartungen an ein Klassik-Video. Da bei den übrigen Darbietungsweisen keine Effekte zu beobachten waren, bewegen sich diese Unterschiede am Rande der statistischen Signifikanz und sind darüber hinaus nicht immer gleichgerichtet. Der Effekt der Voreinstellung wurde entsprechend auch auf die weiter unten zu beschreibenden Videoskalen untersucht, dort zeigte sich ein vergleichbares Ergebnis für das Video „Kochen“, jedoch keine Unterschiede bei dem „Original“-Video<sup>9</sup>. Man wird deshalb insgesamt feststellen können, dass - mit Ausnahme der in Abb. 2 dargestellten Unterschiede - die Voreinstellungen gegenüber Klassik-Videos sich nicht nennenswert auf die Beurteilung konkreter Beispiele auswirken!

#### **6.4 Struktur und Dimensionalität des Musikerlebens**

Die Struktur der 39 Aussagen zu den „musikalischen Umgangsweisen“ stand in dieser Studie nicht im Vordergrund des Interesses und war aus früheren Untersuchungen (wenngleich mit anders zusammengesetzten Stichproben) in groben Zügen bekannt. Im Interesse einer übersichtlichen Interpretation war es jedoch wünschenswert, diese 39 Items auf eine überschaubare Zahl von Dimensionen zu reduzieren. Zu diesem Zweck wurde ein „weiches“ Verfahren gewählt, indem sowohl die Ergebnisse einer Faktorenanalyse (Principal Components, 12 Faktoren mit Eigenwerten > 1.0, Varimaxlösung) als auch mehrere Variablen-Clusteranalysen (Complete Linkage, Average Linkage, Ward) bei der Entscheidung über die Variablenbündelung Berücksichtigung fanden. Es wurden nur solche Variablenkomplexe ausgewählt, die in mindestens zwei Analysen dieser Daten zu Tage traten, im Einklang mit früheren Studien (Behne 1986, Behne 2009) standen und sich auch plausibel benennen ließen. Der Anhang (A6) enthält die Zusammensetzung der so entstandenen 10 gebündelten Variablen aus insgesamt 28 Einzelaussagen. Diese zehn Variablenbündel werden später bei der Beschreibung der Segmentierung der Stichprobe wieder aufgegriffen (s. u. 6.7).

In einem zweiten Schritt wurden diese 10 Variablen einer weiteren Faktorenanalyse unterzogen, nun zeigt sich (Abb. 3) eine sehr überschaubare zweidimensionale Struktur. Der 1. Faktor enthält nur positive Ladungen und wäre als „Erlebnisintensität“ zu interpretieren. Die innere Verwandtschaft von „Kompensation“, „Entspannung“ und „Eskapismus“ wird auch in der graphischen Darstellung gut erkennbar. Es zeigt sich darüber hinaus, dass auch „Stimulation“, „Emotion“ und „Vegetativum“ im Sinne von „Erlebnis-Intensität“

als positive Aspekte des Musikerlebens zu interpretieren sind. Die relativ niedrige Ladung von „Sound“ macht deutlich, dass mit diesem Variablenkomplex außer „Erlebnisintensität“ noch andere Aspekte angesprochen werden. Auf einem 2. Faktor stehen sich „Distanz“ und „Hintergrund“ oppositionell gegenüber, diese beiden Hörweisen schließen sich eindeutig gegeneinander aus.

Die Dimensionen dieser Faktorenanalyse 2. Ordnung werden im Folgenden lediglich für einen spezifischen Aspekt berücksichtigt (s. Tab. 10), wurden aber hier zur Orientierung mitgeteilt und sind in ihrer einleuchtenden Struktur auch Indiz für die Plausibilität der Variablenbündelung im ersten Schritt.

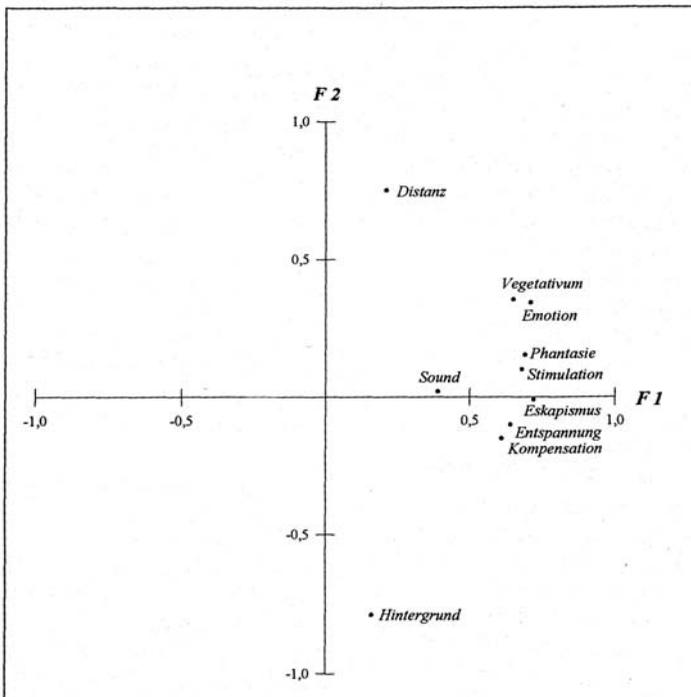


Abb.3: Zweidimensionale Faktorenstruktur der zehn Komponenten des Musikerlebens

### 6.5 Struktur und Dimensionalität der Video-Burteilungen

Alle vier Videos wurden zunächst global bewertet (Frage 18<sup>10</sup>) und dann gezielt und differenziert hinsichtlich spezieller Aspekte durch Zustimmung bzw. Ablehnung von 14 Aussagen (Frage 21). Über die Struktur solcher Urteile war bisher nichts bekannt, die Analyse dieser insgesamt 15 Skalen erfolgte ebenso wie im vorigen Abschnitt. Für jedes der vier Videos wurden einzeln Faktoren- und

	<b>Deutlichkeit Musik</b>
1.	... hat für mich die Struktur der Musik verdeutlicht
3.	... hat mich auf neue Aspekte der Musik aufmerksam gemacht
	<b>Irritation</b>
2.	... hat mich beim Hören der Musik gestört
9.	... hat mich ziemlich irritiert
13.	... entspricht nicht meiner Art des Musikerlebens
	<b>Video-Motivation</b>
11.	... sollte es in ähnlicher Form auch von anderen Klassik-Musikstücken geben
4.	... würde ich gerne noch einmal sehen
5.	... hatte sehr eindrucksvolle Bilder
	<b>Musik-Motivation</b>
6.	... motiviert mich, die Musik auch ohne Film noch einmal zu hören
7.	... hat meine Vorstellungen von dieser Art Musik geändert
12.	... reizt mich, noch mehr über diese Art Musik zu erfahren
8.	... kommt mir irgendwie vertraut vor
	<b>Video-Qualität</b>
14.	... war in seiner Art eigentlich gut gemacht
10.	... passte gut zur Musik
8.	(globale Bewertung)

Abb. 4: Struktur der Videoskalen

Variablenclusteranalysen gerechnet, die insgesamt sehr ähnliche Ergebnisse zeigten und die Gruppierung in fünf gebündelte Variablenkomplexe sinnvoll erscheinen ließen, wie sie in Abb. 4 zusammengestellt sind. „Irritation“ ist eindeutig eine negative Skala, „Deutlichkeit Musik“, „Video-Motivation“ und „Video-Qualität“ sind ebenso eindeutig positiv. Schwieriger ist die Interpretation des Variablenkomplexes „Musik-Motivation“, weil hierin ja auch eine gezielte Abwendung vom Video und somit eine Kritik an der jeweiligen Video-Darbietung gesehen werden kann.

Eine nachfolgende Faktorenanalyse 2. Ordnung über 20 Variablen (die fünf in Abb. 4 genannten Variablenbündel für jedes der vier Videos) brachte in diesem Punkt Klarheit und ein erstaunlich prägnantes Ergebnis (s. Tab. 4). Es zeigte sich zunächst für jedes der vier Videos ein eigener Faktor, der sich aus negativen Ladungen des jeweiligen Variablenkomplexes „Irritation“ und positiven Ladungen der vier anderen Variablenbündel zusammensetzt, wobei allerdings „Musik-Motivation“ die jeweils niedrigsten positiven Ladungen aufweist. Die vier „Musik-Motivations“-Skalen laden jedoch, gemeinsam mit zwei

Tab. 4: Faktorenanalyse der 20 (gebündelten) Videoskalen

Rotierte Faktoren-Matrix (nur Ladungen > 0,30):					
	Faktor 1	Faktor 2	Faktor 3	Faktor 4	Faktor 5
VIDMOT-A			.85315		
MUSDEU-A			.70633		
VIDQUA-A			.88193		
MUSMOT-A			.53146		.56535
IRRIT-A			-.82827		
VIDMOT-B				.86972	
MUSDEU-B				.73870	
VIDQUA-B				.87053	
MUSMOT-B				.63995	.53168
IRRIT-B				-.74779	
VIDMOT-C		.87824			
MUSDEU-C		.78549			
VIDQUA-C		.87341			
MUSMOT-C		.71098			.44853
IRRIT-C		-.72252			.40597
VIDMOT-D	.89110				
MUSDEU-D	.83037				
VIDQUA-D	.88481				
MUSMOT-D	.78449				.30989
IRRIT-D	-.67942				.37282

(VIDMOT-A = „Video-Motivation“ bei Video A, etc.)

„Irritations“-Skalen, auf dem 5. Faktor. „Musik-Motivation“ ist also durchaus ambivalent zu interpretieren, häufiger geht sie einher mit Wertschätzung der Videos, sie kann aber auch für Abwendung vom Video und Zuwendung zur Audio-Darbietung stehen.

Dieser Analyse ist darüber hinaus zu entnehmen:

- die Bewertung der einzelnen Videos erfolgte unabhängig voneinander, ob man beispielsweise das Video „Kochen“ mochte, hatte keinerlei Auswirkungen darauf, wie die übrigen Videos erlebt und bewertet wurden;
- es gibt eine grundsätzliche Reserve gegen Klassik-Videos an sich, die im 5. Faktor „musikmotivierte Video-Irritation“ zum Ausdruck kommt.

Eine nachfolgende varianzanalytische Behandlung dieser fünf Faktoren über die acht Befragungsgruppen (s. Tab. 1) zeigte ein hochsignifikantes Ergebnis<sup>11</sup>, das sich auf folgende Bewertungsunterschiede zurückführen ließ:

- die Videos „Klee“ und „Original“ wurden von den Musikstudenten am positivsten, den Achtklässlern um negativsten bewertet;
- das Video „Kochen“ wurde von den Musikliebhabern am negativsten beurteilt;
- die grundsätzliche Skepsis gegenüber Klassik-Videos (Faktor 5, „musikmotivierte Video-Irritation“) ist in allen Befragten Gruppen gleichermaßen anzutreffen.

Gerade dieses letzte Ergebnis ist wichtig und steht im Gegensatz zu gängigen Erwartungen, auch im Gegensatz zu den am Anfang des Experiments erfragten Voreinstellungen (s. 6.3). Ressentiments gegen Klassik-Visualisierungen sind also nicht auf Musiker oder ältere Zuschauer beschränkt und dort, wo sie artikuliert wurden, nicht mehr wirksam, wenn man mit entsprechenden Videos konfrontiert wurde! Die im Faktor „musikmotivierte Video-Irritation“ zum Ausdruck kommende Reserve bildet eine vorbildungsunabhängige Eigenschaft, die gezielter wahrnehmungspsychologisch (kognitive Stile) oder persönlichkeitspsychologisch zu untersuchen wäre.

### 6.6 Rotationseffekte

Im Verlauf des Experimentes wurden den Untersuchungsteilnehmern zunächst eine Audio-Version des Debussy-Préludes und dann nacheinander vier verschiedene Video-Interpretationen des gleichen Stückes vorgestellt. Um potentielle Reihenfolgeeffekte im Rahmen der Gesamtauswertung möglichst gering zu halten, wurden die Stimuli jeder Testgruppe in einer systematisch variierenden Reihenfolge präsentiert. Dazu wurden entsprechende Rotationsgruppen gebildet, so dass jedes zu untersuchende Video gleich häufig sowohl an erster, zweiter bzw. dritter Stelle im Untersuchungsablauf vorzuspielen war. Die so entstandenen drei Rotationsgruppen sind in Abb. 1 bereits mitgeteilt. Im Rahmen der Untersuchung, die sich über eine Dauer von insgesamt 12 Tagen erstreckte, machten jedoch einige Teilnehmer von der Möglichkeit Gebrauch, nicht zu dem für sie vorgesehenen Termin, sondern zu einem Alternativtermin zu erscheinen. Dadurch ergab sich eine Variation im Rotationsplan, d. h. Abweichungen von der intendierten Gleichverteilung, wie sie in Tab. 1 (Spalte 6) mitgeteilt sind.

Um den Einfluss der Reihenfolge der Darbietungen auf die Untersuchungsergebnisse bewerten zu können, sind im Wesentlichen drei Effekte zu unterscheiden:

1. Damit die variierende Reihenfolge der Darbietung den gewünschten Effekt erzielt, muss jede der drei Rotationsgruppen von vergleichbarer

- Struktur sein. Es ist deshalb die Verteilung der acht Teilstichproben (s. Tab. 1) auf die drei Rotationsgruppen zu überprüfen.
2. In diesem Zusammenhang ist weiterhin zu überprüfen, ob sich im Bereich der sogen. „musikalischen Umgangsweisen“ (Fr. 11) signifikante Unterschiede zwischen den Rotationsgruppen aufzeigen lassen.
  3. Darüberhinaus ist zu ermitteln, ob sich - und wenn ja, welche - Reihenfolgeeffekte nachweisen lassen und wie diese inhaltlich zu begründen sind.

#### *Zu 1. Anteile der Teilstichproben an den drei Rotationsgruppen*

Wie erwähnt, konnte keine Gleichverteilung der acht Teilstichproben auf die drei Rotationsgruppen erzielt werden. Ein Chi<sup>2</sup>-Test ergab für diese Verteilung jedoch noch keine signifikante Abweichung von der angestrebten Gleichverteilung ( $p = 0.59$ ), so dass von einer systematischen Stichprobenverzerrung nicht auszugehen ist.

#### *Zu 2. „Musikalische Umgangsweisen“ der drei Rotationsgruppen*

In Frage 11 konnten die Untersuchungsteilnehmer ihre Zustimmung zu unterschiedlichen Aussagen zum Musik-Erleben einstufen. Diese insgesamt 39 Items wurden auf zehn Variablenbündel (s. o. 6.4) komprimiert. Für diese zehn gebündelten Variablen wurde varianzanalytisch (MANOVA) ermittelt, inwieweit sich signifikante Unterschiede zwischen den einzelnen Rotationsgruppen nachweisen lassen. Für neun der zehn Variablen zeigten sich keine signifikanten Unterschiede zwischen den Rotationsgruppen. Lediglich für den Variablenkomplex „Entspannung“ (gebildet aus den Variablen: „Wenn ich Musik höre, ... soll sie mich entspannen“; „...träume ich am liebsten“; „...lasse ich die Musik einfach so in mich hineinströmen“ und „...kann ich mich richtig beruhigen, wenn ich vorher aufgeregt war“) ergaben sich signifikante Unterschiede zwischen den Rotationsgruppen. Damit kann festgehalten werden, dass die drei Rotationsgruppen hinsichtlich ihres Musik-Erlebens weitgehend vergleichbar sind.

#### *Zu 3. Bewertungsunterschiede der Videos in Abhängigkeit von der Darbietungsreihenfolge.*

Die Bewertung der Videos ist abhängig von der Reihenfolge der Darbietung! Dieses Ergebnis konnte ebenfalls varianzanalytisch (MANOVA) belegt werden. Während das Video „Kochen“ in jedem Rotationszyklus nahezu gleich bewertet wurde und sich auch für die konstant positionierten Darbietungen „Audio“ und „Original“ keine signifikanten Reihenfolgeeffekte nachweisen lassen konnten, wurden die Videos „Noten“ und „Klee“ je nach Reihenfolge signifikant unterschiedlich bewertet.

Im Einzelnen stellen sich diese Bewertungsunterschiede wie folgt dar:<sup>12</sup>

*Das Video „Noten“ wurde hochsignifikant ( $p \leq 0.01$ ) besser bewertet, wenn es nicht an erster Position (also an Position 2 oder 3) vorgestellt wurde.*

*Das Video „Klee“ wurde signifikant ( $p \leq 0.05$ ) besser bewertet, wenn es an dritter Stelle dargeboten wurde.*

*Für die Videos „Kochen“ und „Original“ lassen sich keine signifikanten Platzierungseffekte nachweisen.*

Tab. 5: Rotationseffekte für das Video „Noten“

Wenn das Video „Noten“ an zweiter oder dritter Stelle, also im Anschluss an das Video „Kochen“ oder „Klee“ vorgeführt wird, dann...			
	Mittelwerte <sup>13</sup> bei Darbietung des Videos „Noten“ an Position:		
	1	2	3
- verdeutlicht das Video die Struktur der Musik besser,	2.7	3.3	3.2
- ändert das Video eher die Vorstellungen, die man von dieser Art Musik hatte,	1.9	2.3	2.3
- kommt einem die Darbietung vertrauter vor,	2.2	2.5	2.7
- irritiert das Video insgesamt weniger, (Angabe: „hat irritiert“)	2.3	1.9	1.8
- passte das Video besser zur Musik,	3.2	3.6	3.8
- war das Video in seiner Art eher gut gemacht.	3.2	3.7	3.7

(Die Detailergebnisse sind der Tabelle in den Anmerkungen zu entnehmen)<sup>14</sup>

Zum Abschluss der Untersuchung - nachdem die Untersuchungsteilnehmer alle vier Videos gesehen hatten - erfolgte nochmals eine Bewertung der fünf Darbietungen (Audio + 4 Videos). Auch im Rahmen dieser Schlussbewertung lassen sich die oben geschilderten Reihenfolgeeffekte nachweisen.

Tab. 6: Rotationseffekte für das Video „Klee“

Wenn das Video „Klee“ an dritter Position der Rotationsreihenfolge - also nach „Noten“ und „Kochen“ dargeboten wird, dann...			
	Mittelwerte bei Darbietung des Videos „Klee“ an Position:		
	1	2	3
- ist der Höreindruck etwas „inniger“,	2.2	2.1	2.6
- ist der Höreindruck etwas „komplizierter“,	3.3	3.1	2.7
- entspricht das Video eher der eigenen Art des Musikerlebens. (Angabe: „nicht meine Art des Musikerlebens“)	3.4	3.1	2.8

Um den Effekt, der zu einer Betterbewertung der Videos „Noten“ und „Klee“ bei Zweit- oder Drittplatzierung führt, inhaltlich nachvollziehen zu können, wurden auch die Angaben zum Hör- und Seheindruck der Videos in Abhängigkeit von der Darbietungsreihenfolge der Videos untersucht. Dazu wurden die zehn Skalen für den Höreindruck (Frage 20) sowie die 14 inhaltlichen Stellungnahmen (Frage 21) zu den vier Videos ebenfalls auf mögliche Rotationseffekte überprüft. Bezüglich der Videos „Noten“ und „Klee“ zeigten sich die in Tab. 5 und 6 dokumentierten signifikanten Unterschiede.

Obwohl sich für das Video „Kochen“ keine Rotationseffekte bezüglich der Gesamtbewertung (Frage 18) nachweisen lassen, ergeben sich bei der Bewertung des Hör- und Seheindrucks doch eine Reihe von signifikanten Bewertungsunterschieden je nach Position des Videos (Tab. 7). Damit werden folgende Zusammenhänge deutlich:

Das Video „Kochen“ begeistert am ehesten bei einer Platzierung an erster Stelle und eignet sich damit vergleichsweise gut zum Einstieg in das Genre „Klassische Musik“: Neue Aspekte der Musik werden sichtbar und das Interesse an der Musik geweckt.

An zweiter Stelle kann das Video „Noten“ seine Stärken eher entfalten: Die Struktur der Musik wird deutlicher, die Vertrautheit mit der Musik nimmt zu, die Irritation entsprechend ab; die Umsetzung wird jetzt als besser zur Musik passend empfunden und der Wunsch, dass es ähnliche bildliche Umsetzungen zu klassischer Musik geben soll, nimmt zu.

Das Video „Klee“ wird am besten von „fortgeschrittenen“ Zuschauern bewertet, nachdem also Erfahrungen mit anderen Visualisierungen gemacht werden konnten.

Tab. 7: Rotationseffekte für das Video „Kochen“

Wird das Video „Kochen“ an erster Stelle vorgeführt, so...			
	Mittelwerte bei Darbietung des Videos „Kochen“ an Position:		
	1	2	3
- wird die Struktur der Musik eher verdeutlicht,	3,2	2,6	2,5
- wird man eher auf neue Aspekte der Musik aufmerksam gemacht,	3,1	2,6	2,4
- reizt das Video eher, noch mehr über diese Art von Musik erfahren zu wollen,	2,3	1,9	2,0
- hatte das Video allerdings auch weniger eindrucksvolle Bilder (Angabe: „hat eindrucksvolle Bilder“),	2,7	3,2	3,1
- ist man weniger motiviert, die Musik auch ohne Film noch einmal hören zu wollen. (Angabe: „motiviert ohne...“)	2,8	3,2	3,3

Es wurde oben belegt, dass die Abweichungen von der Gleichverteilung in den drei Rotationsbedingungen statistisch nicht erheblich sind. Es sollte jedoch noch eigens überprüft werden, ob die beschriebenen Rotationseffekte möglicherweise auf Stichprobenunterschiede zurückzuführen sind. Dazu wurden die Untersuchungsdaten so umgewichtet, dass in jeder der 24 Zellen (8 Untersuchungsgruppen mal 3 Rotationsgruppen) gleich viele „Personen“ zu finden sind. Mit diesem manipulierten Datensatz wurde der Einfluss der Darbietungsreihenfolge erneut überprüft. Es zeigt sich: Auch bei optimierter Verteilung der Untersuchungsgruppen auf die drei Rotationsgruppen lassen sich die oben ermittelten Rotationseffekte nachweisen. Es konnte somit aufgezeigt werden, dass

- *die drei Rotationsgruppen bezüglich ihrer Voreinstellungen („musikalische Umgangsweisen“) weitgehend homogen sind und dass*
- *die Verteilung der acht Untersuchungsgruppen auf die drei Rotationsgruppen im Experiment so organisiert werden konnte, dass keine signifikanten Stichproben-Verzerrungen nachweisbar sind.*

Damit ist die Voraussetzung gegeben, die unterschiedlichen Ergebnisse der drei Rotationsgruppen auf die Art der Darbietungsreihenfolge, und nicht auf stichprobenspezifische Einflüsse zurückzuführen. Darauf aufbauend konnten für die Videos „Noten“, „Klee“ und „Original“ signifikante Reihenfolgeeffekte nachgewiesen und inhaltlich begründet werden. Es muss jedoch relativierend hinzugefügt werden, dass die Rotationseffekte die Größe etwa einer halben Skaleneinheit nicht überschreiten, es sich also letztlich nur um graduelle Modifizierungen des Hör- und Seheindrucks handelt.

### **6.7 Segmentierung**

Unsere Stichprobe setzte sich aus acht unterschiedlichen Teilgruppen zusammen (Schüler unterschiedlicher Klassenstufen, Studenten unterschiedlicher Fachrichtungen und Personen über 40 Jahre mit unterschiedlichem Musikinteresse, s. Tab. 1). Diese Gruppenbildung wurde nach eher formalen Kriterien vorgenommen, beispielsweise ob eine Person älter als 40 Jahre ist und gerne Klassikkonzerte besucht. Eine inhaltliche, nach unterschiedlichem Musikerleben und jeweiliger Mediennutzung definierte Differenzierung der Stichprobe wird im nächsten Analyseschritt vorgestellt.

Ausgangsüberlegung dieser neuen Gruppenbildung war, dass es sicher Personen gibt, die rein formal betrachtet zwar einen unterschiedlichen Bezug zur Klassischen Musik haben, sich aber in ihrer Art, Musik beispielsweise eher „emotional“ oder „distanziert“ zu erleben, sehr ähnlich sein können. Oder dass

innerhalb einer der acht a priori gebildeten Gruppen Personen zusammenbetrachtet werden, die zwar die gleichen Grundbedingungen erfüllen (z. B. Schüler der zehnten Klasse), die aber einen völlig unterschiedlichen Zugang zur Musik haben. Ziel des folgenden Analyseschrittes war es nun, neue Gruppen auf der Basis der musikalischen Mediennutzungsgewohnheiten und der inhaltlichen Auseinandersetzung mit Musik („musikalische Umgangsweisen“) zu bilden, die in sich - bezogen auf die genannten Kriterien - möglichst homogen sind, sich aber von den anderen Gruppen möglichst stark unterscheiden.

### *Methode*

Diese Gruppen wurden mit Hilfe der Clusteranalyse gebildet. Eingangsvariablen waren die Fragenkomplexe 7 (Häufigkeit der Konzertbesuche für acht verschiedene Musikstile), 8 (Häufigkeit der Nutzung von 12 unterschiedlichen, musikbezogenen Fernsehsendungen<sup>15</sup>) und 11 (39 Aussagen zum Musikerleben). Als Agglomerationsmethode wurde das Verfahren nach Ward verwendet. Über das Distanzmaß<sup>16</sup> wurde zunächst eine Neun-Cluster-Lösung ausgewählt. Erste Analysen ergaben jedoch, dass sich jeweils zwei nebeneinanderliegende kleine Cluster inhaltlich nicht nennenswert unterschieden. Diese Cluster wurden deshalb für den weiteren Verlauf der Ergebnisbetrachtung den jeweils benachbarten Clustern zugeordnet, so dass im Folgenden nur noch sieben Cluster näher beschrieben werden.

Mit Hilfe einer Diskriminanzanalyse wurde geprüft, einen wie großen Erklärungsbeitrag zur Videogesamtbewertung (Frage 18) die formale bzw. die inhaltliche Segmentierung der Stichprobe liefert. Bezogen auf diese Bewertung der vier Videos und der Audio-Darbietung eignen sich beide Gruppenbildungen jedoch nur bedingt für eine zuverlässige Gruppenzuordnung. Die „formale“ Gruppenbildung ermöglicht eine korrekte Zuordnung zu den Teilgruppen für 26,3 % der Fälle, die „inhaltliche“ eine für 20,4 % der Fälle. Diese Werte sind für beide Gruppierungsverfahren insgesamt als eher schlecht zu bewerten<sup>17</sup> und machen deutlich, dass sich die Teilstichproben allein über ihre Art der Gesamtbeurteilung der Darbietungen nur ungenügend charakterisieren lassen.

Obwohl die formale Gruppierung einen etwas höheren Erklärungswert liefert, haben wir uns entschlossen, die Ergebnisse vorrangig an den sieben inhaltlich gebildeten Clustern orientiert darzustellen, weil diese im Hinblick auf die wichtigsten Variablenkomplexe - (musikbezogenes Medienverhalten, Musikerleben) im Vergleich zu den acht a priori gebildeten Gruppen ein klares Profil aufweisen und deshalb dort Erklärungsmöglichkeiten anbieten, wo

Akzeptanz und Wirkung der Videos für diese sieben Gruppen unterschiedlich ausgefallen ist. Tab. 8 informiert über Benennung und Größe dieser Teilsegmente. Weshalb die formale Gruppierung zu einer etwas stärkeren Differenzierung bzw. Erklärung des Urteilsverhaltens führt, ist im Nachhinein nicht entscheidbar. Es wäre denkbar, dass die acht vorab gebildeten Gruppen für bestimmte Teilkulturen stehen, die sich noch durch andere, hier nicht erfragte Merkmale unterscheiden.

Tab.8: Benennung und Größe der Teilsegmente

Segment	Bezeichnung	Anzahl	Anteil
1	„jüngere Rockfans“	79	30,2%
2	„jazzige Cinéasten“	36	13,7%
3	„analytische Klassikfreunde“	15	5,7%
4	„emotionale Klassikfreunde“	20	7,6%
5	„ältere Volksmusikfreunde“	48	18,3%
6	„ältere Klassik-Uninteressierte“	38	14,5%
7	„Video-Clip-Teens“	26	9,9%
Gesamt		262	100,0%

### *Beschreibung der Segmente*

Um charakteristische Merkmale der einzelnen Teilsegmente herauszuarbeiten, wurde zur Ergebnisdarstellung das Verfahren der maximalen relativen Distanz angewandt<sup>18</sup>. Die in den Abb. 5 bis Abb. 7 gewählte Darstellungsform („Nutzung von Konzert und TV“, „Musik-Erleben“ und „Bewertung der Darbietungen“) wurde mit Hilfe der Hauptkomponentenanalyse erstellt. Vorteil der Hauptkomponentenanalyse ist die simultane Darstellung der Ähnlichkeit der Teilgruppen und der zur Ermittlung der Ähnlichkeit herangezogenen Kriterien (Bewertung, Nutzung Konzert/TV etc.) in einer Grafik. Das Verfahren arbeitet ähnlich wie die Faktorenanalyse<sup>19</sup>.

#### *(1) Konzert- und Fernsehnutzung*

Abb. 5 („Nutzung von Konzert und TV“) zeigt die Zusammenhänge zwischen den Nutzungsgewohnheiten und der Position der Teilsegmente. Nahe beieinander liegende Teilsegmente ähneln sich in ihrer Mediennutzung, entfernt (gegenüber) liegende unterscheiden sich hierin stärker. Es ergibt sich u. a.:

- *Eine Differenzierung der Teilsegmente erfolgt hauptsächlich aufgrund der unterschiedlichen Nutzungsanteile im Bereich der Klassik- sowie der Rock/Popmusik.*

- U-Musik, Volkstümliche Musik, Musical und auch Jazz werden sowohl von eher Klassik-orientierten Personen als auch von eher Rock/Pop-orientierten Hörern genutzt und differenzieren daher nur sehr wenig zwischen einzelnen Hörertypen.
- Im Bereich der klassischen Musikformen lassen sich zwei Segmente identifizieren, für den Rock/Pop-Bereich drei und im eher unspezifischen Mittelfeld zwei Segmente.
- Es wird in der Art der Nutzung nicht zwischen Konzert (in Abb. 5 unterstrichen) und Fernsehen (nicht unterstrichen) unterschieden: Wer etwa häufig Rockkonzerte im Fernsehen sieht, der besucht auch häufiger Live-Veranstaltungen dieser Stilrichtung. Dies Ergebnis mag trivial erscheinen, macht aber gleichwohl deutlich, dass auch die für den Einzelnen ungleich weniger aufwendige TV-Rezeptionsmöglichkeit nicht dazu führt, dass man auf entsprechende Konzertbesuche in diesem stilistischen Bereich verzichten würde.

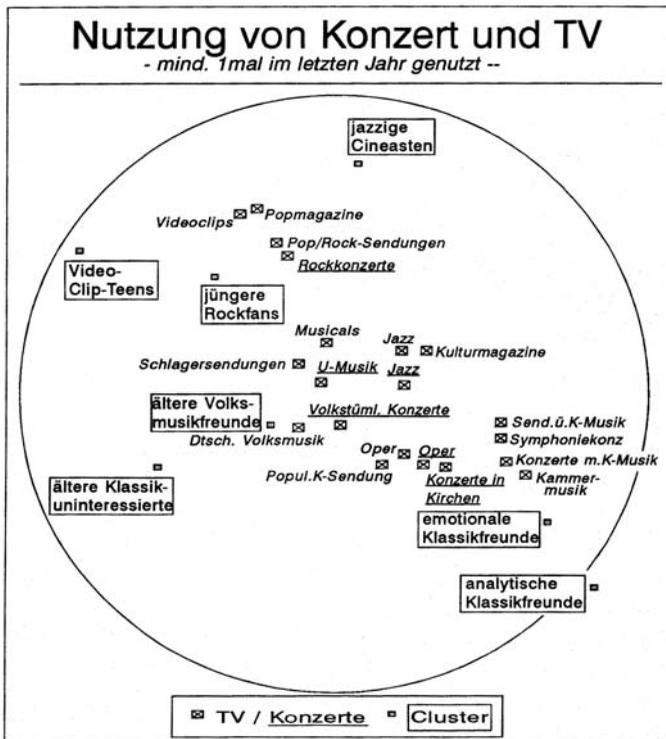


Abb.5: Nutzung von Konzert und TV

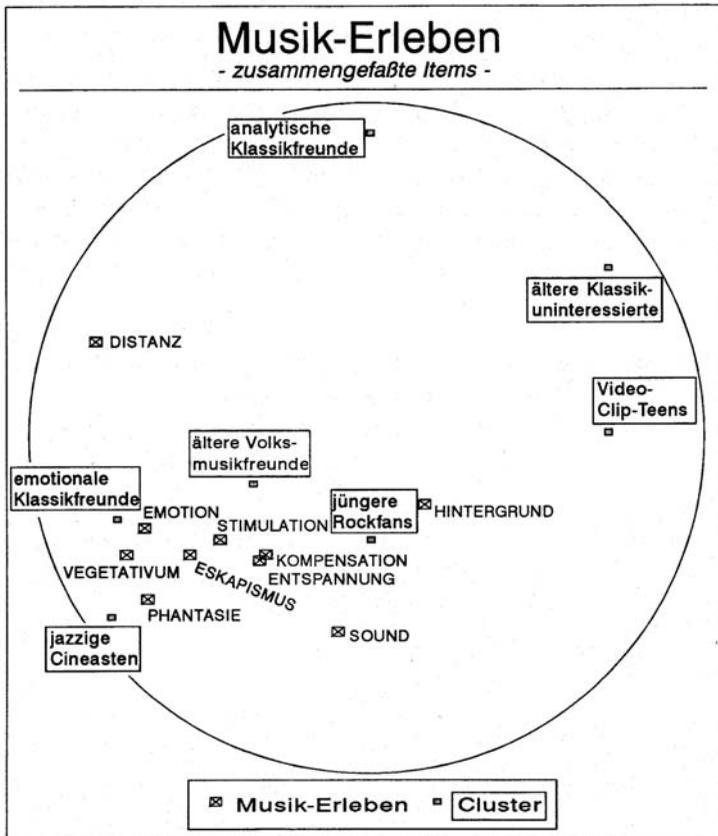


Abb. 6: Musik-Erleben

*(2) Musik-Erleben*

Abb. 6 zeigt den Zusammenhang zwischen den Aussagen zum Musik-Erleben und der Position der sieben Teilsegmente. Hier wird ein wichtiger Aspekt dieser Segmentierung deutlich: Obwohl die Teilsegmente „analytische Klassikfreunde“ und „emotionale Klassikfreunde“ sich formal (s. o.) betrachtet beide fast vollkommen aus Musikstudenten und Musikliebhabern zusammensetzen, unterscheiden sie sich jedoch sehr stark hinsichtlich ihres Musik-Erlebens. Ist bei den „emotionalen Klassikfreunden“ der Musikzugang vor allem durch Erlebensintensität geprägt (mit der höchsten Ausprägung bei „Emotion“, jedoch auch hohen Werten bei „Distanz“) so zeigt sich bei den „analytischen Klassikfreunden“ ein eher schmales Erlebensspektrum (mit „Distanz“, etwas schwächer „Vegetativum“), während andere Komponenten

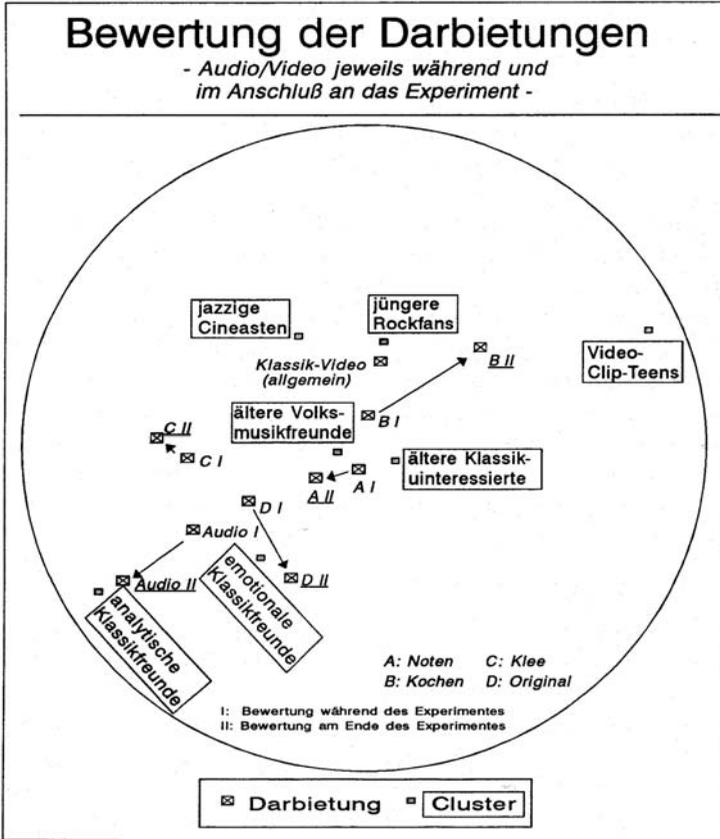


Abb.7: Bewertung der Darbietungen

(„Phantasie“, „Stimulation“, „Eskapismus“, „Sound“ und „Entspannung“) hier in ungewöhnlich starkem Maße negiert werden. In diesem Punkte ähneln die „analytischen Klassikfreunde“ überraschenderweise eher den „älteren Klassik-Uninteressierten“, nur dass letztere nicht mit „Distanz“ hören.

Ein den „emotionalen Klassikfreunden“ ähnliches Musik-Erleben weisen die Gruppen der „älteren Volksmusikinteressierten“, der „jazzigen Cinéasten“ und der „jüngeren Rockfans“ auf. Die „Video-Clip-Teens“ und auch die „älteren Klassik-Uninteressierten“ erleben Musik eher nüchtern bis gleichgültig, weder „emotional“ noch „analytisch“.

#### (3) Bewertung der Darbietungen

Die Ergebnisse zur Bewertung der fünf Darbietungsweisen sind in Abb. 7 wiedergegeben. Diese Abbildung enthält in komprimierter Form die wichtigsten

Ergebnistrends. Die römischen Ziffern beziehen sich auf die erste Beurteilung unmittelbar nach dem jeweiligen Vorspiel der Musik bzw. der Videos (I) oder auf die rückschauende Einschätzung am Ende des Experiments (II).

Hinsichtlich der sieben Segmente lassen sich klar drei verschiedene „Lager“ unterscheiden: einmal die Klassikfreunde („analytisch“ bzw. „emotional“, links unten in Abb. 7), in Opposition hierzu drei „jugendliche“ Zuschauergruppen („Video-Clip-Teens“), „jüngere Rockfans“ und „jazzige Cinéasten“) und in der „neutralen“ Mitte jene beiden (älteren) Gruppen („ältere Klassik-Uninteressierte“, „ältere Volksmusikfreunde“), die grundsätzlich kein sonderlich großes Interesse an der hier vermittelten Musik haben. Was die Darbietungsweisen betrifft, stehen sich „Kochen“ auf der einen Seite und „Audio“ sowie das „Original“ auf der anderen Seite gegenüber, ersteres von fünf Segmenten positiver erlebt, letzteres dagegen von den beiden Gruppen der Klassikfreunde besser eingestuft. Für „Noten“ und „Klee“ ergeben sich keine so ausgeprägten Unterschiede zwischen den verschiedenen Gruppierungen. Sehr aufschlussreich ist die Richtung der Pfeile in Abb. 7, d. h. die Urteilsverschiebung im Laufe des Experimentes: mit einer Ausnahme („Noten“) verlaufen sie von innen nach außen, das bedeutet konkret, während des Experiments vorhandene Bewertungsunterschiede haben sich am Ende verstärkt, was zunächst mäßig zurückhaltend oder positiv eingestuft wurde, wird am Ende heftiger abgelehnt oder bevorzugt.

Die „Portraits“ der sieben Teilsegmente sind im Anhang (A7 - A13) tabellarisch mitgeteilt. Sie sind nach folgenden Themenpunkten geordnet:

- I *Zusammensetzung der Gruppe: Charakteristische Merkmale (Alter, Musikerfahrung und -vorlieben)*
- II *Musikalischer Hintergrund: Instrumentalkenntnis und -unterricht*
- III *Musikerleben: Auffällige Abweichungen zum Gesamtergebnis<sup>20</sup>*
- IV *Einstellungen zur Idee „Klassik-Video“*
- V *Angaben zur Audio-Darbietung: Bewertung des Debussy-Stückes und Angaben zur assoziierten Filmhandlung*
- VI *Höreindruck: Auffällige Unterschiede der Einstufung des Höreindrucks bei verschiedenen Darbietungsformen innerhalb der Gruppe*
- VII *Videobeurteilung: Auffällige Unterschiede der Einstufung der Videobeurteilung bei verschiedenen Darbietungsformen innerhalb der Gruppe*
- VIII *Bewertungsübersicht: Gesamtbewertung der einzelnen Darbietungen im Vergleich zur Gesamtstichprobe*

Bei den im Folgenden zu beschreibenden sieben Portraits werden bei den einzelnen Darbietungsweisen jeweils die Eigenschaften aufgeführt, deren Zustimmungsteile im Vergleich zu den übrigen Darbietungen relativ hoch ausfallen. Zum besseren Verständnis ein Lesebeispiel für Portrait 1, Ziffer VI (Höreindruck). Für die Darbietungen „Audio“ und „Original“ wurde die Eigenschaft „ernst“ als charakteristisch für die Beurteilung dieses Clusters angeführt. Die Auswahl dieser Eigenschaften geschah folgendermaßen:

- Es wurden zunächst die Anteile „trifft voll und ganz zu“ und „trifft eher zu“ aufaddiert.
- Für Portrait 1 ergeben sich dann die folgenden Anteile:

Eigenschaften	„Audio“	„Noten“	„Kochen“	„Klee“	„Original“
ernst	60%	37%	13%	47%	57%

- Für „Audio“ und „Original“ ergeben sich Anteile, die eine „relative maximale Distanz“ zu den übrigen Anteilen aufweisen. Damit werden diese beiden Darbietungen als diejenigen ausgewählt, auf die die Eigenschaft „ernst“ - bezogen auf die Angaben der Gruppe 1 - um ehesten zutrifft!
- Es werden also keine signifikanten Unterschiede ausgewiesen, sondern lediglich (nachvollziehbare) Auffälligkeiten!

*Portrait 1: „Jüngere Rockfans“ (n = 79)*

Diese jüngeren Musikklairen mit einer gewissen Rock-Pop-Orientierung hatten eine deutliche Vorliebe für „Kochen“ und lehnten das „Original“ besonders heftig ab. Ihr Musikerleben ist eher durch Unbefangenheit und Unmittelbarkeit gekennzeichnet, ein analytischer Zugang liegt ihnen fern. Der Idee „Klassik-Video“ stehen sie normal aufgeschlossen gegenüber, dem hier vorgespielten Debussy-Prélude dagegen eher zurückhaltend, es ist für sie schwere und ernste Musik, die sie zur Untermalung von bedrohlichen Stadtszenen verwenden würden. Hier, wie auch bei einigen der anderen Portraits, gibt es bei den Stellungnahmen zu den Videos ambivalente, auf den ersten Blick widersprüchlich anmutende Urteilmuster: Video „Kochen“ würden sie gern noch einmal sehen, es hat sie aber auch irritiert. Das „Original“ („nicht meine Art“) hat hier fast keine Zustimmung gefunden, „Noten“ und „Klee“ stießen auf eher verhaltenes Interesse. Es handelt sich um das mit Abstand größte Segment der Stichprobe, mit anderen Worten um das bei 15-25jährigen vorherrschende Urteilsverhalten.

*Portrait 2: „Jazzige Cinéasten“ (n = 36)*

Diese jungen Erwachsenen, knapp zur Hälfte Videostudenten, erleben Musik ungewöhnlich intensiv, emotional und mit Distanz, sind auch Klassik-

interessiert, aber ihre eigentlichen musikalischen Vorlieben liegen im Jazz- und Rockbereich. Sowohl der Audio-Darbietung als auch dem ausgewählten Musikstück stehen sie recht positiv gegenüber, letzteres würden sie in einem eigenen Film weder in einen idyllischen noch bedrohlichen Kontext setzen, zur Unterlegung einer „Mensch-Umwelt“-Thematik erschien es ihnen geeigneter. Hätte man politische Sympathien erfragt, so gäbe es hier sicherlich viele Anhänger der „Grünen“. Bei den Videobeurteilungen zeigte sich auch hier in einem Fall ein ambivalentes Muster: Video „Noten“, etwas zurückhaltend beurteilt, weil es vielleicht zu „bieder“ oder „pädagogisch“ auf sie gewirkt hat, hat Strukturen verdeutlicht, obwohl es beim Hören gestört hat, war „vertraut“ und zugleich „nicht meine Art“. Letzteres gilt auch für „Kochen“, obwohl es sehr positiv eingestuft wurde. Sehr positiv hat man auf „Klee“ reagiert, hier sieht man einen grundsätzlich interessanten Ansatz für die Visualisierung von Musik. Möglicherweise hätten dieser Gruppe, die eine ungewöhnlich große Akzeptanz gegenüber Klassik-Videos artikuliert und auf das Experiment insgesamt am positivsten reagiert hat (Fr. 41), ausgefallener Visualisierungen noch besser gefallen.

*Portrait 3: „Analytische Klassikfreunde“ (n = 15)*

Das sehr starke Klassik-Interesse dieser relativ kleinen Gruppe ist geprägt durch eine sehr analytische Haltung beim Musikhören und heftige Ablehnung eher „emotionaler“ Komponenten. Das sehr positiv bewertete Debussy-Prélude eignet sich bei diesen Personen für idyllische Naturszenen, aber auch für schnelle (abstrakte) Bildfolgen oder für Tanzszenen. Die starke konzeptionelle Reserve gegenüber Klassik-Videos steht in einem bemerkenswerten Kontrast zum tatsächlichen Urteilsverhalten: zwar wird die Audio-Darbietung mit Abstand am positivsten beurteilt, aber alle vier Videos wurden insgesamt ebenfalls recht positiv aufgenommen, wenngleich dies wie beim „Kochen“ nicht ohne „Irritationen“ geschieht. Es gibt hier so etwas wie eine „kognitive Dissonanz“ zwischen (Vor-)Einstellung und tatsächlichem Urteilsverhalten, die den Ansatz zu einem Meinungswechsel bilden könnte.

*Portrait 4: „Emotionale Klassikfreunde“ (n = 20)*

Diese Gruppe unterscheidet sich von der zuvor beschriebenen durch die Intensität des emotionalen Zugangs, ansonsten sind die Unterschiede jedoch eher graduell. Auch hier steht man der Idee des Klassik-Videos ziemlich reserviert gegenüber, obwohl die Begründungen eher widersprüchlich ausfallen („passt nicht“ sowie „Musikerleben wird positiv beeinflusst“). Im Kontrast zu dieser kritischen Haltung werden die vier Videos insgesamt durchschnittlich positiv aufgenommen. Widersprüchlichkeiten gibt es auch beim Video „Klee“:

„passt gut zur Musik“ steht neben „nicht meine Art“. Auch diese Gruppe dürfte sich Lernprozessen sicherlich nicht verschließen.

*Portrait 5: „Ältere Volksmusikfreunde“ (n = 48)*

In dieser mittelgroßen Gruppe sind vor allem ältere Musikliebhaber und -laien anzutreffen. Dass sie überdurchschnittlich stark „emotional“ Musik hören, erscheint nachvollziehbar, die höheren Werte bei „Distanz“ sind vielleicht lediglich der Vorstellung entsprungen, dass „man“ Musik so hört. Zugang zu Debussy haben die meisten nicht, für sie war es eher „moderne“, ungeliebte Musik, die als negatives Stereotyp bei Krimi und Krieg einsetzbar wäre. Über die Audio-Darbietung sind diese Hörer (bei Debussy) kaum erreichbar, hingegen werden alle Videos überdurchschnittlich positiv eingestuft, dem entspricht die größere Akzeptanz für Klassik-Videos generell. Auch hier gab es (beim höchst bewerteten Video „Kochen“) Widersprüchlichkeiten in der Begründung der Videourteile.

*Portrait 6: „Ältere Klassik-Uninteressierte“ (n = 38)*

Ältere Klassik-Uninteressierte, die Musik darüberhinaus wenig intensiv erleben und höchstens an Volksmusik ein gewisses Interesse haben, sind sicherlich eine besonders schwierige Adressatengruppe. Gegen Klassik-Videos sind sie grundsätzlich ambivalent bis kritisch eingestellt („passt nicht“, „lenkt ab“), gut ein Drittel beurteilt die Musik (wohl eher höflich) als „gut“. Mit den Videos „Klee“ (irritiert, nicht meine Art) und „Original“ (beim Hören gestört, nicht meine Art) hatten diese Versuchsteilnehmer massive Schwierigkeiten, hingegen reagierten sie auffällig positiv auf die „Noten“ (Struktur wird deutlicher, neue Aspekte, passt gut zur Musik, gut gemacht), die genauso gut bewertet wurden wie „Kochen“.

*Portrait 7: „Video-Clip-Teens“ (n = 26)*

In einer gänzlich anderen musikalischen Welt leben diese Video-Clip-interessierten Schüler, für die Musik vor allem eine „soziale Komponente“ hat, die Musik laut und mit anderen Menschen zusammen hören wollen. Das Debussy-Prélude wird sehr schlecht bewertet, es würde bestenfalls „streitenden Paaren“ und „Verfolgungsjagden“ unterlegt werden. Geradezu radikal ist die Ablehnung von „Klee“ und dem „Original“, aber auch der Audio-Darbietung. Bemerkenswerterweise kann man auch diese Schüler jedoch nicht nur mit „Kochen“ gut ansprechen, sondern auch bei den „Noten“ relativ positive Reaktionen beobachten. Auffällig oft erklären sie bei allen vier Videos, dass so etwas nicht ihrer Art des Musikerlebens entspräche, vermutlich nicht nur wegen der ihnen fremden Musik, sondern auch wegen der unübersehbaren Unterschiede zu den von ihnen so geschätzten Video-Clips. Dennoch

urteilen sie über zwei der vier Videos außerordentlich positiv!

Auf einen in diesen sieben Portraitskizzen nicht eigens erwähnten, aber in den tabellarischen Portraits im Anhang belegten interessanten Wandel der „Bedeutung“ der Musik sei abschließend hingewiesen. Während beispielsweise entsprechend klassisch vorgebildete Personen das Musikstück in der Audio-Fassung als eher „spielerisch“, „lebhaft“ und „interessant“ wahrgenommen haben und eine filmische Umsetzung als störend und einschränkend empfanden, bietet die Video-Inszenierung für weniger klassisch Vorgebildete die Möglichkeit, dass eine zunächst als „ernst“ und „kompliziert“ interpretierte Audio-Version des Debussy-Stückes durch eine entsprechende filmische Umsetzung auf einmal „lebhaft“, nicht „schwer“ und „ironisch“ erscheint.

### *Zusammenfassung*

Durch die Segmentierung konnte aufgezeigt werden, dass der Zugang zu den unterschiedlichen Darbietungsformen dieses einen Musikstückes von den generellen Einstellungen gegenüber Musik im Allgemeinen und auch von den Musikvorlieben der Untersuchungsteilnehmer abhängig ist. Die in den Portraitskizzen beschriebenen und in Abb. 7 in komprimierter Form visualisierten Zusammenhänge zwischen der Bewertung der verschiedenen Darbietungsweisen und den bisherigen medialen und musikalischen Erfahrungen der Vpn sind zum Teil als erwartet und einleuchtend einzuordnen. Diese Zusammenhänge geben jedoch nur Tendenzen wieder, und zwar das Verhalten von Mehrheiten in den einzelnen Segmenten. Grundsätzlich ist überall „untypisches“, unerwartetes Urteilsverhalten anzutreffen, dass also auch „konservative“ Musikliebhaber auf das „Kochen“-Video positiv reagierten oder jazz-orientierte Video-Experten mit Sinn für Experimente das filmisch eher betulich konzipierte „Original“ durchaus wohlwollend einschätzten. Die einzelnen Videos haben weniger ihr eigenes klar definierbares Publikum, ihre fixierten Zielgruppen, vielmehr gibt es für alle Darbietungsweisen disperse, schlecht zu ortende Teilpublika, auch dort, wo man sie nicht unbedingt erwartet.

### **6.8 Beziehungen zwischen Musik- und Musikvideo-Erleben**

Der Fragenkomplex „musikalische Umgangsweisen“ war in diese Studie mit einbezogen, um mögliche Ursachen einer Ablehnung von Musik-Videos aufzudecken. Wir gingen von der Hypothese aus, dass Musik-Videos dann nicht akzeptiert werden könnten, wenn sie den betreffenden Personen subjektiv nicht mit ihren persönlichen Eigenarten des Musikerlebens kompatibel erscheinen.

Derartige Zusammenhänge müssten sich in Korrelationen der Videoskalen mit jenen der „musikalischen Umgangsweisen“ niederschlagen, entsprechenden Regressionsanalysen die signifikanten Beziehungen aufdecken.

Tab. 9: Regressionsanalyse der Skalen für die Videobeurteilung

	Video „Noten“	Video „Kochen“	Video „Klee“	Video „Original“
Video-Motivation	Emotion 0.132 Eskapismus 0.206 (-)		Emotion 0.250 Distanz 0.292	Distanz 0.246
Deutlichkeit Musik			Emotion 0.163	Distanz 0.197
Video- Qualität	Stimulation 0.201 (-)	Distanz 0.170 (-)	Distanz 0.218 Entspannung 0.263	Distanz 0.207
Musik-Motivation	Distanz 0.236 Emotion 0.286	Kompensation 0.193 Emotion 0.238	Emotion 0.281 Distanz 0.339	Distanz 0.375 Sound 0.403 (-) Emotion 0.434
Irritation	Stimulation 0.192		Kompensation 0.179 (-)	

Tab. 9 enthält das Ergebnis der Regressionsanalysen<sup>21</sup>, die für jedes der vier Videos separat durchgeführt wurden. „Abhängig“ waren die fünf gebündelten Video-Variablenkomplexe (s. Abb. 4), „unabhängig“ die zehn gebündelten Variablenkomplexe des Musikerlebens (s. Anhang A6). Die Zusammenhänge (multiple Korrelationen) sind insgesamt nicht sehr hoch und konzentrieren sich auf die Videos „Original“ und „Klee“ bzw. auf die Erlebenskomponente „Distanz“, die in den Regressionsanalysen am häufigsten als signifikant ausgewiesen wird. Das unspektakuläre „Original“-Video wurde hinsichtlich aller Aspekte von denen positiver beurteilt, die Musik gewohnheitsmäßig „distanzierter“ erleben, das Video „Klee“ von denen, die in der Regel „distanzierter“ und „emotionaler“ Musik hören. Auf der anderen Seite ist bei den fünf Aspekten der Videobeurteilung der Komplex „Musikmotivation“ besonders häufig mit signifikanten multiplen Korrelationen vertreten, ein - wie oben gezeigt - durchaus ambivalenter Urteilsaspekt. Um zu klären, welche Aspekte dieser Variablen hier für den korrelativen Zusammenhang verantwortlich sind, wurden die Daten weiter reduziert und die Faktorenscores der beiden oben mitgeteilten Faktorenanalysen<sup>22</sup> ebenfalls einer Regressionsanalyse unterzogen. Die Ergebnisse in Tab. 10 lassen sich folgendermaßen interpretieren:

- *Das Video „Original“ wurde von denen positiver bewertet, die Musik mit mehr „Distanz“ und seltener im Hintergrund hören;*
- *das Video „Klee“ wurde von denen positiver beurteilt, die Musik generell intensiver erleben (vor allem „emotionaler“, s. Tab. 9) und ebenfalls „distanzierter“ hören;*
- *eine generelle Reserve gegen Klassik-Visualisierungen („musikmotivierte Video-Irritation“) korreliert positiv mit der Intensität des Musikerlebens aber auch mit „distanzierendem“ Hörverhalten.*

Tab. 10: Regressionsanalysen der Faktorenscores für die Musik- und die Musikvideoskalen

Faktor 1	Faktor 2	Faktor 3	Faktor 4	Faktor 5
(„Original“)	(„Klee“)	(„Noten“)	(„Kochen“)	(„Irritation“)
F II      0.261 („Distanz“)	F I        0.152 („Erlebnisintensität“) F II        0.204 („Distanz“)	-	-	F I        0.227 („Erlebnisintensität“) F II        0.290 („Distanz“)

Damit ist unsere Ausgangshypothese eines Zusammenhangs zwischen Videourteil und Musikerleben bei zwei der vier vorgeführten Videos im Prinzip bestätigt, wenngleich die Höhe dieses Zusammenhangs nicht übermäßig groß ist. Inhaltlich handelt es sich um zwei grundsätzlich verschiedene, durchaus einleuchtende Mechanismen: es ist auf der einen Seite die in der Tradition einer bildungsbürgerlichen Attitüde zu interpretierende Komponente des „distanzierenden“ Umgangs mit Musik, auf der anderen Seite die Befürchtung, dass Erlebnisintensität im Umgang mit Klassik-Videos verloren gehen könnte. Es gibt den postulierten korrelativen Zusammenhang jedoch nicht so sehr im Sinne einer Behinderung, einer Zugangsbarriere, denn es handelt sich überwiegend um positive Korrelationen (mit den Videos „Original“ und „Klee“), während negative Korrelationen, etwa zwischen „Distanz“ und der Beurteilung der Qualität des Videos „Kochen“, seltener auftraten und nicht so ausgeprägt waren.

### 6.9 Veränderungen des Höreindrucks

Dass Fernsehbebilderung im Unterschied zur herkömmlichen Audio-Darbietung bzw. verschiedene Fernseh-Visualisierungen eines Musikstückes im direkten Vergleich den Höreindruck von der Musik beeinflussen, positiv oder negativ, modifizierend oder akzentuierend, gehört sicherlich zu den verbreitetsten Allgemeinplätzen. In einigen der bisher durchgeführten Untersuchungen (Behne 1994b) zeigte sich jedoch das Gegenteil, nämlich weitgehende Urteilsstabilität beim Höreindruck, obwohl sehr unterschiedliche Videos miteinander bzw. ausgefallene Videos mit dem Höreindruck verglichen wurden. Dies wurde wahrnehmungspsychologisch durchaus „alltäglich“, nämlich als Konstanz-Phänomen erklärt: unser Wahrnehmungssystem ist - glücklicherweise - darauf eingerichtet, auf Konstanz von Objekten bzw. Objekteigenschaften zu schließen, obwohl der sensorische Input sich ständig und z. T. gravierend verändert. Diese Fähigkeit im positiven Sinne ermöglicht erst die filmische Parallelmontage, bei der zwei Handlungsstränge oder -räume im Bewusstsein der Betrachter lebendig gehalten werden, obwohl jeweils

nur einer wirklich zu sehen ist. Es stellte sich die Frage, ob es eine solche Parallelmontage wahrnehmungspsychologisch auch zwischen auditiver und visueller Ebene geben kann oder, wenn das Video selbst als Parallelmontage angelegt ist (wie in dem bei Behne 1994b verwendeten Schumann-Video von Adrian Marthaler), ob die Musik nur der einen visuellen Schicht zugeordnet wird, sie selbst aber von der zweiten filmischen Erzählebene nicht (nennenswert) beeinflusst wird. Es wurde seinerzeit als wahrnehmungspsychologisches Prinzip formuliert, dass die Bilder dann modifizierend auf den Höreindruck einwirken können, wenn zwischen beiden Ebenen ein enger, unter Umständen sogar ursächlicher Zusammenhang gegeben ist (etwa die Spielbewegungen eines Instrumentalisten), jedoch Wahrnehmungskonstanz zu erwarten ist, wenn die Bilder (oder ein Teil von ihnen) als parallel zu montierende in einem eigenen, von der Musik weitgehend unabhängigen Vorstellungsraum existieren. Im vorliegenden Fall zeigte das „Original“-Video nur den agierenden Pianisten, das „Noten“-Video zum Teil die (doppelnde) Interpretin, während die Videos „Kochen“ und „Klee“ ausschließlich aus „anderen“ Bildwelten bestanden, die vom Betrachter als von der Musik weitgehend unabhängige „Gegenwelten“ interpretiert werden konnten. In diesem Sinne könnte man von „nahen“ Bildern beim „Original“- und „Noten“-Video, von „fernen“ Bildern beim „Kochen“- und „Klee“-Video sprechen, bei ersteren eine stärkere Wirkung der Bilder als bei letzteren erwarten.

Andererseits wurde durch die sehr stark an musikalischen Bezugspunkten orientierte Schnitttechnik auch bei „Kochen“ und „Klee“ eine enge Verknüpfung zwischen Musik und Bild geschaffen, die Bilder wurden schnitttechnisch „nahe“ an die Musik „herangeholt“, was für eher stärkere visuelle Wirkungen bei diesen Videos sprechen würde. Aber es gibt noch einen zweiten Grund, gerade bei den zuletzt genannten Videos eine gravierendere Modifizierung des Höreindrucks zu erwarten: in den „fernen“ Bildern steckt offensichtlich mehr Veränderungspotential, sie könnten die Musik weiter von ihrem „Ausgangspunkt“ wegziehen, während die (mit Ausnahmen) eher als „normal“ einzustufenden Bilder („Original“, „Noten“) möglicherweise nur dazu führen, den Höreindruck zu bestätigen, zu stabilisieren. Es gibt also diametral entgegengesetzte Hypothesen über die Effekte der Bilder auf den Höreindruck, je nach dem, ob man eher die „Nähe“ (ursächliche Verknüpfung) oder die „Ferne“ (größeres Veränderungspotential durch Diskrepanz von Bild und Musik) als wirksam vermutet. Dies aber dürfte davon abhängen, wie nah bzw. fern das Verhältnis von Bild und Musik im Kopf der Zuschauer organisiert wurde, ob als voneinander unabhängige Schichten im Sinne einer Parallelmontage oder

aber als schnitttechnisch begünstigte Nähe von beidem. Dieser Aspekt, die individuelle Repräsentanz von Musik und Bild in der Vorstellung der Vpn, der etwa durch eine postexperimentelle Befragung geklärt werden könnte, wäre in nachfolgenden Untersuchungen zu berücksichtigen. Für die folgende Analyse mag zunächst der Hinweis genügen, dass die erwarteten Bild-Effekte durchaus ambivalent einzuschätzen sind.

Ein zweiter, einiges verkomplizierender Effekt ist methodischer Natur und mit der Aufmerksamkeitsausrichtung der Vpn verknüpft. Man wird im Kontext audio-visueller Musik-Rezeptionsexperimente methodisch wenigstens zwei unterscheidbare Vorgehensweisen zu berücksichtigen haben. Im ersten Fall spielt man einer zufällig gebildeten Gruppe ein Musikstück in Darbietungsweise A, einer zweiten, ebenfalls zufällig zusammengesetzten und deshalb vergleichbaren Gruppe in Darbietungsweise B vor. Als Darbietungsweise können hierbei „auditiv“ und „audio-visuell“ oder aber verschiedene Videos miteinander verglichen werden. Da jede Gruppe nur eine Darbietungsweise kennenlernt, wird man erwarten können, dass die Vpn im Hinblick auf die möglichen Effekte unterschiedlicher Darbietungsweisen relativ unbefangen sind, also nicht nennenswert über die Zielsetzung des Experimentes reflektieren. Diese Vorgehensweise wurde u.a. bei Behne 1990a, 1990b und Schmidt 1976 praktiziert.

Die methodische Alternative besteht darin, dass man nacheinander verschiedene Darbietungsweisen eines Musikstückes vorführt, im vorliegenden Experiment sind es fünf gewesen, und schon allein durch diesen Wechsel der verschiedenen medialen Erscheinungsweisen ein und desselben Musikereignisses den Vpn gerade diesen Aspekt bewusst macht und ihnen die Möglichkeit zum unmittelbaren Vergleich aus eigener Anschauung gibt. Darüber hinaus wurde im vorliegenden Fall durch den Versuchsleiter explizit auf diesen Aspekt als einer zentralen Fragestellung des Experiments hingewiesen. Dies ist eine untypische Medien-Erfahrung, auf die unsere Vpn gleichwohl außerordentlich positiv reagiert haben (s. o.). In einem solchen, durch das Design definierten Kontext sind die Vpn nicht mehr ganz unbefangen, sie sind einerseits „Wissende“, mit modifizierter Aufmerksamkeithaltung, zum anderen aktivieren sie ihre privaten Medienwirkungstheorien, der Akt des Rezipierens ist zugleich ein Reflektieren über diesen.

Worin unterscheiden sich diese beiden Vorgehensweisen, inwieweit sind verschiedene oder gleichartige Ergebnisse zu erwarten? Untersuchungen, die nicht nur unterschiedliche Darbietungsweisen sondern auch verschiedene methodische Vorgehensweisen vergleichen, gibt es bisher nicht.

Wir können deshalb nur auf die Unterschiedlichkeit des experimentellen Vorgehens hinweisen und über mögliche Auswirkungen spekulieren. Auf den ersten Blick erscheint das erste Vorgehen, bei dem eher unbefangene Betrachter zu erwarten sind, als das validere Verfahren, weil es eher der normalen medialen Rezeptionssituation entspricht. Der einzige methodisch problematische Aspekt hierbei ist die Zusammensetzung der verschiedenen Gruppen, die - zufällig gebildet - auch wirklich vergleichbar sein müssen. Je mehr Darbietungsweisen man überprüfen will, umso mehr Vpn benötigt man zudem.

Der eher wissende Betrachter, wie bei dem hier zu berichtenden Experiment, dürfte hingegen motivierter und aufmerksamer sein: motivierter, weil er bzw. sie auf diese sonst kaum erfahrbare Möglichkeit generell sehr positiv reagiert und in einem gewissen Sinne zum „Partner“ des Versuchsleiters wird, aufmerksamer, weil die in Frage stehenden Aspekte überdeutlich bewusst werden und unmittelbare Vergleichsmöglichkeiten gegeben werden. Hinzukommt, dass sogenannte abhängige Daten (mehrere Werte pro Vpn, Messwiederholungen) erhoben werden, die statistisch eleganter ausgewertet werden können, wobei auch relativ kleine und subtile Urteilsänderungen schon statistische Signifikanz erreichen. Auf der anderen Seite könnte die Validität bei diesem Vorgehen dadurch beeinträchtigt werden, dass die Ergebnisse durch die individuellen Erwartungen und Medienwirkungstheorien überformt, verfälscht oder doch modifiziert werden. Wenn die Vpn etwa „falsche“ Theorien über die ablenkende Wirkung der Musik oder über die bildungsspezifische Akzeptanz solcher Videos haben (Behne 1990b), wie wirkt sich das auf ihr tatsächliches Urteilsverhalten aus? Eine abschließende Bewertung oder Einordnung der Ergebnisse mit „unbefangenen“ bzw. „wissenden“ Vpn ist noch nicht möglich, bevor wir in der Analyse der Ergebnisse fortfahren, sollte dieser außerordentlich wichtige methodische Aspekt dem Leser jedoch bewusst gemacht werden.

Alle Vpn haben den Höreindruck insgesamt fünfmal beurteilt, zunächst beim Hören der CD („Audio“), dann jeweils bei den vier Videos. Solche „abhängigen“ Daten lassen sich am sensibelsten als sogenannte „Messwertwiederholungen“ mit einer Varianzanalyse auf etwaige signifikante Veränderungen überprüfen<sup>23</sup>. Da die Randkontraste in den drei verschiedenen Rotationsbedingungen unterschiedlich sind, beschränken wir uns hier zunächst auf die 2. Rotationsbedingung.

Abb. 8 zeigt die Mittelwerte auf den zehn Skalen des unipolaren Profils für alle fünf Darbietungen, der besseren Übersicht wegen auf zwei Grafiken

verteilt. Mit Sternchen<sup>24</sup> ist jeweils angegeben, ob der betreffende Mittelwert sich mit Bezug auf die jeweils unmittelbar zuvor abgegebene Beurteilung signifikant verändert hat. Die Kurve für das Urteil „interessant“ beispielsweise enthält nur an letzter Position zwei Sternchen, d.h. dass die Musik bei den ersten vier Darbietungen sich in der Beurteilung als „interessant“ statistisch nicht signifikant unterschied, hingegen beim Video „Original“ am Ende des Experiments hochsignifikant ( $p < 1\%$ ) negativer eingestuft wurde.

Man kann Abb. 8 entnehmen, dass es zunächst gravierende Veränderungen des Höreindrucks bei der Vorführung des ersten Videos („Kochen“) im Vergleich zur anfänglichen Audio-Darbietung gibt. Durch dieses Video wird die Musik „ironisch“, „spielerischer“, weniger „ernst“ und „schwer“, weniger „verträumt“ und noch etwas „lebhafter“. Die Urteilsänderungen kreuzen mehrfach die Skalenmitte und erreichen z. T. die Größe einer Skaleneinheit. Hier wird man von wirklich gravierenden Veränderungen des Höreindrucks sprechen können, auf fast allen Skalen zeigen sich statistisch signifikante Effekte, die Musik wird nicht „schlechter“ oder „besser“, sie wird erheblich anders beurteilt!

Vergleichbar große Unterschiede gibt es für das Video „Klee“ im Vergleich zum zuvor gesehenen „Kochen“, in den meisten Fällen besteht dieser Wandel des Höreindrucks jedoch lediglich darin, dass wieder die Ausgangswerte der Audio-Darbietung erreicht werden, der Eindruck des „lebhaften“ reduziert sich darüber hinaus besonders stark, „verträumte“ Aspekte kommen stärker als bisher zum Tragen. Für das Video „Noten“ wandelt sich – nun im Vergleich zu „Klee“ – der Höreindruck nur graduell, bisher nicht sehr stark zugewiesene Attribute („innig“, „fließend“ und „verträumt“) treten nun etwas stärker in das Bewusstsein. Das abschließend vorgespielte „Original“ ist nur bedingt mit den Darbietungsweisen 1 bis 4 vergleichbar, weil ja hier tatsächlich eine abweichende Tonspur, eine andere Interpretation (des gleichen Pianisten, im gleichen Tempo) zu hören war. Es zeigt sich, dass der Höreindruck hier insgesamt am negativsten ausgefallen ist (weniger „lebhaft“ und „interessant“), dass aber die meisten Attribute relativ unverändert eingestuft werden.

Summarisch lässt sich feststellen, dass bei zwei Videos („Klee“, „Noten“) offensichtlich nur graduelle Veränderungen des anfänglichen Höreindrucks zu beobachten waren und auch das „Original“ sich nicht markant hiervon abhebt, während die ungewöhnlichen Bilder beim „Kochen“ sich gravierend auf das Hörerlebnis ausgewirkt haben. Für die meisten auffälligen Urteilsänderungen wird man im Nachhinein naheliegende Erklärungen finden: die „Spitzen“ der „Lebhaftigkeit“ bei „Kochen“ und „Noten“ sind wohl darauf zurückzuführen, dass nur hier so „dynamisierende“ Bilder und Schnitte zu finden sind, die

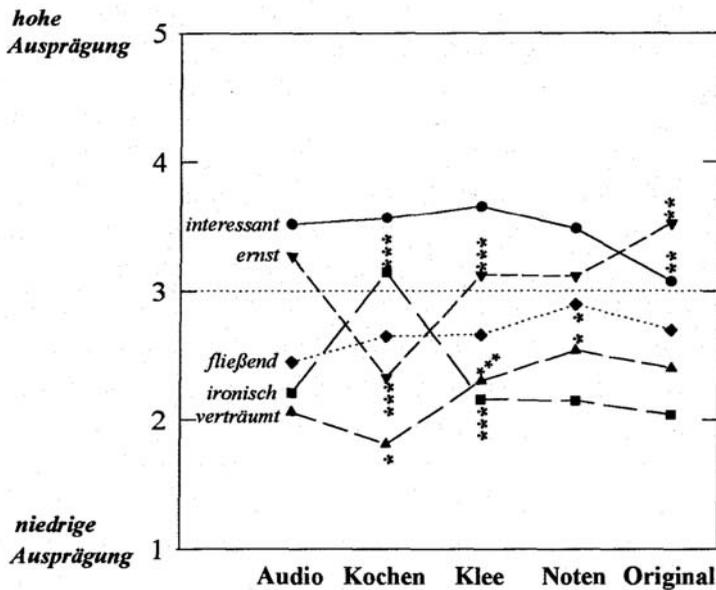
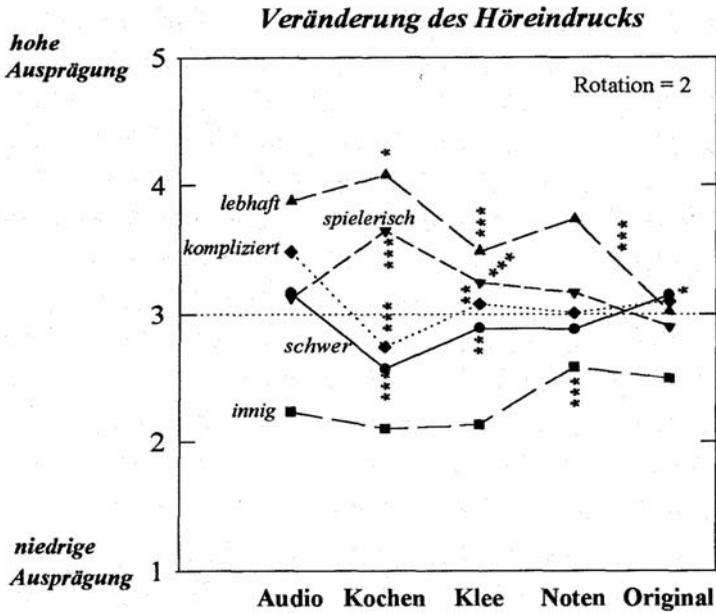


Abb. 8: Veränderung des Höreindrucks für Rotationsgruppe 2

partielle „Innigkeit“ bei „Noten“ ist sicher dem Blick der Pianistin zu verdanken. Ob der etwas negativere Höreindruck des „Originals“ auf eine andere Interpretation oder auf die schlechte Video-Beurteilung zurückzuführen ist, lässt sich nicht eindeutig entscheiden, wird jedoch unten separat geprüft.

Starke Effekte bei „Kochen“ und lediglich graduelle Modifizierungen bei den übrigen Videos gibt es überwiegend auch in den anderen beiden Rotationsbedingungen. In der Gruppe 1 (Abb. 1, „Kochen“ an 3. Position) entspricht der Höreindruck der Videos „Noten“, „Klee“ und „Original“ weitgehend der Audio-Bedingung. Etwas anders sind die Ergebnisse für die Rotationsgruppe 3 („Kochen“ an 4. Position). Hier zeigen sich neben den ebenfalls markanten Effekten beim Video „Kochen“ auch deutlichere Unterschiede zwischen „Klee“ (Position 2) und „Noten“ (Position 3): letzteres wirkt erheblich „vertrauter“, „inniger“ und „fließender“, Unterschiede, die auch oben (Abb. 8) für die Rotationsgruppe 2 belegt wurden, hier aber noch deutlicher ausgefallen sind. Vergleicht man die drei Rotationsbedingungen insgesamt miteinander, so finden sich die oben für die Rotationsgruppe 2 belegten Aussagen im wesentlichen bestätigt, es gibt jedoch darüberhinaus positionelle Effekte geringerer Ausprägung, die nicht unerwähnt bleiben sollten.

Dass nicht nur die Videos (mit ihren Bildern, Assoziationsauslösern, Schnitten) sondern auch die Beurteilungen der Videos selbst sich auf deren Höreindruck auswirken, wurde separat überprüft. Zu diesem Zweck wurde varianzanalytisch ermittelt, ob es an Position 1 (s. Abb. 1) einen Effekt des jeweils beurteilten Videos (Frage 18) auf den unmittelbar darauf erfragten Höreindruck gibt (Skala „interessant“, Frage 20.1). Da man nicht davon ausgehen kann, dass die Video-Beurteilung selbst wiederum unabhängig vom anfänglich beurteilten Höreindruck erfolgt (Frage 16.1), wurde letztere als Co-Variate berücksichtigt<sup>25</sup>. Die Stichprobe wurde in drei Gruppen unterteilt, je nachdem, ob das erste Video negativ ( $n = 67$ ), neutral ( $n = 79$ ) oder positiv ( $n = 116$ ) bewertet worden war. Für diese drei Gruppen ergab sich beim ersten Video ein auffällig unterschiedlicher Höreindruck auf der Skala „interessant“:

2.85 / 3.37 / 3.79.

Auch bei Berücksichtigung des covariaten Einflusses (anfänglicher Höreindruck, Frage 16.1) erwiesen sich die Unterschiede als signifikant. Die Musik war also, unabhängig vom ersten Höreindruck (!), um so „interessanter“, je positiver das Video beurteilt worden war. Bei den nachfolgenden dargebotenen Videos (Position 3 bis 5, Abb. 1) waren die Verhältnisse um einiges komplizierter, weil immer mehr Informationen über verschiedene Möglichkeiten der Visualisierung verfügbar waren, jedoch zeigten sich auch hier die gleichen,

hochsignifikanten Effekte der Video- auf die Musikbeurteilung. Der „schlechte“ Höreindruck des letzten Videos („Kochen“) ist also mit Sicherheit auch auf seine vereinzelt schlechte Beurteilung als Video zurückzuführen.

Wie weit entsprechen die Veränderungen des Höreindrucks den Intentionen des Regisseurs? Vor Beginn des Experiments hat uns der Regisseur Henning Kasten freundlicherweise über seine Konzeption Auskunft gegeben:

*„Als gemeinsames Element aller drei Umsetzungen habe ich versucht, das ‚Spielerische‘ herauszustellen. In der Variante A<sup>26</sup> sind es die animierten Noten und sich bewegenden Hämmer. Bei der Variante C sind es die ‚tanzenden‘ Gliedmaßen der ersten Figur (Hand, Fuß, Herz etc.), der Rücksprung in der Totale auf die Supertotale des Bildes ‚Rote und weiße Kuppeln‘; und in gewissem Maße auch die wechselnden Farbflächen (Rot, gelb, blau) der ‚geviertelten‘ Bilder. In der Variante B ... sind es die schneidenden Messer, der Kochtopf der blitzschnell auf und wieder zu gemacht wird und die Stopptricks im Schluss (Gedeck und Glas). Das weitere wichtige gemeinsame Element der ‚Ernsthaftigkeit‘, der ‚Innigkeit‘: das ‚Lyrische‘ ist in der Variante A natürlich das Gesicht, noch besser: Die Augen, die sich öffnen und bewegen. In der Variante C ist es der ‚traurige‘ schwarze Fürst mit seinen türkisblauen Augen, und in der Variante B die langsamen, innigen Bewegungen bei der Zubereitung des Fleisches (auch: Gießen des Soßenspiegels).“*

Der Regisseur hat mit sehr unterschiedlichen Anmutungsqualitäten der Musik jongliert, die ihm gleich wichtig schienen. In der Psycho-Logik der Betrachter sind bestimmte Eigenschaften jedoch eher unvereinbar, so das Spielerische mit dem Ernsthaften, das Innige mit dem Ironischen. Gerade das letztlich am besten bewertete Video „Kochen“ zeichnet sich nun dadurch aus, dass einige Attribute wesentlich stärker (in Abb. 8 optisch „profilierter“) zugeordnet wurden, während bei den übrigen Videos „unvereinbare“ Eigenschaften stärker gemischt vorhanden sind.

### 6.10 Gedächtnis für Bilder

Gedächtnisaspekte lassen sich bei audiovisueller Musikrezeption aus unterschiedlichen Perspektiven untersuchen. Da ist zunächst die Frage, wie weit die Musik bei Fernsehdarbietung beachtet und somit später erinnert wird, eine Frage, die häufig vorschnell dahingehend beantwortet wird, dass die Musik in dieser Wahrnehmungssituation weniger Aufmerksamkeit fände und deshalb schlechter erinnert werden müsste. Empirische Studien haben diese Annahme bisher nicht bestätigen können<sup>27</sup>, in Einzelfällen (Behne 1990b) sogar den gegenteiligen Befund erbracht.

Es stellt sich aber umgekehrt auch die Frage, wie weit die spätere Erinnerung an die Musik von den gezeigten Bildern begleitet wird, ob diese

Verknüpfungen positiv oder negativ bewertet werden. Wenn in einem grundsätzlichen Sinne über die Visualisierung von Klassischer Musik gestritten wird, taucht häufig das Argument auf, dass die Bilder die Musik unauslöschlich „besetzen“ könnten, dass sie einen beim späteren Hören dieser Musik geradezu verfolgen würden, ein vorurteilsfreier, „ungebildeter“ Zugang zu der Musik nicht mehr möglich sei. Diese Befürchtung würde in ihrer pointiertesten Variante implizieren, dass zur Musik gewissermaßen das Video mit abgespeichert wird. Das aber würde bedeuten, dass die jeweiligen Verknüpfungen von Musik und Bild in ausgeprägtem Maße erinnert werden müssten.

Nachdem das erste Video vorgespielt und beurteilt worden war, hörten alle Vpn drei kurze Musikausschnitte aus diesem Video. Sie wurden gebeten knapp zu skizzieren, welche Bilder sie hierzu wenige Minuten zuvor im Video gesehen hatten. Für die drei Rotationsbedingungen, in denen jeweils ein anderes Video an 1. Position gezeigt wurde (s. Abb. 1), ergaben sich mit Mittel die folgenden Häufigkeiten richtiger Antworten<sup>28</sup>:

„Noten“: 1.02

„Kochen“: 0.75

„Klee“: 0.68

Dass die Erinnerung beim „Klee“-Video so schlecht ausgefallen ist, liegt auf der Hand: abstrakte und gegenständliche Details aus Bildern, die den allermeisten unbekannt gewesen sein dürften, sind naheliegenderweise vermutlich sowohl schwierig kategorisierbar (d. h. speicherbar) wie verbalisierbar (d. h. abrufbar). Bei „Noten“ wurden die meisten „richtigen“ Antworten abgegeben, weil die verwendeten Bildkategorien (Gesicht, Noten, Hämmer) gut unterscheidbar und benennbar waren. Ähnliches hatten wir auch beim „Kochen“ erwartet, weil hier nur konkrete und gut benennbare Bilder zu sehen waren. Dass die Erinnerung hier dann doch so schlecht ausgefallen ist, mag damit zusammenhängen, dass in kürzester Zeit ein relativ langer und vielschrittiger Prozess erzählt wurde, es also entsprechend viele Kategorien für die gezeigten Bilder gab.

Es ist bei diesem Fragentyp nicht möglich, eine Ratewahrscheinlichkeit anzugeben, wie viel „richtige“ man also durch zufälliges Raten hätte erreichen können. Trotzdem wird man die Erinnerungsleistung als eher bescheiden bewerten müssen; dass die Bilder die Musik konkret besetzen würden, also eine unmittelbare und unauflöbliche Verknüpfung zwischen dem Gezeigten und dem dazugehörigen Musikausschnitt entsteht, lässt sich beim besten Willen nicht behaupten.

Gibt es Unterschiede des Erinnerns, die durch musikalische und mediale Vorbildung zu erklären wären? Wenn man die Anzahl der „Richtigen“ für die gesamte Stichprobe über die acht a priori gebildeten Gruppen vergleicht, so

zeigen sich keine signifikanten Abweichungen. Das ändert sich jedoch, wenn man zwei der drei Videos einzeln betrachtet:

- bei dem Video „Noten“ hatten die Musikstudenten die mit Abstand beste Erinnerung (2.11), die älteren Vpn (über 40) die schlechtesten Werte (0.36)<sup>29</sup>;
- bei dem üppig bebilderten Vorgang des „Kochens“ lagen die Musikstudenten (0.38) und Achtklässler (0.30) hingegen eindeutig am Ende, während die Musikliebhaber (1.25), Studenten (ohne Instr., 1.25) und Video-Studenten (1.07) hier am meisten erinnerten<sup>30</sup>.

Diese auffällig unterschiedlichen Erinnerungsleistungen stehen nicht in Abhängigkeit von der Einschätzung der Videos, dass also etwa die Musikstudenten deshalb beim „Kochen“ weniger erinnern würden, weil dieses Video sie stärker irritiert hätte<sup>31</sup>. Lediglich bei „Noten“ lassen sich die guten Leistungen der Musikstudenten damit erklären, dass die Bilder ihnen hier vertrautere Inhalte zeigten, die deshalb schneller und problemloser gespeichert und benannt werden konnten. Insgesamt wird man die Erinnerungen an die Bilder als eher schwach bezeichnen müssen, sofern die Zuordnung zum jeweils erklingenden Musikausschnitt als Maßstab genommen wird. Diese Aussage ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil die Leistungen des visuellen Gedächtnisses generell als sehr hoch zu veranschlagen ist.

### 6.11 Lernprozesse

Ein 14jähriger Schüler begründete seine „sehr negative“ Einstellung gegenüber Klassik-Videos vor Beginn des eigentlichen Experiments folgendermaßen: „da ich Klassik insgesamt nicht gut finde, fände ich es nicht gut, wenn derartige Videoclips über Klassik gedreht würden“. Am Ende schreibt er hingegen: „Am Anfang gefiel mir die Musik an sich nicht so gut, aber jetzt finde ich sie gar nicht so schlecht.“ Hier hat offensichtlich ein Lernprozess stattgefunden. Dieser Befund lässt sich jedoch nicht verallgemeinern: Der Höreindruck (Skala „interessant“) blieb im Verlauf des Experimentes (über alle drei Rotationen) weitgehend konstant. Ein sehr aufschlussreiches Ergebnis erhält man jedoch, wenn man die Entwicklung des Hörinteresses im Verlauf des Experimentes für zwei der acht Gruppen einzeln betrachtet (Mittelwerte auf der 5stufigen Skala „interessant“):

	Position 1	Position 2	Position 3	Position 4
Schüler (n = 76)	2.71	2.76	3.28***	3.13
Musiklaien (n = 35)	2.86	3.37***	3.34	2.91

(Skalenwerte von 1 = „überhaupt nicht interessant“ bis 5 = „sehr interessant“)

Bei diesen Mittelwerten ist nur die zeitliche Position im Experiment berücksichtigt, unabhängig davon, welches Video in den drei Rotationsgruppen gezeigt wurde. Sowohl für die Schüler wie die Laien ergibt sich eine signifikante Veränderung des Höreindrucks<sup>32</sup>. Der eingangs zitierte Schüler steht also nicht so ganz allein: gerade bei denjenigen, die aufgrund ihres Alters bzw. ihrer Vorbildung den geringsten Zugang zur vorgespielten Musik haben, gibt es ein Überdenken der anfänglichen Ablehnung der Musik im Verlaufe des Experiments. In den übrigen Gruppen (Studenten, Musikliebhaber) sind die betreffenden Werte weitgehend konstant.

Es lässt sich darüber hinaus noch ein weiterer Lernprozess belegen. Die Variable „Irritation“ (s. Abb. 4) erfasst bei jedem Video die Ablehnungskomponente. Zur Überprüfung etwaiger Veränderungen im Laufe des Experiments wurde dieses Variablenbündel ebenfalls in Bezug auf die Position in der Reihenfolge untersucht. Dabei ergibt sich:

	Position 2	Position 3	Position 4
Irritation	2.82	2.64	2.47

(Skalenwerte von 1 = „niedrige Irritation“ bis 5 = „hohe Irritation“)

Eine varianzanalytische Überprüfung zeigte sowohl einen multivariaten Effekt wie auch konkret einen signifikanten Rückgang der „Irritation“ zwischen den benachbarten Zeitpunkten<sup>33</sup> an. Damit ist innerhalb eines so kurzen Zeitraumes wie der Vorführung von drei Videos ein Lernprozess in dem Sinne belegt, dass die auf mangelnde Vertrautheit mit dem Genre Klassik-Video zurückzuführende Irritation sich deutlich reduziert hat.

### 6.12 Eine nachträgliche Befragung

In der Diskussion um Klassik-Videos wird gelegentlich die Befürchtung geäußert, die gezeigten Bilder könnten die Musik so stark „besetzen“, dass sich bei späterer Erinnerung der visuelle Eindruck unangenehm in den Vordergrund schiebt. Zur Überprüfung dieser alltagspsychologischen Hypothese wurde im März 1994 (also ein knappes halbes Jahr nach Abschluss der Untersuchung) eine postexperimentelle Befragung durchgeführt. 225 Teilnehmer des Experiments, die zu diesem Zweck ihre Adressen angegeben hatten, erhielten eine zweiseitige Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse des Experiments sowie einen kurzen Fragebogen mit der Post zugeschickt, 135 sandten ihn ausgefüllt zurück. Einschränkend muss vorausgeschickt werden, dass auch diese Nachbefragung anonym war, so dass eine Zuordnung der jeweiligen Fragebögen nicht möglich war. Es wurde u. a. noch einmal um

eine Bewertung der vier Videos gebeten, nach erinnerten Details gefragt sowie die Struktur und möglichen Veränderungen der Erinnerungen an Musik und Videos mit mehreren geschlossenen und offenen Fragen ermittelt. Die Ergebnisse dieser kleinen Nachbefragung seien im Folgenden summarisch mitgeteilt.

Vom Video „Kochen“ werden die meisten (im Mittel 2.9), vom Video „Klee“ die wenigsten (1.3) Details erinnert. Die Gründe hierfür sind sicherlich in der Vielfalt der gezeigten Bilder (bei „Kochen“) sowie den Schwierigkeiten der Verbalisierbarkeit (bei „Klee“) zu suchen. Mit Abstand am besten kann sich die mittlere Altersgruppe (26-39, überwiegend Studenten) erinnern (10.6 Details bei allen vier Videos zusammen), während die Jüngeren und Älteren lediglich 5 bis 6 Einzelheiten insgesamt benennen konnten. Die Ursachen für diesen sehr markanten Unterschied wird man neben dem Lebensalter vor allem im Bildungsstatus dieser mittleren Altersgruppe suchen dürfen.

Gibt es eine Beziehung zwischen Werturteil und Erinnerungsleistung, können möglicherweise diejenigen mehr erinnern, die das jeweilige Video positiv beurteilt haben? Diese an sich plausible Hypothese lässt sich nur in sehr schwacher Form bestätigen. Lediglich beim Video „Klee“ gibt es zwischen Bewertung des Videos und Anzahl der erinnerten Details eine signifikante Korrelation ( $F = 0.233, p = 0.037$ ), bei den drei anderen Videos zeigte sich kein vergleichbarer Zusammenhang.

Hat sich die Beurteilung der Videos im Nachhinein geändert? Erwartungsgemäß ist die Mehrheit (60-65%) jeweils bei ihrem Urteil geblieben, Minderheiten um 10-15% urteilen jetzt positiver, negativer oder haben die Frage nicht beantwortet. Lediglich für das Video „Kochen“ ergab sich im Nachhinein ein positiver Urteilstrend (22 urteilen positiver, 7 negativer).

Was die Einstellung zu Klassik-Videos generell betrifft, so zeigt die folgende Tabelle einen „harten Kern“ von Gegnern, aber eine deutliche Mehrheit, die dieses Genre ein halbes Jahr nach der Befragung „positiv“ oder sogar „positiver“ einstufen.

Wie stehen Sie heute zu der Idee, Klassische Musik im Fernsehen visuell darzubieten?			
Nach wie vor kritisch.	Meine Einstellung ist kritischer geworden.	... ist nach wie vor positiv.	... ist positiver geworden.
29 (21,5%)	15 (11,1%)	51 (37,8%)	37 (27,4%)

Die Einstellung zur Musik selbst (Debussy) hat sich ebenfalls bei gut einem Drittel zum Positiven gewendet. Auch wenn hierbei - trotz der Anonymität - Aspekte der sozialen Erwünschtheit eine Rolle spielen könnten, überwiegen

positive Effekte eindeutig. Entscheidend war aber für uns die letzte Frage, die ein recht klares Ergebnis brachte:

Wenn Ihre Erinnerung an die Musik durch die Bilder der Videos mitbestimmt ist, wie bewerten Sie das heute?				
sehr negativ	eher negativ	neutral	eher positiv	sehr positiv
5 (3,9%)	12 (9,3%)	43 (33,3%)	65 (50,4%)	4 (3,1%)

Eine deutliche Mehrheit (53,5%) erlebte den Einfluss der Bilder auf die Erinnerung an die Musik positiv. Nur fünf Befragte (ausschließlich aus der Altersgruppe 20-39) antworteten hier „sehr negativ“, was im Sinne der eingangs erwähnten negativen Besetzung der Musik durch die Bilder interpretiert werden könnte.

Selbstverständlich sind die Erinnerungen, worauf viele hinweisen, blass und diffus, aber sie zeigen auch ausgesprochen individuelle Züge, wie drei Antworten (auf die Frage „Hat sich die Erinnerung an die Bilder im vergangenen halben Jahr verändert? Wenn ja, wie?) abschließend exemplarisch belegen mögen.

Einstellungswandel gegenüber der Visualisierung:

*Ich habe erkannt, dass ich am meisten von dem Video Kochen behalten habe, obwohl ich es zuerst nicht für gut hielt, das Stück durch einen Kochvorgang darzustellen. Ich frage mich inzwischen allerdings, ob es nicht sinnvoll ist, ein Stück durch etwas darzustellen, was man vorher nicht damit verbunden hat, denn das scheint sich ja im Kopf besser festzusetzen. (17 Jahre, weiblich)*

Isolierte „Speicherung“ von Musik und Bildern:

*Die Bilder stehen in der Erinnerung alleine da. An die Musik kann ich mich nur in Form der rein auditiven Darbietung erinnern, also auch durch sie. (32 Jahre, männlich)*

Anhaltende Dominanz der eigenen „Bilder“:

*Stehe dem Koch-Video positiver gegenüber, habe aber am deutlichsten immer noch die Bilder im Kopf, die in mir selbst beim Hören der Musik am Anfang der Befragung entstanden sind. (22 Jahre, weiblich)*

Die Ergebnisse dieser kleinen Nachbefragung machen deutlich, dass Befürchtungen vor einer visuellen „Besetzung“, einer als unangenehm erlebten Prägung der nachfolgenden Musikrezeption unbegründet sind. Insgesamt sind die Bilder der gezeigten Videos nach knapp einem halben Jahr stark verblasst. Die Art und Weise, wie mit den visuellen „Restbeständen“ des Debussy-Préludes umgegangen wird, zeigt außerordentlich individuelle Züge, wobei positive Bewertungen des bildlichen Kontextes eindeutig überwiegen.

## 7 Zusammenfassung

Das zentrale Ergebnis dieses Experiments ist in der Tatsache zu sehen, dass Klassik-Videos kein klar definierbares Publikum, keinen spezifischen Adressatenkreis haben. Sowohl für die bei der Planung des Versuchs zunächst „gesetzte“ Unterteilung der Stichprobe wie auch für die später anhand experimenteller Daten gebildeten Segmente ergaben sich zwar gewisse Urteilstrends, mit tendenziell größeren Zugangsschwierigkeiten bei den Älteren und den durch Klassische Musik stärker Sozialisierten. Zugleich zeigte sich aber auch, dass diese Vorerfahrungen die Beurteilung nur zu einem geringeren Teil erklären können, dass darüber hinaus möglicherweise eine Reihe weiterer, bisher nicht in die Forschung mit einbezogener Aspekte von Bedeutung sein dürften.

Dieses zentrale, „unklare“ Ergebnis hängt damit zusammen, dass Klassik-Videos – im Gegensatz zu Video-Clips - kein etabliertes mediales Musikgenre sind, die Stellungnahmen der Videobeurteilungen deshalb nicht immer stringent, sondern auffällig oft durch widersprüchliche Argumentationsweisen gekennzeichnet sind. Aus diesem Grunde sind auch die am Anfang erfragten Voreinstellungen gegenüber Klassik-Videos ohne nennenswerte Auswirkungen auf das Urteilsverhalten im Experiment, ein sozialpsychologisch eher ungewöhnlicher Befund. Gerade bei den musikalisch stärker vorgebildeten und vorgeprägten Klassikfreunden zeigte sich, dass deutliche Ressentiments gegen die geliebte Musik am ungewohnten Ort, auf dem „platten“ Bildschirm durchaus mit einer eher aufgeschlossenen Beurteilung der vorgeführten Videos einhergehen kann. Das aber heißt, man macht sich erst ein Bild von dieser Art der Musikdarbietung, man wurde durch das wissenschaftliche Experiment neugierig gemacht für künstlerische Experimente. Bei den vier vorgespielten Videos war „für jeden etwas dabei“, niemand hat alles abgelehnt, bei den meisten „Portraits“ der Stichprobe (s. 6.7) wurde auf mindestens zwei Videos zu 40 bis 50% und mehr positiv reagiert, selbst die „Rockfans“ äußerten sich zumindest über das „Kochen“ mehrheitlich positiv.

Wenn ein Darbietungsmodus als mediales Genre noch nicht etabliert ist, heißt das vor allem, dass nur bedingt stabile Rezeptionsmuster vorhanden sind, die abgerufen und aktiviert werden. Das aber wiederum ist die Voraussetzung dafür, dass selbst innerhalb einer so kurzen Zeitspanne wie dem 90minütigen Experiment Lernprozesse möglich sind. Solche Lernprozesse zeigten sich zunächst einmal dadurch, dass eine gewisse „Irritation“ gegenüber einem eher unvertrauten Genre im Verlauf des fünfmaligen Hörens bzw. Hörens und Sehens deutlich zurückging. Lernprozesse haben aber auch jene Schüler

und musikalischen Laien aktiviert, die das Debussy-Prélude am Ende positiver bewerteten als zu Beginn. Schließlich zeigten sich, auch dies ein Indiz für Lernprozesse, sogenannte Positionseffekte, dass also eines der Videos („Kochen“) besser am Anfang, die anderen jedoch innerhalb einer Sequenz eher später gezeigt werden sollten.

Es gibt einen Zusammenhang zwischen der Art und Weise, wie normalerweise Musik erlebt wird und den Reaktionen auf unsere Videos. Dieser Zusammenhang ist jedoch nur mäßig stark ausgeprägt und hat nicht die anfänglich vermutete Ursache. Wir hatten erwartet, dass individuelle Eigenarten des Musikerlebens den Zugang zu Klassik-Videos in bestimmten Fällen behindern könnten, was sich statistisch in entsprechend negativen Korrelationen (Tab. 9) niederschlagen müsste. Tatsächlich scheint es aber so zu sein, dass vor allem eine der zehn Komponenten des Musikerlebens - „distanzierendes Hören“ - den Zugang zu dem am schlechtesten bewerteten „Original“-Video, einem untypischen und eigentlich nicht mehr aktuellen Vertreter seiner Art, begünstigen. Vorhandene, aber tatsächlich nur mäßig wirksame Ressentiments gegen Klassik-Videos könnten dann weiter zurücktreten, wenn den Betreffenden bewusst wird, dass solche Visualisierungen kein Ersatz für Konzerte, für Live-Erfahrungen sein wollen und können, wie es ein Versuchsteilnehmer (s. o.) als Missverständnis formuliert hatte. Klassik-Videos verlangen eine eigene Rezeptionsweise mit eigener (überwiegend unbekannter) Gesetzmäßigkeit, die in der Rezeptionsbiographie des Einzelnen neben dem Erlebnis im Konzert, neben der konventionellen aber auch in Zukunft sicher dominierenden Audio-Darbietung ihren Platz und ihren Stellenwert haben werden.

Die Veränderungen des Höreindrucks in diesem Experiment widersprechen zum Teil der in einer früheren Publikation formulierten „Konstanzannahme“: die Verschiebungen des Höreindrucks durch die ungewöhnliche Inszenierung der Zubereitung eines Lammrückens sind sehr markant ausgefallen und erfolgten weitgehend unabhängig von musikalischer und medialer Vorbildung. Demgegenüber sind die Modifikationen des Höreindrucks durch die Videos „Klee“ und „Noten“ als eher graduell einzustufen. Zum Verständnis dieser verschiedenartigen Wirkungen wird man sich zweierlei vergegenwärtigen müssen: einerseits gibt die Musik selbst Anlass zu ambivalenten Deutungen (Brief des Regisseurs, s. o.), andererseits ist die „Kochen“-Visualisierung als inhaltlich ungewöhnlich wie auch handwerklich außerordentlich gekonnt einzustufen. Möglicherweise sind dies jene Faktoren, die das häufiger zu beobachtende „Konstanzprinzip“ in Frage stellen können.

### **8 Konsequenzen für Forschung und Medien- bzw. Programmpolitik**

Untersuchungen zum audiovisuellen Musikerleben sollten zukünftig in zwei Richtungen stärker vorangetrieben werden. Zum einen ist zu fragen, ob es nicht andere Persönlichkeitsmerkmale, kognitive Stile gibt, die Auswirkungen darauf haben, wie wir bimodal - also mit Auge und Ohr - wahrnehmen. Feldabhängigkeit (Witkin et al. 1962) wäre sicher ein Konstrukt, das sich in habituellen diesbezüglichen Rezeptionsmustern niederschlagen müsste. Des Weiteren wäre zu prüfen, ob es nicht doch möglich ist, die Existenz sogenannter „visueller“ bzw. „auditiver Typen“ zu belegen und in ihren Auswirkungen auf die Musikrezeption am Bildschirm zu überprüfen. Auch individualspezifische Aufmerksamkeitshaltungen, wie also auditive und visuelle Inhalte im Kopf der Wahrnehmenden subjektiv organisiert werden (s. o., „Nähe“ und „Ferne“), wären eingehender zu prüfen. Zum zweiten wurde in diesem Experiment wie auch in früheren Studien (Behne 1990b) belegt, dass es bereits innerhalb einzelner Experimentalsitzungen deutliche Positionseffekte und damit Lernprozesse gibt. Die beobachteten Lernprozesse sind zunächst nur mit Bezug auf die jeweils gezeigten Videos zu konstatieren und zu interpretieren, ein globalerer Erklärungsansatz, eine Theorie zeichnet sich bisher nicht ab.

Die stellenweise wenig prägnanten Ergebnisse dieses Experiments, die dem Wissenschaftler nicht so willkommen sind, weil er am Ende nicht mit klaren Aussagen aufwarten kann, sind programmpolitisch ein positives Faktum, eine Chance. Klassik-Videos werden zwar von Minderheiten abgelehnt, eine Voreinstellung, die bei der Konfrontation mit entsprechenden Videos jedoch häufig schon nicht mehr wirksam ist, generell wird man aber eher von Aufgeschlossenheit gegenüber dem ungewohnten Genre sprechen können. Da es keine klar abgrenzbaren Zielpublika gibt, hat man die Chance, mit Klassik-Videos – bei attraktiver Präsentation - disperse Publika und somit neue Interessentenkreise zu erreichen. Was die Präsentation betrifft, so sollte man den Mut haben, diejenigen Erfahrungen, die unsere Versuchsteilnehmer in diesem Experiment machen konnten, nämlich den Vergleich unterschiedlicher Visualisierungen ein und desselben Musikstückes auch in Fernsehsendungen zu ermöglichen (ähnlich den beliebten Interpretenvergleichen im Hörfunk oder der Ausstrahlung von sechs „Bolero“- Fassungen, wie es 1993 einmalig im Fernsehen praktiziert wurde). Man macht den Zuschauer „intelligenter“, indem man ihn auch hinter die Kulissen blicken lässt, indem man ihm Erfahrungen ermöglicht, die sonst wenigen Eingeweihten vorbehalten sind. Wenn man die Zuschauer „intelligenter“ macht, mit anderen Worten, ihnen

diese Anforderungen zutraut, motiviert man sie aber, das Medium Fernsehen intelligenter zu nutzen. Nur mit neuartigen, ungewohnten Erfahrungen, auf die im Rahmen unseres Experimentes außergewöhnlich positiv reagiert wurde, kann man neue Zuschauerkreise ansprechen, kann man kritisierte, angeblich verfestigte Mediennutzungsgewohnheiten aufbrechen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Über ausgewählte Ergebnisse dieser Untersuchung wurde im Rahmen einer von Lothar Prox im Auftrag des WDR produzierten zweiteiligen Fernsehsendung („Musik zum Sehen. Klassische Musik im Fernsehen - Ein Lernprozess) berichtet.
- <sup>2</sup> Die Ausbildung an der Düsseldorfer Musikhochschule fußt auf einem triadischen Konzept der Unterrichtung: Technik (in Verbindung mit der Fachhochschule), Musik und elektronische Bildgestaltung.
- <sup>3</sup> Es handelte sich um die folgenden Bilder: „hat Kopf, Hand, Fuß und Herz“, „Kamel in rhythmischer Baumlandschaft“, „Rote und weiße Kuppeln“, „schwarzer Fürst (Prinz)“ sowie „Reconstruction“.
- <sup>4</sup> Diese Untersuchung wurde freundlicherweise maßgeblich aus Mitteln des Köln/Düsseldorfer Projektes „E-Musik im Fernsehen“ sowie von der Deutschen Orchestervereinigung finanziell unterstützt.
- <sup>5</sup> Vom subjektiven Höreindruck ist die Tonspur des „Original“-Videos weicher als die CD, die Dauer beider Einspielungen Arturo Benedetti Michelangelis ist bis auf eine Sekunde identisch!
- <sup>6</sup> 60,5% positiv, 36,8% neutral, 2,8% negativ.
- <sup>7</sup> Hier könnten Überlegungen etwa der folgenden Art eine Rolle gespielt haben: „Wenn ich schon an einem Experiment mit Klassik-Videos teilnehme, muss ich wohl...“
- <sup>8</sup> Die aufgeführten Kategorien bilden die „Filme“ selbstverständlich nicht vollständig ab, erfassen lediglich häufiger vorkommende Geschichtenelemente.
- <sup>9</sup> Vier MANOVAs über die je fünf Skalen der Videobewertung (s. u.) ergaben nur für das Video „Kochen“ einen hochsignifikanten multivariaten Effekt ( $p = 0.001$ ), der auch hier auf die negative Beurteilung durch die Gruppe der negativ Voreingestellten zurückzuführen war.
- <sup>10</sup> Fragen zu den Videos wurden insgesamt viermal gestellt. Bei Verweisen auf diese Fragen wird i.d.R. nur die erste dieser vier Fragen, bei Darbietung des jeweils ersten Videos, genannt.
- <sup>11</sup> MANOVA:  $F = 2.798$ ,  $p = 0.000$ .
- <sup>12</sup> Zur Analyse wurden die Bewertungsfragen herangezogen, die unmittelbar direkt im Anschluss an die Audio- (Fr. 14) bzw. Videovorführung (Fr. 18) gestellt wurden.
- <sup>13</sup> Mittelwerte einer 5er-Skala: 1 = „trifft überhaupt nicht zu“; 5 = „trifft voll und ganz zu“
- <sup>14</sup> (Mittelwerte einer 5er-Skala: 1 = „sehr schlecht“; 5 = „sehr gut“)

Darbietung	Mittelwerte für Rotation			Signifikanzen für Rotation			
	(1) A - B - C	(2) B - C - A	(3) C - B - A	1 gegen 2	1 gegen 3	2 gegen 3	1 gegen 2 gegen 3
Audio	3.1	3.2	3.1	.410	.960	.434	.639
A: „Noten“	2.8	3.5	3.4	.000	.000	.528	.000
B: „Kochen“	3.5	3.4	3.6	.781	.781	.188	.350
C: „Klee“	3.3	2.9	2.7	.022	.002	.434	.006
D: „Original“	2.4	2.5	2.4	.482	.838	.395	.650

- <sup>15</sup> Die Kategorie „Neue E-Musik (Moderne Musik)“ bei Frage 8 ist vermutlich von einigen Vpn missverstanden worden und wurde hier nicht berücksichtigt.
- <sup>16</sup> Das Distanzmaß ist Ausdruck des Abstandes zweier benachbarter Cluster. Ist die Distanz zur Hinzuführung weiterer Gruppenmitglieder klein, so werden die Cluster als in sich homogen betrachtet. Werden die Abstände zwischen den Agglomerationschritten jedoch sprunghaft größer, so wird ab diesem Zeitpunkt von unterschiedlichen weiteren Gruppen ausgegangen, die sich erst spät vereinigen. (vgl. BACKHAUS et al., 1989)
- <sup>17</sup> Die „Wahrscheinlichkeit einer korrekten Zuordnung der Fälle zu den sich bildenden Gruppen“ betrug in vom Zweitautor durchgeführten Vergleichsuntersuchungen bis zu 94% und liegt damit weit über den hier ermittelten Prozentsätzen.
- <sup>18</sup> Das „Verfahren der maximalen relativen Distanz“ basiert auf folgenden Überlegungen: Skalen werden von Untersuchungsteilnehmern relativ gebraucht. Ob beispielsweise der Anteil von 60% für die Zustimmung zur Aussage „ist innig“ viel oder wenig ist, wird erst im Vergleich („relativ“) erfahrbar. Dieser kann sich entweder auf die Einschätzung durch andere Teilgruppen oder aber innerhalb einer Teilgruppe auf die Einschätzung auf andere Stimuli beziehen. Bewertet eine Teilgruppe beispielsweise alle Videos zu 60% als „innig“, die Audio-Version hingegen zu 80%, so wird die Aussage „ist innig“ als besonders charakteristisch für die Audio-Version angenommen, da hier die relative Distanz zu den übrigen Einschätzungen maximal ist. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurden die Angaben der Teilgruppen dann als charakteristisch gewertet, wenn eine oder zwei Darbietungen um mehr als 10% vom Wert der übrigen Darbietungen abweichen. Daraus ergibt sich, dass dieses Verfahren lediglich eine Interpretationshilfe darstellt und nicht den Anspruch erhebt, signifikante Abweichungen zu ermitteln.
- <sup>19</sup> Faßt man beispielsweise die 10 Items zum Musik-Erleben als Achsen eines Koordinatensystems auf, so werden die Teilssegmente entsprechend ihren Einstufungen auf diesen Items als Punkte in dieses System eingetragen. Da die einzelnen Achsen der Items jeweils senkrecht zueinander stehen, würde sich für diese Analyse ein 10-dimensionaler Raum aufspannen. Aufgabe der Hauptkomponentenanalyse ist es nun, diese Mehrdimensionalität auf wenige Hauptkomponenten als hypothetischen Variablen zu reduzieren. Hierzu wird die erste Achse des Koordinatensystems so angeordnet, dass sie ein Höchstmaß an Varianz abdeckt. Entsprechend verläuft die Anordnung der zweiten Achse so, dass sie senkrecht auf der ersten steht (keine Korrelation zwischen den Faktoren) und möglichst viel der Restvarianz erklären kann. In der Regel werden trotz der Reduktion auf zwei Faktoren noch zwischen 70 und 85 Prozent der Varianz erklärt (vgl. Endewardt 1991, S. 39). Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung betragen die Varianzanteile der ersten beiden Faktoren sogar 90 bis 94% (Abb. 5, Musik-Erleben: 94%; Abb.6, TV/Konzert-Nutzung: 90%; Abb.7, Bewertung: 90%). Weitergehende Angaben zur Methode finden sich bei Riemann (1991) und Rathod (1981)
- <sup>20</sup> Die Angaben zum Musik-Erleben gingen als aktive Variablen in die Clusteranalyse ein. Dadurch ergeben sich im Rahmen der Portrait-Beschreibung naturgemäß auch relativ große Differenzen zwischen den einzelnen Clustern.
- <sup>21</sup> Obwohl die 10 Skalenbündel (musikal. Umgangsweisen) z. T. hoch miteinander korrelieren, liegen die Testwerte für Kollinearität sehr günstig: Toleranz in der Regel im Bereich 0.70 bis 0.96, VIF (variance inflation factor) im Bereich 1.00 bis 1.30. Die Ergebnisse in Tab. 9 sind so zu lesen, dass die erstgenannte Variable (z. B. „Emotion“ in der ersten Zelle links oben) den höchsten Varianzanteil erklärt, die gegebenenfalls

an 2. und 3. Stelle genannten Variablen diesen Anteil lediglich um einen geringeren Betrag erhöhen. Die multiplen Korrelationen haben kein Vorzeichen und geben nur die Höhe des Zusammenhangs an: Bei Vorliegen negativer Korrelationen für einzelne Variablen wurde ein Minuszeichen in Klammern ergänzt. So gibt es beispielsweise beim Video „Kochen“ einen negativen Zusammenhang zwischen „Distanz“ und „Video-Qualität“

- <sup>22</sup> Es handelt sich um die in Abb. 3 graphisch mitgeteilte Faktorenanalyse der 10 Variablenbündel im Bereich „musikalische Umgangsweisen“ (Faktor 1 und Faktor 2) sowie die in Tab. 4 wiedergegebene Faktorenanalyse der Video-Skalenbündel (Faktor 1 bis Faktor 5).
- <sup>23</sup> Die Prüfung der signifikanten Kontraste zwischen den zeitlich benachbarten Urteilen gelingt dem normalen SPSS-Benutzer nicht ohne weiteres. Im SPSS-Journal „Keywords“ (Nr. 2, 1993) findet man eine Anleitung, wie sogenannte „nonorthogonale“ Kontraste mit Hilfe des Unterbefehls TRANSFORM berechnet werden können.
- <sup>24</sup> \*:  $p < 5\%$ , \*\*:  $p < 1\%$  und \*\*\*:  $p < 0.1\%$ .
- <sup>25</sup> ANOVA: Frage 20.1,  $F = 21.11$ ,  $p = 0.000$ , Kovarianz-Effekt (Frage 16.1):  $F = 173.98$ ,  $p = 0.000$ .
- <sup>26</sup> A = „Noten“, B = „Kochen“, C = „Klee“.
- <sup>27</sup> In einem bisher nicht veröffentlichten eigenen Experiment mit Videos von Klaus Lindemann und Adrian Marthaler zeigten sich diesbezüglich keine Gedächtnisunterschiede.
- <sup>28</sup> Die Antworten wurden codiert als „zutreffend“, „möglicherweise zutreffend“ (eine nur schwach besetzte Kategorie) und „eindeutig zutreffend“. Die beiden ersten Kategorien wurden als „richtig“ genommen und über die drei vorgespielten Ausschnitte aufsummiert, so dass eine Variable „Richtige“ entstand, die zwischen 0 und 3 variieren konnte.
- <sup>29</sup> ANOVA:  $F = 4.610$ ,  $p < 0.01$ .
- <sup>30</sup> ANOVA:  $F = 2.516$ ,  $p < 5\%$ . Einschränkend ist hier auf die in einigen Fällen relativ niedrige Zellenbesetzung (s. Tab. 1) hinzuweisen.
- <sup>31</sup> Keinerlei Signifikanzen fanden sich bei den Korrelationen zwischen den „Richtigen“ und den Skalen für die Videobeurteilung.
- <sup>32</sup> Zum methodischen Vorgehen s. o. Fußnote 20. MANOVA, Schüler:  $F = 6.268$ ,  $p = 3.001$ ; Laien:  $F = 5.195$ ,  $p = 0.005$ . Sternchen zeigen Signifikanz in Bezug auf die zeitlich jeweils frühere Position an.
- <sup>33</sup> MANOVA:  $F = 9.371$ ,  $p = 0.000$ , Kontrast 2-3:  $F = 5.301$ ,  $p = 0.022$ , Kontrast 3-4:  $F = 4.205$ ,  $p = 0.041$ .

## Literatur

- Klaus Backhaus, Bernd Erichson, Wulff Plinke, Christiane Schuchard-Fischer & Rolf Weiber (1989): *Multivariate Analysemethoden*. Berlin.
- Hans Günther Bastian (1986): *Musik im Fernsehen. Funktion und Wirkung bei Kindern und Jugendlichen*. Wilhemshaven.
- Klaus-Ernst Behne (1986): *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg.
- Klaus-Ernst Behne (1989): *Bilder zur Musik. Fesseln, Fragen oder Freiräume?* Publizistik. Viertel-jahreshefte für Kommunikationsforschung, 34(3), 297-309.

- Klaus-Ernst Behne (1990a): „Blicken Sie auf die Pianisten?!“ Zur bildbeeinflussten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen. *Medienpsychologie*, 2(2), 115-131.
- Klaus-Ernst Behne (1990b): Musik im Fernsehen - Leiden oder Lernen? Auditives und audiovisuelles Musikerleben im experimentellen Vergleich. *Rundfunk und Fernsehen*, 38(29), 222-241.
- Klaus-Ernst Behne (1994a): Gehört - Gedacht - Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik. Regensburg.
- Klaus-Ernst Behne (1994b): BILDER-FOLGEN. Auswirkungen unterschiedlicher Konzeptionen der Visualisierung von Klassischer Musik im Fernsehen.
- Klaus-Ernst Behne (2009): Entwicklung des Musikerlebens im Jugendalter.
- Ulf Endewardt (1991): Die Repertory Grid-Methode als Verfahren der empirischen Sozialforschung. Theorie, Grundlegung und Anwendung. Dipl.arb. (Sozialwissenschaften) Universität Hannover.
- Bernward Frank, Gerhard Maletzke & Karl H. Müller-Sachse (1991): Kultur und Medien. Angebote - Interessen - Verhalten. Eine Studie der ARD/ZDF Medienkommission. Baden-Baden.
- George A. Kelly (1955): The psychology of personal constructs. New York.
- Andreas C. Lehmann (1994): Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören. Eine einstellungstheoretische Untersuchung. Frankfurt/M.
- Lothar Prox (1994): Metamorphosen der musikalischen Kommunikation durch Fernsehen und Video. In: Joachim Paech (Hrsg.), Film, Fernsehen, Video. Stuttgart, S. 150-160.
- P. Rathod (1981): Methods for the analysis of repertory grid data. In: Han Bonarius, Ray Holland & Seymour Rosenberg (Hg.), Personal construct psychology: Recent advances in theory and practice. London.
- Rainer Riemann (1991): Repertory Grid Technik. Handanweisung. Göttingen.
- Michael Schenk & Patrick Rössler (1990): Rezipientenorientierter Programmvergleich: Ein brauchbares Modell für die Fernsehforschung? *Media Perspektiven*, 12, 785-791.
- Hans-Christian Schmidt (1976): Auditive und audiovisuelle musikalische Wahrnehmung im experimentellen Vergleich. In: *Schulfach Musik*, hg. v. Rudolf Stephan, Mainz, S.79-105.
- Harald G. Wallbott (1989): Die „euphorisierende“ Wirkung von Musik-Videos - Eine Untersuchung zur Rezeption von „bebildeter“ Musik. *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie*, 36(1), 138-161.
- H. A. Witkin, R. B. Dyk, H. F. Faterson, D. R. Goodenough & S. A. Karp (1962): Psychological Differentiation. New York (Wiley), Reprint Potomac 1974.

## Anhang

## A1: Fragebogen Seite 1

Wir möchten uns auch auf diesem Wege nochmals für Ihre Bereitschaft, an unserem Experiment teilzunehmen bedanken und Ihnen vorab ein paar Fragen zu Ihrem Musikinteresse und Ihrer Musikerfahrung stellen. Sämtliche erhobenen Daten bleiben selbstverständlich anonym.						
1.	Spielen Sie selber ein Musikinstrument?	ja	nein			
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			
		weiter mit Frage 2		weiter mit Frage 7		
2.	WENN JA: Welche(s) Instrument(e) sind das? _____ _____					
3.	Haben Sie irgendwann in der Vergangenheit Instrumentalunterricht genommen?	ja	nein			
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			
		weiter mit Frage 4		weiter mit Frage 6		
4.	Wieviel Jahre hatten Sie ungefähr Instrumentalunterricht?	_____ Jahre				
5.	Und wie lange ist es her, daß Sie das letzte Mal Instrumentalunterricht genommen haben?	_____ Jahre				
6.	Welche Stilrichtungen spielen Sie?	Jazz	<input type="checkbox"/> <sub>1</sub>			
		Klassik	<input type="checkbox"/> <sub>2</sub>			
		Rock/Pop	<input type="checkbox"/> <sub>3</sub>			
		Volkstümliche Musik	<input type="checkbox"/> <sub>4</sub>			
		sonstiges:	[ <input type="checkbox"/> ]			
7.	Welche <b>Konzerte</b> haben Sie in den <b>letzten 12 Monaten</b> ungefähr wie oft besucht? <i>Bitte in jede Zeile ein Kreuz!</i>	nicht besucht (1)	1-2mal (2)	3-4mal (3)	5-9mal (4)	10mal und öfter (5)
1.	Symphoniekonzerte	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2.	Oper / Operette	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.	Kammermusik	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	Konzerte in Kirchen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5.	Rockkonzerte	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6.	Unterhaltungsmusikkonzerte (z.B. Udo Jürgens)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7.	Jazz (im Konzert oder im Club)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8.	Volkstümliche Konzerte (Chöre/Blaskapellen)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8.	Welche <b>Fernsehsendungen</b> mit den folgenden Musikrichtungen haben Sie in den <b>letzten 12 Monaten</b> ungefähr wie häufig gesehen? <i>Bitte in jede Zeile ein Kreuz!</i>	nicht gesehen (1)	1-2mal (2)	3-4mal (3)	5-9mal (4)	10mal und öfter (5)
1.	Konzerte mit Klassischer Musik	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2.	Populäre Klassiksendungen (z.B. "Achtung Klassik" mit J. Frantz)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.	Sendungen über Musik oder ihre Interpreten (Klassik)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	Neue E-Musik (Moderne Musik)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5.	Opern / Operetten	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6.	Musicals	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7.	Deutsche Volksmusik (z.B. "Heimatmelodie")	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8.	Video-Clips / Hit-Clips	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

A2: Fragebogen Seite 2

	<b>Fortsetzung: Welche Fernsehsendungen mit den folgenden Musikrichtungen haben Sie in den letzten 12 Monaten ungefähr wie häufig gesehen?</b>	nicht gesehen (1)	1-2mal (2)	3-4mal (3)	5-9mal (4)	10mal und öfter (5)
9.	Pop- / Rockkonzerte	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10.	Popmagazine	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
11.	Schlagersendungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
12.	Jazzsendungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
13.	Kulturmagazine (z.B. "Aspekte", "TTT")	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9.	Es gibt ja im Bereich "Pop-Musik" viele Musikstücke, zu denen spezielle Videoclips, also Kurzfilme zur Musik, produziert wurden. Wie würden Sie es bewerten, wenn auch für den Bereich "Klassik-Musik" derartige Videoclips produziert würden?	sehr negativ  (1) <input type="checkbox"/>	eher negativ  (2) <input type="checkbox"/>	teils, teils  (3) <input type="checkbox"/>	eher positiv  (4) <input type="checkbox"/>	sehr positiv  (5) <input type="checkbox"/>
10.	Warum sind Sie dieser Meinung?					
11.	Zum Abschluß der Vorbefragung möchten wir von Ihnen gerne wissen, wie Sie normalerweise Musik hören. Bitte lesen Sie sich die Aussagen durch und antworten Sie dann schnell und spontan, wie sehr diese Aussage auf Sie zutrifft. <b>Denken Sie bitte an die Musik, die Sie gerne hören!</b>  <b>Wenn ich Musik höre ...</b> <i>Bitte in jede Zeile ein Kreuz!</i>	<b>absolut falsch:</b>  trifft auf mich über- haupt nicht zu (1)	<b>eher falsch:</b>  trifft meist nicht, manch- mal aber doch zu (2)	<b>unent- schieden- :</b>  stimmt manch- mal, manch- mal nicht (3)	<b>eher richtig:</b>  trifft meistens auf mich zu (4)	<b>absolut richtig:</b>  trifft genau auf mich zu (5)
1.	... singe oder summe ich oft mit	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2.	... achte ich darauf, ob die Musiker das Stück auch wirklich gut spielen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.	... habe ich oft bildhafte Vorstellungen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	... kann es sein, daß mir die Musik regelrecht unter die Haut geht	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5.	... lasse ich die Musik einfach so in mich hineinströmen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6.	... versuche ich gleich zu erkennen, welche Art von Musik das sein könnte (z.B. Folk, Modern Jazz, Barockmusik)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7.	... soll sie mich entspannen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8.	... höre ich gern nur mit einem Ohr zu	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9.	... kann es sein, daß ich bestimmte körperliche Wirkungen (Veränderungen des Herzschlages, Kribbeln auf der Haut, Gefühl im Magen, ...) spüre	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10.	... versuche ich, den Text (wenn vorhanden) zu verstehen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
11.	... achte ich darauf, welche Gefühle durch die Musik ausgedrückt werden	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
12.	... träume ich am liebsten	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
13.	... kann es sein, daß mich der Rhythmus ganz gefangen hält	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
14.	... höre ich hin und wieder gezielt bestimmte Instrumente heraus	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
15.	... möchte ich mich am liebsten immer bewegen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
16.	... ist eine höhere Lautstärke für mich wichtig	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

## A3: Fragebogen Seite 3

Fortsetzung:		absolut falsch:	eher falsch:	unentschieden:	eher richtig:	absolut richtig:
Wenn ich Musik höre ...		(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
17.	... bin ich gern mit anderen Menschen zusammen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
18.	... werde ich an Dinge erinnert, die ich früher erlebt habe	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
19.	... kann ich mich richtig beruhigen, wenn ich vorher aufgeregt war	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
20.	... kann es sein, daß ich meine Stimmungen in der Musik wiederfinde	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
21.	... fühle ich mich weniger einsam	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
22.	... versuche ich, den Aufbau eines Stückes (Wiederholungen, Veränderungen,) zu verstehen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
23.	... mache ich gern etwas ganz anderes	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
24.	... kann es sein, daß ich sehr erregt, angriffslustig, aggressiv werde	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
25.	... kann es sein, daß ich eine ganze Geschichte zur Musik erfinde, so als wenn ein Film in mir abläuft	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
26.	... regt sie mich an, über mich nachzudenken	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
27.	... setze ich mich irgendwie anders hin als sonst	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
28.	... soll sie mich auf andere Gedanken bringen, unangenehme Stimmungen aus meinem Kopf vertreiben	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
29.	... höre ich mir gezielt Stücke an, nur um sie kennenzulernen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
30.	... kann es sein, daß ich am liebsten weinen möchte	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
31.	... möchte ich ganz weit weg sein	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
32.	... höre ich vor allem mit dem Gefühl	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
33.	... spielt der Klang/Sound für mich eine große Rolle	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
34.	... mache ich gern die Augen zu	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
35.	... finde ich es interessant, die verschiedenen Themen, Melodien und Rhythmen zu verfolgen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
36.	... bringt sie mich in eine andere Stimmung	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
37.	... kann es sein, daß ich sexuell erregt werde	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
38.	... möchte ich die Welt verändern	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
39.	... erlebe ich ein Gefühl, als ob ich "abhebe"	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
12.	Wir sind jetzt gleich am Ende der Vorbefragung. Bitte geben Sie uns jetzt noch Ihr Alter und Geschlecht an! Alter:	_____ Jahre				
13.	Geschlecht:	weiblich <input type="checkbox"/>		männlich <input type="checkbox"/>		
<p>Jetzt werden wir Ihnen ein Musikstück vorspielen.</p> <p> Bitte lesen Sie im Fragebogen noch <b>nicht weiter</b>.</p> <p>Es ist für das Experiment sehr wichtig, daß Sie die Musik hören, ohne schon an die Fragen zu denken!</p>						

A4: Fragebogen Seite 4

HAUPTBEFRAGUNG						
14.	Wie gut hat Ihnen <b>die Musik</b> alles in allem gefallen?	sehr schlecht (1) <input type="checkbox"/>	eher schlecht (2) <input type="checkbox"/>	teils, teils (3) <input type="checkbox"/>	eher gut (4) <input type="checkbox"/>	sehr gut (5) <input type="checkbox"/>
15.	Wenn Sie das eben gehörte Musikstück einmal beschreiben würden: Welche Eigenschaft oder Begriffe fallen Ihnen dazu ein? Sie können alles aufschreiben, was Ihnen einfällt, egal ob es Ihnen in diesem Zusammenhang sinnvoll erscheint oder nicht!  					
16.	Wie sehr treffen die nachfolgenden Eigenschaften auf <b>dieses Musikstück</b> zu? <i>Bitte in jede Zeile ein Kreuz!</i>	trifft über- haupt nicht zu (1)	trifft kaum zu (2)	trifft teils, teils zu (3)	trifft eher zu (4)	trifft voll und ganz zu (5)
1.	interessant	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2.	schwer	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.	innig	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	lebhaft	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5.	ironisch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6.	<input type="checkbox"/> verträumt	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7.	ernst	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8.	spielerisch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9.	kompliziert	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10.	fließend	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
17.	Stellen Sie sich vor, Sie sollten zu diesem Musikstück einen kurzen Film drehen. Was würden Sie zu dieser Musik aufnehmen? Was für Bilder würden Sie wählen? Was für eine Handlung fällt Ihnen ein?   Bilder:          Handlung:					

## A5: Fragebogen Seite 5

Video:		Version: [ ]				
18.	Wie gut hat Ihnen <b>dieses Video</b> alles in allem gefallen?	sehr schlecht (1) <input type="checkbox"/>	eher schlecht (2) <input type="checkbox"/>	teils, teils (3) <input type="checkbox"/>	eher gut (4) <input type="checkbox"/>	sehr gut (5) <input type="checkbox"/>
19.	Wenn Sie diesem Video einen Namen geben müßten, wie würden Sie es nennen? 					
20.	Wie sehr treffen die nachfolgenden Eigenschaften auf <b>dieses Musikstück</b> zu? Bitte konzentrieren Sie sich <b>nur auf Ihren Höreindruck!</b> <i>Bitte in jede Zeile ein Kreuz!</i>	trifft überhaupt nicht zu (1)	trifft kaum zu (2)	trifft teils, teils zu (3)	trifft eher zu (4)	trifft voll und ganz zu (5)
1.	interessant	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2.	schwer	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.	innig	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	lebhaft	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5.	ironisch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6.	<input type="checkbox"/> verträumt	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7.	ernst	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8.	spielerisch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9.	kompliziert	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10.	fließend	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
21.	Und jetzt denken Sie bitte einmal <b>nur an das Video</b> , also <b>an die bildliche Umsetzung</b> , und kreuzen Sie an, wie sehr die nachfolgenden Aussagen auf dieses Video zutreffen? <i>(Bitte in jede Zeile ein Kreuz!)</i> <b>Dieses Video ...</b>	trifft überhaupt nicht zu (1)	trifft kaum zu (2)	trifft teils, teils zu (3)	trifft eher zu (4)	trifft voll und ganz zu (5)
1.	... hat für mich die Struktur der Musik verdeutlicht	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2.	... hat mich beim Hören der Musik gestört	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.	... hat mich auf neue Aspekte der Musik aufmerksam gemacht	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	... würde ich gerne noch einmal sehen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5.	... hatte sehr eindrucksvolle Bilder	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6.	... motiviert mich, die Musik auch ohne Film noch einmal zu hören	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7.	... hat meine Vorstellungen von dieser Art Musik geändert	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8.	... kommt mir irgendwie vertraut vor	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9.	... hat mich ziemlich irritiert	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10.	... paßte gut zur Musik	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
11.	... sollte es in ähnlicher Form auch von anderen Klassik-Musikstücken geben	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
12.	... reizt mich, noch mehr über diese Art Musik zu erfahren	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
13.	... entspricht nicht meiner Art des Musikerebens	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
14.	... war in seiner Art eigentlich gut gemacht	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
22.	Was glauben Sie, welche Personen spricht dieses Klassik-Video am ehesten an? 					

## A6: Gebündelte Variablen (musikalische Umgangsweisen)

**DISTANZ**

... achte ich darauf, ob die Musiker das Stück auch wirklich gut spielen  
 ... versuche ich gleich zu erkennen, welche Art von Musik das sein könnte (z. Jazz, Barockmusik)  
 ... höre ich hin und wieder gezielt bestimmte Instrumente heraus  
 ... versuche ich, den Aufbau eines Stückes (Wiederholungen, Veränderungen)  
 ... höre ich mir gezielt Stücke an, nur um sie kennenzulernen  
 ... finde ich es interessant, die verschiedenen Themen, Melodien und Rhythm

**ENTSPANNUNG**

... lasse ich die Musik einfach so in mich hineinströmen  
 ... soll sie mich entspannen  
 ... träume ich am liebsten  
 ... kann ich mich richtig beruhigen, wenn ich vorher aufgereggt war

**VEGETATIVUM**

... kann es sein, daß mir die Musik regelrecht unter die Haut geht  
 ... kann es sein, daß ich bestimmte körperliche Wirkungen Veränderungen de Kribbeln auf der Haut, Gefühl im Magen, ....) spüre

**EMOTION**

... achte ich darauf, welche Gefühle durch die Musik ausgedrückt werden  
 ... höre ich vor allem mit dem Gefühl  
 ... mache ich gern die Augen zu

**SOUND**

... ist eine höhere Lautstärke für mich wichtig  
 ... spielt der Klang/Sound für mich eine große Rolle

**DIFFUSHEIT**

... höre ich gern nur mit einem Ohr zu  
 ... mache ich gern etwas ganz anderes

**STIMULATION**

... kann es sein, daß ich sehr erregt, angriffslustig, aggressiv werde  
 ... kann es sein, daß ich sexuell erregt werde  
 ... möchte ich die Welt verändern

**PHANTASIE**

... kann es sein, daß ich eine ganze Geschichte zur Musik erfinde, so als wenn abläuft  
 ... regt sie mich an, über mich nachzudenken

**KOMPENSATION**

... soll sie mich auf andere Gedanken bringen, unangenehme Stimmungen aus meinem Kopf vertreiben  
 ... bringt sie mich in eine andere Stimmung

**ESKAPISMUS**

... kann es sein, daß ich am liebsten weinen möchte  
 ... möchte ich ganz weit weg sein

## A7: Portrait Gruppe 1

<b>Portrait Gruppe 1: "jüngere Rockfans" (n=79)</b>																			
<b>I. Zusammensetzung:</b>	jüngere Musikaiken (bis 25 Jahre: 64%) mit durchschnittlicher Musikerfahrung und stärkerem Rock/Pop- sowie Video-Clip-Interesse.																		
<b>II. Musikalischer Hintergrund:</b>	Durchschnittlicher Anteil im Bereich Instrumental-Erfahrung und -Unterricht, jedoch etwas stärkere Rock/Pop-Orientierung. Unterdurchschnittliche Konzert- und TV-Erfahrung im Bereich Klassischer Musik.																		
<b>III. Musikerleben:</b>	Musikerleben eher emotional als analytisch geprägt. + hält mich der Rhythmus gefangen (+15%) + bringt mich auf andere Gedanken (+14%) + singe ich mit (+12%)  - verschiedene Themen verfolgen (-18%) - versuche Aufbau zu verstehen (-15%) - welche Art Musik (-14%)																		
<b>IV. Einstellung zur Idee 'Klassik-Video':</b>	Akzeptanz gegenüber Klassik-Videos durchschnittlich (positiv: 47%): "fördert Interesse an Klassik"; "ist zeitgemäß".																		
<b>V. Angaben zur Audio-Darbietung:</b>	Eher verhaltene Einstellung gegenüber der Debussy-Audio-Vorführung (gut: 32%); "schwer", "ernst". Für eine Verfilmung würden eher bedrohliche Stadtszenen als idyllisches Naturerleben ausgewählt.																		
<b>VI. Höreindruck:</b>	Audio: ernst / kompliziert Video "Noten": innig / verträumt Video "Kochen": nicht schwer / lebhaft / ironisch Video "Klee": langweilig / ernst / kompliziert																		
<b>VII. Videoeureitung:</b>	Video "Noten": Struktur wird deutlicher / paßt gut zur Musik Video "Kochen": Struktur wird deutlicher / neue Aspekte / gerne nochmal sehen / eindrucksvolle Bilder / Vorstellung geändert / hat irritiert / gut gemacht Video "Klee": nicht meine Art																		
<b>VIII. Präferenz:</b>	Insgesamt zurückhaltende Bewertung, aber klare Sympathie für die "Kochen"-Verfilmung. Video "Noten" wird kaum besser als Audio, Video "Original" wird deutlich schlechter als Audio bewertet.																		
<b>(Top-Box-Anteile "sehr gut/ehr gut" bzw. "sehr positiv/ehr positiv")</b>	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Audio</th> <th>"Noten"</th> <th>"Kochen"</th> <th>"Klee"</th> <th>"Original"</th> <th>Akzeptanz Klassik Video:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>37%</td> <td>45%</td> <td>58%</td> <td>36%</td> <td>22%</td> <td>44%</td> </tr> <tr> <td><b>Gruppe 1:</b></td> <td><b>32%</b></td> <td><b>37%</b></td> <td><b>53%</b></td> <td><b>15%</b></td> <td><b>47%</b></td> </tr> </tbody> </table>	Audio	"Noten"	"Kochen"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz Klassik Video:	37%	45%	58%	36%	22%	44%	<b>Gruppe 1:</b>	<b>32%</b>	<b>37%</b>	<b>53%</b>	<b>15%</b>	<b>47%</b>
Audio	"Noten"	"Kochen"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz Klassik Video:														
37%	45%	58%	36%	22%	44%														
<b>Gruppe 1:</b>	<b>32%</b>	<b>37%</b>	<b>53%</b>	<b>15%</b>	<b>47%</b>														

A8: Portrait Gruppe 2

<b>Portrait Gruppe 2: "jazzige Cinéasten" (n=36)</b>																			
<b>I. Zusammensetzung:</b>	Junge Erwachsene (75% zwischen 20 und 35 Jahren), häufig Video-Studenten (Anteil 42%) mit Instrumentalerfahrung und Rock / Jazz-Vorlieben.																		
<b>II. Musikalischer Hintergrund:</b>	Konzertenerfahrung überwiegend auf den Rock- und Jazzbereich konzentriert, Klassik-Musik wurde eher über den Fernseher als durch Konzertbesuche erlebt.																		
<b>III. Musikertleben:</b>	Sehr intensives Musikerleben sowohl emotional als auch rational / analytisch geprägt. + körperliche Wirkung (+35%) + höre mit Gefühl (+31%) + erfinde Geschichten (+29%) + unter die Haut (+26%) + versch. Themen verfolgen (+27%) + welche Art Musik (+24%) + höre best. Instrumente heraus (+21%)																		
<b>IV. Einstellung zur Idee 'Klassik-Video':</b>	Überwiegend positiv (56%), Begründungen: "zeitgemäß", "reizvoll", "generell aufgeschlossen".																		
<b>V. Angaben zur Audio-Darbietung:</b>	Vergleichsweise positiver Zugang ('gut': 42%) zur Audio-Version mit "innigem", "spielerischem" Erleben des Stückes. Die filmische Umsetzung hätte bewegte Szenen zum Thema "Mensch - Umwelt", weder bedrohlich, noch idyllisch.																		
<b>VI. Höreindruck:</b>	Audio: kompliziert Video "Noten": nicht schwer / lebhaft / ironisch / spielerisch Video "Klee": spielerisch / fließend Video "Original": innig																		
(Eigenschaften geben die Auffälligkeiten innerhalb der Gruppe wieder)																			
<b>VII. Videobeurteilung:</b>	Struktur wird deutlicher / beim Hören gestört / vertraut / nicht meine Art nochmal sehen / Vorstellungen geändert / hat irritiert / paßte gut zur Musik / nicht meine Art / gut gemacht neue Aspekte / nochmal sehen / eindrucksvolle Bilder / Vorstellungen geändert / paßte gut zur Musik / sollte es auch von anderen Stücken geben vertraut																		
(Eigenschaften geben die Auffälligkeiten innerhalb der Gruppe wieder)																			
<b>VIII. Präferenz</b>	Audio und Video "Klee" werden zwar überdurchschnittlich gut bewertet, insgesamt liegt jedoch Video "Kochen" auch hier vorne. Video "Noten" kann nicht überzeugen, Video "Original" wird durchschnittlich eingestuft.																		
(Top-Box-Anteile "sehr gut/cher gut" bzw. "sehr positiv/cher positiv")	<table border="1"> <tr> <td>Audio</td> <td>"Noten"</td> <td>"Kochen"</td> <td>"Klee"</td> <td>"Original"</td> <td>Akzeptanz 'Klassik Video':</td> </tr> <tr> <td>37%</td> <td>45%</td> <td>58%</td> <td>36%</td> <td>22%</td> <td>44%</td> </tr> <tr> <td><b>Gruppe 2:</b></td> <td><b>42%</b></td> <td><b>34%</b></td> <td><b>58%</b></td> <td><b>47%</b></td> <td><b>56%</b></td> </tr> </table>	Audio	"Noten"	"Kochen"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz 'Klassik Video':	37%	45%	58%	36%	22%	44%	<b>Gruppe 2:</b>	<b>42%</b>	<b>34%</b>	<b>58%</b>	<b>47%</b>	<b>56%</b>
Audio	"Noten"	"Kochen"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz 'Klassik Video':														
37%	45%	58%	36%	22%	44%														
<b>Gruppe 2:</b>	<b>42%</b>	<b>34%</b>	<b>58%</b>	<b>47%</b>	<b>56%</b>														

## A9: Portrait Gruppe 3

<b>Portrait Gruppe 3: "analytische Klassikfreunde" (n=15)</b>	
<b>I. Zusammensetzung:</b>	Ausschließlich stark involvierte Musikstudenten und Musikliebhaber (Anteil: 53% u. 47%) im Altersbereich von 20 bis 25 (43%) und ab 46 Jahren (36%).
<b>II. Musikalischer Hintergrund:</b>	Zu 100 Prozent Musik-Gebildete mit starker Klassik-Ausrichtung und umfangreicher Konzert- und Fernseherfahrung im Bereich klassischer Musik. Auffallend wenige Kontakte zu populärer Musik und wenig Video-Clip-Interesse.
<b>III. Musikertleben:</b>	Sehr analytisches, kontrolliertes und wenig emotionales Musikertleben: - höre mit Gefühl (-31%) + gut spielen (+42%) - mich entspannen (-26%) + welche Art Musik (+41%) - in mich hineinströmen (-26%) + versch. Themen verfolgen (+30%) - Rhythmus fangen (-23%) + Aufbau verstehen (+29%)
<b>IV. Einstellung zur Idee 'Klassik-Video':</b>	Eindeutig negative Einstellung gegenüber Klassik-Video (negativ 50%); weder "zeitgemäß" noch "neue Hörer", dafür: "lenkt ab", "Freiheit der Phantasie geht verloren"; "paßt nicht".
<b>V. Angaben zur Audio-Darbietung:</b>	Stark positive Bewertung der Audio-Darbietung (gut: 87%); "lebhaft", "spielerisch", "interessant". Filmische Umsetzung sowohl in Form von idyllischen Naturszenen als auch schnelle Bildabfolge oder Tanz vorstellbar.
<b>VI. Höreindruck:</b>	Audio: - schwer / kompliziert Video "Noten": - nicht interessant / ironisch / spielerisch / fließend Video "Kochen": ernst Video "Klee": innig / ernst Video "Original": -
(Eigenschaften geben die Auffälligkeiten innerhalb der Gruppe wieder)	
<b>VII. Videobeurteilung:</b>	Video "Noten": Struktur wird deutlicher / paßt gut zur Musik Video "Kochen": beim Hören gestört / irritiert / gut gemacht Video "Klee": neue Aspekte / noch mal sehen / eindrucksvolle Bilder / gut gemacht Video "Original": vertraut
(Eigenschaften geben die Auffälligkeiten innerhalb der Gruppe wieder)	
<b>VIII. Präferenz</b>	Klare Präferenz zugunsten der Audio-Darbietung, ansonsten relativ ausgewogen, aber vergleichsweise bestes Ergebnis für das Video "Original".
<b>Gesamt:</b>	Audio 37% "Noten" 45% "Kochen" 58% "Klee" 36% "Original" 22% Akzeptanz 'Klassik Video' 44%
<b>Gruppe 3:</b>	87% 53% 57% 50% 47% 21%
(Top-Box-Anteile "sehr gut/über gut" bzw. "sehr positiv/über positiv")	

A10: Portrait Gruppe 4

<b>Portrait Gruppe 4: "emotionale Klassikfreunde" (n=20)</b>																
<b>I. Zusammensetzung:</b>	Überdurchschnittlich Musikerebene mit klarer Klassik-Ausrichtung im Alter von 20 bis 25 (37%) und ab 46 Jahren (32%).															
<b>II. Musikalischer Hintergrund:</b>	Zu 100 Prozent Unterrichtserfahrung mit klarer Klassik-Ausrichtung, aber auch Interesse an Volkstümlicher Musik. Eher seltene Zuwendung zum Bereich Rock / Pop, einschließlich Video-Clips.															
<b>III. Musikerleben:</b>	Sehr intensiver und gefühlsbetonter, aber zugleich auch analytischer Musikzugang. <ul style="list-style-type: none"> <li>+ höre mit Gefühl (+46%)</li> <li>+ höre gezielt Stücke an (+29%)</li> <li>+ weniger einsam (+35%)</li> <li>+ gut spielen (+19%)</li> <li>+ habe bildhafte Vorstellungen (+34%)</li> <li>+ verfolge verschiedene Themen (+18%)</li> <li>+ als ob ich abhebe (+27%)</li> <li>+ welche Art Musik (+13%)</li> </ul>															
<b>IV. Einstellung zur Idee 'Klassik-Video':</b>	Überwiegend negative Einstellungen gegenüber Klassik-Videos (negativ: 50%); "paßt nicht", "Freiheit der Phantasie geht verloren", "braucht keine visuelle Umsetzung", aber auch: "Musikerleben wird positiv beeinflusst", "neue Aspekte".															
<b>V. Angaben zur Audio-Darbietung:</b>	Positive Bewertung der Audio-Version (gut: 55%); "interessant", "lebhaft", "spielerisch".															
<b>VI. Höreindruck:</b>	Audio: interessant / schwer / kompliziert Video "Noten": - Video "Kochen": interessant / lebhaft / ironisch / spielerisch Video "Klee": verträumt Video "Original": innig / ernst / fließend															
<b>VII. Videobeurteilung:</b>	(Eigenschaften geben die Auffälligkeiten <u>innerhalb</u> der Gruppe wieder) Video "Noten": neue Aspekte / auch von anderen Stücken / gut gemacht Video "Kochen": Struktur verdeutlicht / beim Hören gestört / irritiert / gut gemacht Video "Klee": eindrucksvolle Bilder / paßte gut zur Musik / reizt, mehr zu erfahren / nicht meine Art Video "Original": vertraut															
<b>VIII. Präferenz</b>	Audio und Video "Kochen" werden gleich gut bewertet, Video "Noten" liegt etwas unter, Video "Klee" etwas über Durchschnitt; insgesamt zweitbeste Noten für das Video "Original".															
(Top-Box-Anteile "sehr gut/ eher gut" bzw. "sehr positiv/ eher positiv")	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;">Audio</td> <td style="width: 33%;">"Noten"</td> <td style="width: 33%;">"Klee"</td> <td style="width: 33%;">"Original"</td> <td style="width: 33%;">Akzeptanz 'Klassik-Video':</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">37%</td> <td style="text-align: center;">45%</td> <td style="text-align: center;">58%</td> <td style="text-align: center;">30%</td> <td style="text-align: center;">44%</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"><b>55%</b></td> <td style="text-align: center;"><b>40%</b></td> <td style="text-align: center;"><b>55%</b></td> <td style="text-align: center;"><b>40%</b></td> <td style="text-align: center;"><b>25%</b></td> </tr> </table>	Audio	"Noten"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz 'Klassik-Video':	37%	45%	58%	30%	44%	<b>55%</b>	<b>40%</b>	<b>55%</b>	<b>40%</b>	<b>25%</b>
Audio	"Noten"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz 'Klassik-Video':												
37%	45%	58%	30%	44%												
<b>55%</b>	<b>40%</b>	<b>55%</b>	<b>40%</b>	<b>25%</b>												

## A11: Portrait Gruppe 5

	<b>Portrait Gruppe 5: "ältere Volksmusikfreunde" (n=48)</b>	
<b>I. Zusammensetzung:</b>	Eher ältere (älter als 46 Jahre: 36%) Musikliebhaber und -läien mit deutlichen Affinitäten gegenüber dem Bereich Volksmusik.	
<b>II. Musikalischer Hintergrund:</b>	Leicht unterdurchschnittliche musikalische Vorerfahrungen, häufig mit einer generationenspezifischen Letzterschulung (letzter Unterricht im Mittel vor 23 Jahren!). Volkstümliche Musik nimmt im Bereich der Stilvorlieben den Platz ein, der durch den Klassikbereich nicht besetzt wird. Aktuelle Konzerterfahrung eher mäßig ausgeprägt. Fernsehinteresse an Musik wird vergleichsweise häufig durch Schlagersendungen oder Volkstümliche Musik abgedeckt.	
<b>III. Musikerleben:</b>	Sowohl emotionaler als auch analytischer Umgang mit Musik bei ausgeprägtem Klängempfinden: + lasse in mich hineinströmen (+27%) + höre mit Gefühl (+21%) + weniger einsam (+20%) + versuche Aufbau zu verstehen (+28%) + verfolge versch. Themen (+27%) + höre best. Instrumente heraus (+25%)	
<b>IV. Einstellung zur Idee 'Klassik-Video':</b>	+ spielt Sound eine Rolle (+28%) Deutlich positive Einstellung gegenüber Klassik-Videos (positiv: 58%); "positives Musikerleben"; "junge Zielgruppen werden angesprochen".	
<b>V. Angaben zur Audio-Darbietung:</b>	Leicht unterdurchschnittliche Bewertung der Audio-Version (gut: 32%); "schwer", "wenig ironisch". Der Film zur Musik würde eher bedrohliche Action zum Inhalt haben: 'spannender Krimi'; 'Verfolgungsjagd'; Natur dramatisch, bedrohlich; 'schreckliche Kriegs-, Folterszenen'.	
<b>VI. Höreindruck:</b>	Audio: schwer Video "Noten": innig / verträumt / kompliziert Video "Kochen": nicht schwer / ironisch / spielerisch / kompliziert / fließend Video "Klee": - Video "Original": nicht lebhaft / verträumt / ernst	
<b>VII. Videobeurteilung:</b>	Video "Noten": Struktur wird deutlicher / neue Aspekte / paßt gut zur Musik / auch von anderen Stücken / mehr erfahren gemacht Video "Kochen": beim Hören gestört / nochmal sehen / eindrucksvolle Bilder / irritiert / mehr erfahren / nicht meine Art / gut Video "Klee": beim Hören gestört / Vorstellungen geändert / nicht meine Art Video "Original": keine Auffälligkeiten	
<b>VIII. Präferenz</b>	Alle Videos wurden über Durchschnitt bewertet, Video "Kochen" gefiel insgesamt am besten, danach Video "Noten" und "Klee". Video "Original" liegt auf dem Niveau der Audio-Darbietung.	
(Top-Box-Anteile "sehr gut/er gut" bzw. "sehr positiv/über positiv")	Audio "Noten": 37% "Kochen": 45% "Klee": 58% "Original": 31%	Akzeptanz Klassik Video: "Original": 22% "Klee": 33% "Kochen": 49% "Original": 57%
<b>Gruppe 5:</b>	<b>32%</b>	<b>65%</b>

A 12: Portrait Gruppe 6

<b>Portrait Gruppe 6: "ältere Klassik-Uninteressierte" (n=38)</b>																					
<b>I. Zusammensetzung:</b>	Eher ältere Musikläien (über 46 Jahre: 40%) mit geringem Interesse an klassischer Musik und vergleichsweise geringen aktuellen Konzerterfahrungen.																				
<b>II. Musikalischer Hintergrund:</b>	Unterdurchschnittliche Instrumentbeherrschung; Stilinteresse eher Richtung Volksmusik ausgerichtet.																				
<b>III. Musikerleben:</b>	Sehr nüchternes, weder emotional noch analytisch orientiertes Musikerleben von insgesamt geringer Intensität: - bringt mich in andere Stimmung (-3,7%) - nimmt mich der Rhythmus gefangen (-3,7%) - hat Körperliche Wirkungen (-3,2%) - unter die Haut (-3,1%) - verfolge ich best. Themen (-24%) - höre gezielt Stücke an (-20%) - höre best. Instrumente heraus (-16%) - versuche Aufbau zu verstehen (-13%)																				
(Prozentangaben = Differenz zum Wert der Gesamt-Stichprobe)																					
<b>IV. Einstellung zur Idee 'Klassik-Video':</b>	Eher ambivalente, unentschlossene Einstellung gegenüber Klassik-Videos ('teils / teils': 43%); "paßt nicht"; "lenkt ab".																				
<b>V. Angaben zur Audio-Darbietung:</b>	Durchschnittliche Bewertung der Audio-Darbietung ('gut': 3,7%); keine Auffälligkeiten in den Detailergebnissen.																				
<b>VI. Höreindruck:</b>	Audio: lebhaft / kompliziert Video "Noten": spielerisch Video "Kochen": lebhaft / ironisch / spielerisch / fließend Video "Klee": ernst Video "Original": ernst																				
(Eigenschaften geben die Auffälligkeiten <u>innerhalb</u> der Gruppe wieder)																					
<b>VII. Videobeurteilung:</b>	Video "Noten": Struktur wird deutlicher / neue Aspekte / paßt gut zur Musik / auch von anderen Stücken / gut gemacht Video "Kochen": neue Aspekte / nochmal sehen / eindrucksvolle Bilder / gut gemacht Video "Klee": irritiert / nicht meine Art Video "Original": beim Hören gestört / nicht meine Art																				
(Eigenschaften geben die Auffälligkeiten <u>innerhalb</u> der Gruppe wieder)																					
<b>VIII. Präferenz</b>	Video "Noten" wird überdurchschnittlich gut bewertet, liegt damit aber auch nur auf der Höhe von Video "Kochen"; Video "Klee" und "Original" werden deutlich unterdurchschnittlich eingestuft und liegen beide unter den Werten der Audio-Version.																				
(Top-Box-Anteile "sehr gut/ober gut" bzw. "sehr positiv/ober positiv")	<table border="0"> <tr> <td>Audio</td> <td>"Noten"</td> <td>"Klee"</td> <td>"Original"</td> <td>Akzeptanz 'Klassik-Video':</td> </tr> <tr> <td>37%</td> <td>45%</td> <td>58%</td> <td>36%</td> <td>44%</td> </tr> <tr> <td><b>Gruppe 6:</b></td> <td><b>58%</b></td> <td><b>58%</b></td> <td><b>26%</b></td> <td><b>16%</b></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td><b>32%</b></td> </tr> </table>	Audio	"Noten"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz 'Klassik-Video':	37%	45%	58%	36%	44%	<b>Gruppe 6:</b>	<b>58%</b>	<b>58%</b>	<b>26%</b>	<b>16%</b>					<b>32%</b>
Audio	"Noten"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz 'Klassik-Video':																	
37%	45%	58%	36%	44%																	
<b>Gruppe 6:</b>	<b>58%</b>	<b>58%</b>	<b>26%</b>	<b>16%</b>																	
				<b>32%</b>																	

## A13: Portrait Gruppe 7

<b>Portrait Gruppe 7: "Video-Clip-Teens" (n=26)</b>																			
<b>I. Zusammensetzung:</b>	Video-Clip geprägte Schüler (bis 15 Jahre: 69%) mit geringer Konzertfahrung und hohem Rock / Pop-Interesse.																		
<b>II. Musikalischer Hintergrund:</b>	Relativ geringe Instrumental- und Konzertfähigkeiten. Wenn allerdings Instrumentalerfahrungen vorhanden sind, dann überwiegend im Bereich der populären Musik.																		
<b>III. Musikertleben:</b>	Musik wird eher als 'soziale Komponente' erlebt: Laut, zusammen mit anderen Menschen, weniger vegetativer, emotionaler oder analytischer Zugang. <ul style="list-style-type: none"> <li>- unter die Haut (-44%)</li> <li>- Rhythmus gefangen (-31%)</li> <li>- höre mit Gefühl (-25%)</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>+ hohe Lautstärke wichtig (+12%)</li> <li>+ mit anderen Menschen (+12%)</li> <li>+ singe ich mit (+12%)</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>- höre best. Instrumente heraus (-36%)</li> <li>- welche Art Musik (-32%)</li> <li>- verfolge versch. Themen (-29%)</li> </ul>																		
(Prozentangaben = Differenz zum Wert der Gesamt-Stichprobe)																			
<b>IV. Einstellung zur Idee 'Klassik-Video':</b>	Größtenteils ambivalente Einstellung gegenüber Klassik-Videos (teils: 46%): 'hilft Fernsehbegeisterten', 'zeitgemäß' aber auch: 'lehne diese Musik ab'.																		
<b>V. Angaben zur Audio-Darbietung:</b>	Die Audio-Darbietung wird sehr schlecht bewertet (gut: 15%), 'uninteressant', 'nicht innig', 'leblos', 'nicht spielerisch'. Der Film würde eher befremdliche Szenen enthalten: 'Paar streitend', 'Verfolgungsjagd', 'Natur dramatisch / bedrohlich'.																		
<b>VI. Höreindruck:</b>	Audio: kompliziert / fließend Video "Noten": interessant Video "Kochen": lebhaft / ironisch / spielerisch Video "Klee": - Video "Original": schwer / ironisch																		
(Eigenschaften geben die Auffälligkeiten innerhalb der Gruppe wieder)																			
<b>VII. Video Beurteilung:</b>	Video "Noten": Struktur wird deutlicher / noch mal sehen / eindrucksvolle Bilder / paßte gut zur Musik / auch v. anderen Stücken Video "Kochen": neue Aspekte / eindrucksvolle Bilder / paßte gut zur Musik / auch von anderen Stücken / gut gemacht Video "Klee": beim Hören gestört / irritiert Video "Original": beim Hören gestört alle 4 Videos: Anteil 'nicht meine Art' zwischen 54 und 62%.																		
(Eigenschaften geben die Auffälligkeiten innerhalb der Gruppe wieder)																			
<b>VIII. Präferenz</b>	Eindeutige Präferenz des Video "Kochen". Video "Noten" wird durchschnittlich, aber deutlich besser als Audio bewertet; Video "Klee" und D werden extrem schlecht und noch deutlich hinter der Audio-Darbietung eingestuft.																		
(Top-Box-Anteile "sehr gut/cher gut" bzw. "sehr positiv/cher positiv")	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20%;">Audio</td> <td style="width: 20%;">"Noten"</td> <td style="width: 20%;">"Kochen"</td> <td style="width: 20%;">"Klee"</td> <td style="width: 20%;">"Original"</td> <td style="width: 20%;">Akzeptanz 'Klassik Video':</td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">37%</td> <td style="text-align: right;">43%</td> <td style="text-align: right;">58%</td> <td style="text-align: right;">36%</td> <td style="text-align: right;">22%</td> <td style="text-align: right;">44%</td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;"><b>15%</b></td> <td style="text-align: right;"><b>44%</b></td> <td style="text-align: right;"><b>65%</b></td> <td style="text-align: right;"><b>8%</b></td> <td style="text-align: right;"><b>8%</b></td> <td style="text-align: right;"><b>38%</b></td> </tr> </table>	Audio	"Noten"	"Kochen"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz 'Klassik Video':	37%	43%	58%	36%	22%	44%	<b>15%</b>	<b>44%</b>	<b>65%</b>	<b>8%</b>	<b>8%</b>	<b>38%</b>
Audio	"Noten"	"Kochen"	"Klee"	"Original"	Akzeptanz 'Klassik Video':														
37%	43%	58%	36%	22%	44%														
<b>15%</b>	<b>44%</b>	<b>65%</b>	<b>8%</b>	<b>8%</b>	<b>38%</b>														





# Wahrnehmung und Nutzung von Videoclips

## Eine vergleichende Pilotstudie zur musikalischen Sozialisation<sup>1</sup>

(unter Mitarbeit von Renate Müller)

### 1 Einleitung

#### 1.1 Videoclips im Fernsehen

Videoclips sind kurze, meist drei bis vier Minuten lange Filme zu Rock- und Popmusikstücken, wie sie seit Mitte der 70er Jahre in größerem Umfang produziert und seit 1981 vor allem durch den Fernsehsender MTV in den USA rund um die Uhr ausgestrahlt werden. MTV Europe sendet seit dem 1. August 1987 aus London nach eigenen Angaben in mittlerweile 31 europäischen Ländern in 43 Millionen Haushalte (weltweit sollen es 150 Millionen sein) ein Programm aus Videoclips, Interviews, Film-, Konzert- und Tourneeeinformationen, Mode, „Comedy“, „Rockumentories“ und Werbespots. Der Sender versteht sich als „international institution of pop culture and the leading authority in rock music“ und als „the ultimate European youth marketing communications vehicle...to reach the influential 16-34 year old youth audience“ (MTV Europe 1991, 1993).

Der deutsche Musikfernsehsender VIVA berichtet seit dem 1. Dezember 1993 täglich 24 Stunden über „Kultur, Mode, Sport, Kino, Lifestyle, Umwelt, Politik“ (Gorny, o. J.) und soll dabei 14 Millionen deutsche Haushalte sowie knapp eine Million Kabelhaushalte in Österreich und in der Schweiz erreichen. VIVA versteht sich laut „presse info“ als ein „Medium, das seine Daseinsberechtigung nicht nur aus internationalen, sondern auch aus nationalen kulturellen Gründen definiert“ (ebd.) und sich dabei zugleich „im Werbemarkt als ideale Ergänzung der Fernsehlandschaft“ (ebd.) ansieht. Seiner Kernzielgruppe, den 14- bis 29jährigen, wolle VIVA Informationen bieten, „die ihren Alltag transparenter machen und ihr Lebensumfeld abbilden“ (ebd.).

Ein Blick in Programmstruktur (VIVA Fernsehen GmbH & Co. KG o.J.a, o.J.b) und Sendungen zeigt, dass VIVA ebenso wie MTV die Vielfalt aktueller und historischer rock- und popmusikalischer Stile berücksichtigt, aber stärker als MTV deren jugendkulturelle Basis thematisiert, indem es Vertretern von Jugendkulturen wie Techno, HipHop, Heavy Metal und Grunge ein eigenes Forum bietet. Ob VIVA damit tatsächlich die Wünsche und Interessen seines Publikums erreicht, ob es ihren Alltag transparenter macht und ihr

Lebensumfeld abbildet, sind offene Fragen. Eine erste Vergleichsuntersuchung der Akzeptanz von MTV und VIVA unter 14-29jährigen erbrachte eine bessere Bewertung von VIVA aufgrund der größeren Verständlichkeit und aufgrund der Musikauswahl und Musikkzusammenstellung (Frielingsdorf & Haas 1995, 338f.). Seit dem 18. April 1995 gibt es außerdem VIVA II, einen Sender für die 25-49jährigen, der nach eigenen Aussagen den vielschichtigen und unterschiedlichen „Geschmack erwachsener deutscher Musikliebhaber“ reflektiert (VIVA Fernsehen GmbH & Co. KG o.J.c). Darüber hinaus ist anhand der heute erkennbaren medialen Entwicklungen abzusehen, dass audiovisuelles Musikerleben zukünftig nicht nur im populären Bereich größere Bedeutung haben wird.

### 1.2 Forschungsstand

Seit Mitte der 80er Jahre beschäftigen sich verschiedene Disziplinen (Musikwissenschaft und -pädagogik, Medienwissenschaft und -pädagogik) verstärkt mit Videoclips, unter verschiedenen Fragestellungen und mit verschiedenen Methoden. Videoclips wurden unter ästhetischen und historischen<sup>2</sup>, formalen bzw. klassifikatorischen<sup>3</sup> Gesichtspunkten und vor allem massenmedienkritisch<sup>4</sup> betrachtet. Bei der erfahrungswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Videoclips lassen sich methodisch Inhaltsanalysen<sup>5</sup>, experimentelle Studien<sup>6</sup> sowie Befragungen<sup>7</sup> unterscheiden.

Die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Medium Videoclip ist durch dieselben kontroversen theoretischen Standorte gekennzeichnet (Müller 1994) wie die Massenmedienforschung und die Erforschung populärer Kultur (Lewis 1978, Schwichtenberg 1992, 1993). Die kulturpessimistische „Marionettentheorie“, die auf der Kritischen Theorie fußende „massification perspective“, findet sich vor allem in den Inhaltsanalysen, teilweise auch in den experimentellen Studien. Selbst jüngere Inhaltsanalysen (Sommers-Flanagan et al. 1993) setzen undiskutiert voraus, dass die (fiktive) Masse der Rezipienten den „Text“ identisch liest, dass ihre Interpretation mit der der Forscher, in diesem Fall vier Undergraduates (ebd., 748), übereinstimmt, die kaum für diese „Masse“ repräsentativ sein dürften<sup>8</sup>. In den angeführten inhaltsanalytischen und experimentellen Studien werden die Titel der verwendeten Videoclips nicht für erwähnenswert gehalten: Hier offenbart sich die Sicht des Videoclips als austauschbare Massenware.

Die meisten der angeführten Befragungen sind demgegenüber eher rezipienten- als inhaltsorientiert. Sie sehen die Nutzungs- und Wahrnehmungsprozesse des musikbezogenen Mediums Videoclip als ak-

tive soziale und kulturelle Prozesse an. Aus dieser Sicht vollzieht sich die Dekodierung von Videoclips als massenmediale ästhetische Objekte in verschiedenen sozialen Kontexten, etwa in „taste cultures“, unterschiedlich. Nutzung und Wahrnehmung von Videoclips werden in Abhängigkeit von Lebenssituationen interpretiert, indem Geschlecht, Hautfarbe/Rasse, Bildung, Sozialschichtzugehörigkeit und Alter als unabhängige Variablen eingeführt werden.

Außer Acht gelassen wird allerdings in vielen Untersuchungen<sup>9</sup>, dass Videoclips verfilmte Musik sind, und zwar visualisierte jugendkulturelle Musik, die für die Identitätskonstruktion Jugendlicher bedeutsam ist. Während noch ein Großteil der Forschung die Videoclip-Rezipienten als Fernsehzuschauer betrachtet, wird in einigen neueren Studien der Schwerpunkt eher darauf gelegt, dass das Publikum Musikfernsehen als Musikmedium, als „visuelles Radio“, nutzt (Bechdolf 1996, 4; Frielingsdorf & Haas 1995, 335 f.; Roe & Cammaer 1993, 175). Entsprechend gehen wir davon aus, dass die Wahrnehmung und Nutzung von Videoclips damit zusammenhängt, wie mit Musik umgegangen wird und im Rahmen welcher musikalischen Jugendkultur dies jeweils geschieht.

Wenn die Wahrnehmung und Nutzung von Videoclips bei Jugendlichen erforscht werden soll, erscheint es deshalb als unangemessen, Videoclips als Filme, d. h. ausschließlich unter visuellen Aspekten zu untersuchen - oder unter Ausblendung der Tonspur gar als stumme(!) Videos (Baxter et al. 1985, 335 sowie Altrogge & Menge 1990).

## **2 Theoretische Überlegungen**

Im Folgenden skizzieren wir die unserer Untersuchung zugrundeliegenden theoretischen Vorstellungen. Sie betreffen die Wahrnehmung und Nutzung von Videoclips als musikalische Sozialisation, hier insbesondere den Komplex des Musikerlebens.

### **2.1 Musikalische Selbstsozialisation durch Videoclips**

Moderne Gesellschaften sind kulturell nicht homogen, sondern differenziert, diese Differenzierung erfolgt bei Jugendlichen vor allem über die Medien. Dadurch werden den Individuen Mitgliedschaften in verschiedenen Subkulturen mit korrespondierenden Lebensstilen zur Wahl gestellt (Winter & Eckert 1990, Hitzler 1994). Wir betrachten musikalische Sozialisation als Selbstsozialisation, das heißt als Mitgliedwerden in musikalischen Jugendkulturen und als Identitätskonstruktion in musikalisch-ästhetischer Praxis (Müller 1995). Es gibt eine Fülle von Musikkulturen, die

sich über musikalische Stile, musikalische Umgangsweisen und andere Lebensstilattribute definieren. Jugendliche sozialisieren sich selbst

- durch Sympathie mit bestimmten Kulturen, denen sie möglicherweise angehören wollen, durch die Auswahl spezifischer Sozialisationskontakte,
- durch das Mitgliedwerden in selbst gewählten Kulturen, wobei sie sich mit der gewählten Symbolwelt bzw. dem entsprechenden Lebensstil vertraut machen,
- durch Konstruktion von Identität durch (zeitweilige) Übernahme eines bestimmten Lebensstils sowie durch Benutzung kultureller Symbole.

Damit signalisieren sie Zugehörigkeit zu der gewählten Kultur, gleichzeitig aber auch Abgrenzung bzw. Distinktion (Bourdieu 1979) gegenüber anderen Kulturen, seien es andere Jugendkulturen, Kulturen der Erwachseneneneration oder musikalische Geschmackskulturen des anderen Geschlechts<sup>10</sup>.

Die zum Teil innovativen jugendkulturellen Praktiken, über die Zugehörigkeit und Abgrenzung ausgedrückt werden, prägen den Lebensstil der Jugendlichen, das reicht vom Musikstil der präferierten Musik über korrespondierende tänzerische Stile, Kleidung, bevorzugte Freizeitaktivitäten und -orte bis hin zu Ernährungsgewohnheiten und dem Umgang mit Genuss- und Suchtmitteln. Auch die Art, miteinander, mit Angehörigen des anderen Geschlechts und anderer musikalischer Kulturen umzugehen, sind von der jeweiligen Jugendkultur geprägt. Die Partizipation an musikalischen Jugendkulturen kann über face-to-face-Interaktionen (Szenetreffs, gemeinsame Freizeitgestaltung) stattfinden oder über die Nutzung von Massenmedien (Baacke 1987, Clarke et al. 1979, Ferchhoff 1990, Zinnecker 1987). Hier sind vor allem die genannten Musikfernseher MTV und VIVA relevant sowie das von ihnen vorrangig ausgestrahlte audiovisuelle musikalische Medium „Videoclip“.

Eingeschränkt werden die Wahlmöglichkeiten von Lebensstilen und kulturellen musikalischen Codes durch Lebenslagen und somit durch Lebenssituationen und Erfahrungen, die u. a. bedingt sind durch Alter, Geschlecht, Bildung, Schichtzugehörigkeit (Müller 1990). So zeigten Brown und Schulze (1990) sowie Thompson et al. (1991), dass das Umgehen mit Videoclips je nach Lebenssituation und Vorerfahrung verschieden ist, z. B. in Abhängigkeit von Rasse und Geschlecht.<sup>11</sup>

## 2.2 Auditives und audiovisuelles Musikerleben

Im zweiten Lebensjahrzehnt entwickeln Jugendliche bestimmte musikalische Umgangsweisen (Behne 1986). Mit ihnen lässt sich beschreiben, ob Musik beispielsweise eher *emotional*, *kompensatorisch* oder *assoziativ* erlebt wird. Die individuellen Profile solcher musikalischer Umgangsweisen lassen sich vor dem Hintergrund der lebensgeschichtlichen Erfahrungen im Sinne des Nutzen- und Belohnungsansatzes interpretieren. Je nach dem, mit welchen Problemen Jugendliche konfrontiert werden, entwickeln sie unterschiedliche musikalische Umgangsweisen: *Niedergeschlagenheit*, *gesundheitliche Probleme* und *Probleme mit Freunden* begünstigen *sentimentales Hören*, *Langeweile*, *Probleme mit Familie* und *Schule* hingegen *stimulatives Hören* (Behne 1997). Musik wird benutzt, weil man nach je eigener Problemgeschichte bestimmte Gratifikationen erwartet, über spezifische Arten des Musikerlebens spezifische Problembewältigungsstrategien entwickelt.

Da Jugendliche - wie die Ergebnisse der genannten Studie belegen - über ihr (auditives) Musikerleben aufschlussreich Auskunft geben können, nehmen wir an, dass dies auch für die Videoclip-Rezeption gilt. Daher richtet sich das Anliegen der hier vorgestellten Befragung auf die (formalisierte) Selbstbeschreibung der Videoclip-Rezeption, auf die der individuellen Introspektion zugänglichen Sachverhalte, d. h. auf das, was Musik- und Mediennutzer an sich selbst wahrnehmen können. Unter diesem Aspekt und darüber hinaus im sprachlichen Aufbau und im verwendeten Skalentypus entspricht der hier entwickelte Fragebogen zur Videoclip-Rezeption dem Fragebogen zu den musikalischen Umgangsweisen. Dadurch wird es möglich, Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede des auditiven und audiovisuellen Musikerlebens zu verdeutlichen.

Für den Bereich der sogen. Klassik-Videos wird häufig die Befürchtung geäußert, die gezeigten Bilder könnten von der Musik ablenken. Tatsächlich hat sich jedoch in einer experimentellen Studie (Behne 1990) das Gegenteil gezeigt. Des Weiteren wurde mehrfach deutlich, wie positiv auf visualisierte Musik reagiert wird. Präsentiert man im Experiment verschiedene Visualisierungen der gleichen Musik (Behne et al. 1994), so erfahren die meisten Versuchsteilnehmer dies als außerordentliche Anregung, Musik intensiver und vielfältiger zu erleben. Wallbott (1989) konnte demonstrieren, dass von Videoclips generell eine „euphorisierende“ Wirkung ausgeht.

### 2.3 Hypothesen

Die Wahrnehmung und Nutzung von Videoclips ist musikbezogen, denn der Videoclip ist ein audiovisuelles, keineswegs nur ein visuelles Medium. Videoclip-Rezeption muss deshalb vor dem Hintergrund bereits entwickelter musikalischer Umgangsweisen und musikalischer Präferenzen interpretiert werden. Das Umgehen mit Videoclips ist ein aktiver Aneignungsprozess und dient dem Mitgliedwerden in musikalischen Jugendkulturen. Insofern ist die Videoclip-Rezeption nicht nur von Prozessen musikalischer Sozialisation abhängig, sondern auch von allgemeinen sozialisatorischen Bedingungen wie dem Selbstkonzept, der individuellen Problembelastung, der Orientierung an Eltern, Peers und jugendkulturellen Szenen. Die Rezeption von Videoclips ist abhängig vom Geschlecht und verläuft in verschiedenen Altersgruppen unterschiedlich, deshalb werden in der vorliegenden Studie 14jährige Schüler und im Schnitt 24jährige Studenten gegenübergestellt. Wegen des rudimentären Forschungsstandes können Hypothesen nur vergleichsweise wenig spezifiziert werden:

- Die Rezeption von Videoclips steht im engen Zusammenhang mit der Art und Weise, wie Jugendliche normalerweise mit Musik umgehen, d. h. verschiedene Arten des hörenden Umgangs mit Musik begünstigen bestimmte Eigenarten der Videoclip-Rezeption.
- Jugendliche benutzen Videoclips zur Orientierung des eigenen Verhaltens. Sie suchen Informationen zum angestrebten Lebensstil und Identifikationsmöglichkeiten, sie wollen relevante soziale Kompetenzen erwerben.
- Jugendliche benutzen Videoclips auch zur Steuerung ihrer Befindlichkeit. Dieser Aspekt wurde in unserer Studie nicht direkt erfasst und kann deshalb lediglich in den Selbsteinschätzungen sichtbar werden.
- Jugendliche setzen sich überwiegend aktiv und intensiv mit Videoclips auseinander. Sie lassen sich durch Videoclips zu eigenen Aktivitäten anregen (singen, tanzen, kaufen, eigene Bilder schaffen), auch zur kognitiven Auseinandersetzung mit der Visualisierung von Musik. Letzteres kann konkret bedeuten:
  - a. Sie achten darauf, wie die Musik gemacht wird; dies gilt für die Performance-Anteile in Videos, in denen die Musizierenden gezeigt werden.
  - b. Sie achten auf den Zusammenhang zwischen Musik und Handlung; dies gilt besonders für die narrativen Elemente in Clips.
  - c. Sie konzentrieren ihre Wahrnehmung auf die visuellen (filmischen) Attribute des Clips.

Unser besonderes Augenmerk galt den Faktoren Alter und Geschlecht sowie möglichen Wechselwirkungen. Wir nehmen an, dass für jüngere Jugendliche vor allem geschlechtsbezogene Distinktion für die Identitätskonstruktion relevant ist. Das bedeutet, dass aufgrund der Abgrenzung gegenüber dem anderen Geschlecht bei 14jährigen Jugendlichen in stärkerem Maße geschlechtsrollenstereotype Einstellungen gegenüber Videoclips (z. B. Akzeptanz von Sex, Gewalt, Coolness, ausgeflippten Typen bei Jungen, Ablehnung demgegenüber bei Mädchen) zu erwarten sind als bei jungen Erwachsenen. Darüber hinaus nehmen wir an, dass Geschlechtsunterschiede sich bei den Jüngeren stärker auf die geschlechtsspezifische Sozialisation in Jugendkulturen beziehen, bei den Älteren stärker auf die Doppelbelastung der Frau. Da die musikalische Sozialisation von Mädchen sich eher zu Hause bzw. im Freundinnenkreis vollzieht und hier durch solche Aktivitäten wie singen, tanzen, Starposter an die Wand hängen gekennzeichnet ist, während Jungen eher selbst musizieren (McRobbie & Garber 1977), erwarten wir Entsprechungen in der Videoclip-Rezeption. Für Frauen nehmen wir eher an, dass sie bei Medienaktivitäten gleichzeitig noch mit anderen Dingen beschäftigt sind. Deshalb gehen Frauen vermutlich weniger intensiv und begeistert mit Videoclips um und fühlen sich eher als Männer durch das Medium überfordert.

Altersunterschiede werden auch in der Akzeptanz von Clips und in dem Ausmaß der Lebensstilorientierung erwartet. Da Probleme der Identitätskonstruktion bei jungen Erwachsenen nicht so vorrangig sind wie bei 14jährigen, suchen Jugendliche vermutlich in stärkerem Maße als junge Erwachsene beim Umgehen mit Videoclips nach verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten, nach Zugehörigkeiten, nach Lebensstilinformationen. Videoclips als Informationsquelle über das eigene Leben zu benutzen, setzt eine hohe Akzeptanz dieser Musikgattung sowie eine intensive Auseinandersetzung mit ihnen voraus. Daher vermuten wir Begeisterung und Faszination sowie häufigeres, aktiveres und intensiveres Umgehen mit dem Videoclip eher bei den jüngeren Befragten.

### **3 Zur Entwicklung des Fragebogens**

Aufgrund der vorstehenden Überlegungen wurde ein Fragebogen mit 26 Items konstruiert, wobei wir uns relativ wenig an vorhandenen Untersuchungen orientieren konnten. Eine Ausnahme bilden die „Why do They Watch?“ - Studien von Sun & Lull (1986) sowie von Brown et al. (1986), die die Benutzung von Videoclips zumindest ansatzweise als Sozialisation

betrachten. In Anlehnung an deren Fragen formulierten wir einige der in Tab. 1 aufgeführten Items<sup>12</sup>. Durch ein Versehen wurden in den beiden Stichproben an einer Stelle des Fragebogens (Item 8) verschiedene Aussagen verwendet (bei den Schülern: „...achte ich darauf, wie die Musik gemacht wird“; bei den Studenten: „...strengt es mich richtig an, wenn ich alles mitkriegen will.“). Beim direkten Vergleich der beiden Stichproben muss diese Variable deshalb unberücksichtigt bleiben.

Der Fragebogen erhebt positive (Items 2, 5, 7, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 25) und negative (Items 8b, 24) Einstellungen zu Videoclips: die Faszination für das Genre, die Begeisterung für unangepasstes Verhalten, Befindlichkeitsverbesserung sowie Anstrengung durch die „Bilderflut“. Des Weiteren erhebt er, ob Wahrnehmungsschwerpunkte eher musikbezogen (Items 9, 11, 16), musikvideobezogen (Items 3, 8a, 18, 23, 25) oder filmbezogen sind (Items 2, 7, 8b, 10, 13, 19, 20, 24). Videoclip-bezogene Verhaltensweisen während des Sehens und Hörens (Items 4, 9, 23) und hinterher (Item 16) werden erhoben. Informations- und Identifikationssuche wird mit den Items 6, 10, 15, 16, 22, 23 erfasst, der Versuch, Kompetenzen zu erwerben, mit den Items 15 und 23. Außerdem wird nach positiver (Items 5, 12, 17, 21) und negativer (Items 8b, 24) Befindlichkeitsveränderung gefragt sowie nach dem sozialen Kontext, in dem Videoclips gesehen und gehört werden (Items 1, 14, 26). Es sollte speziell überprüft werden, wieweit „dosierte Rätselhaftigkeit“ (Behne 1987, 117ff.) von den Befragten als ästhetisches Merkmal von Videoclips akzeptiert wird (Items 2, 18), bzw. wieweit in Videoclips eher nach Sinn gesucht wird (Items 3, 25).

#### **4 Die beiden Stichproben: Schüler und Studenten**

Der Fragebogen wurde zunächst im Rahmen der Längsschnittstudie „Zur Entwicklung des Musikerlebens im Jugendalter“ (Behne i. V.) in Hannover eingesetzt, und zwar während der 5. Befragung im März 1994, an der insgesamt  $n = 154$  Jugendliche im Alter von 14 Jahren (Achtklässler) teilnahmen. In diesem Zusammenhang wurde eine Fülle weiterer Angaben erhoben, u. a. über Schultypen, Mediennutzung, musikalische Umgangsweisen und Musikpräferenzen, die eine gezielte und differenzierte Analyse mit etlichen unabhängigen Variablen ermöglichen.

Im Sommer 1994 wurde der Fragebogen zum Vergleich auch an einer etwas größeren Gruppe ( $n_2 = 248$ ) von Studenten der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg verwendet, hier jedoch mit nur wenigen ergänzenden unabhängigen Variablen (Alter, Geschlecht, durchschnittliche wöchent-

liche Sehdauer für Videoclips, Lieblings-Clip). Es handelt sich vor allem um Studenten der Lehramtsstudiengänge für die Grund-, Haupt- und Realschule mit einem Durchschnittsalter von 24,0 Jahren.

Einschränkend ist anzumerken, dass beide Stichproben für die jeweilige Altersstufe nicht repräsentativ sind. Die Schüler, die sich zur Teilnahme an der Längsschnittbefragung entschlossen haben, erwiesen sich als überdurchschnittlich an Musik interessiert, Hauptschüler sind unter-, Gymnasiasten jedoch überrepräsentiert. Die studentische Stichprobe besteht fast ausschließlich aus Lehramtsstudenten.

## 5 Ergebnisse

### 5.1 Videoclip-Rezeption bei Schülern und Studenten: Einflüsse von Alter und Geschlecht

Um die vermuteten Unterschiede zwischen den beiden Altersgruppen „Jugendliche“ (Schüler) und „junge Erwachsene“ (Studenten) sowie zwischen weiblichen und männlichen Befragten zu untersuchen, wurde zunächst über den gesamten Datensatz (ohne die Items 8a/b) eine zweifaktorielle multivariate Varianzanalyse (MANOVA) mit den Faktoren Gruppe bzw. Alter (Schüler/Student) und Geschlecht durchgeführt. Wegen vereinzelter missing-Werte basiert diese Analyse nur auf insgesamt 390 (148 + 242) Befragten. Die Varianzanalyse ergab hochsignifikante multivariate Effekte<sup>13</sup> für die Faktoren Alter und Geschlecht sowie für die Wechselwirkung zwischen beiden. Tab. 1 enthält die Mittelwerte für die Gesamtstichprobe, die Mittelwerte für die beiden Geschlechter (Schüler und Studenten getrennt) sowie die univariaten signifikanten Effekte dieser multivariaten Analyse<sup>14</sup> in den drei rechten Spalten. Die Reihenfolge der Items spiegelt das Ausmaß an Zustimmung in der gesamten Stichprobe wider.

Der ersten Datenspalte („Gesamt“) ist zu entnehmen, dass nur fünf (von 27) Mittelwerten unter der Skalenmitte (von 3,0) liegen, also überwiegende Zustimmung zu den betreffenden Aussagen anzeigen. Zum Vergleich: Bei dem methodisch vergleichbaren Fragebogen über musikalische Umgangsweisen, der auf den meisten Skalen die Intensität des Musikerlebens erfasst, lagen bei den Schülern zum gleichen Befragungszeitpunkt 15 (von 39) Mittelwerte unter 3,0. Videoclip-Rezeption kann also kaum als generelle Steigerung des (sonst rein auditiven) Musikerlebens betrachtet werden.

Tab.1: Videoclip-Rezeption: Mittelwerte, Alters- und Geschlechtsunterschiede

Nr.	Wenn ich Videoclips sehe, ...	Gesamt n = 390	Schüler n = 148 m / w	Studenten n = 242 m / w	Alter	Ge- schlecht	Ww.
9	... singe oder summe ich oft mit.	2,67	2,37 / 1,63	3,29 / 2,97	***	***	
3	achte ich darauf, ob Musik und Handlung gut zusammenpassen	2,57	2,97 / 3,15	2,49 / 2,39	***		
26	... mache ich noch etwas anderes nebenbei	2,71	3,41 / 3,23	2,63 / 2,19	***	**	
8b	... strengt es mich richtig an, wenn ich alles mitkriegen will	(2,77)		3,08 / 2,64		**	
20	... bin ich begeistert von den ausgefallenen Kostümen, Bühnenbildern oder Landschaften	2,80	3,20 / 2,96	2,56 / 2,66	***		
7	... faszinieren mich Computer-Tricks und Bildeffekte	3,03	2,68 / 3,55	2,79 / 3,09		***	*
21	... bin ich hellwach	3,11	2,83 / 2,78	3,20 / 3,35	***		
11	... werde ich noch neugieriger auf die Musik	3,16	3,12 / 3,07	2,75 / 3,42		***	**
25	... kann ich den Text besser verstehen	3,22	3,29 / 3,21	3,30 / 3,14			
12	... geht es mir richtig gut	3,27	3,07 / 2,82	3,30 / 3,54	***		*
16	... werde ich angeregt, mir die betreffende Platte zu kaufen	3,28	2,83 / 2,64	3,41 / 3,71	***		*
5	... werde ich von schlechten Stimmungen abgelenkt	2,29	3,20 / 3,03	3,27 / 3,47	*		
24	... stört es mich, dass es einfach viel zu viel zu sehen gibt	3,31	4,04 / 3,80	3,30 / 2,76	***	**	
1	... bin ich mit Freunden/innen zusammen	3,44	3,49 / 3,00	3,63 / 3,51	*	*	
8a	... achte ich darauf, wie die Musik gemacht wird	(3,48)	3,23 / 3,74			**	
14	... stört es mich, wenn andere mit mir reden wollen	3,59	2,79 / 3,29	3,68 / 4,06	***	**	
6	... will ich mich über Hits, Outfit, Tanzstile informieren	3,61	3,57 / 3,85	3,47 / 3,58			
10	... finde ich es toll, wenn man so richtig ausgeflippte Typen sehen kann	3,66	3,48 / 3,19	3,77 / 3,90	***		
4	... mache ich mir meine eigenen Bilder	3,79	4,20 / 3,96	3,43 / 3,71	***		*
19	... finde ich es gut, wenn Sex vorkommt	3,82	3,52 / 4,45	3,14 / 4,01	***	***	
2	... finde ich es toll, dass die Bilder so schnell wechseln	3,92	3,73 / 3,90	3,87 / 4,04			
18	... finde ich es spannend, dass man nicht immer alles gleich versteht	3,99	3,79 / 3,84	3,91 / 4,18	*		
17	... bin ich nicht so ganz in dieser Welt	4,06	4,05 / 3,70	4,03 / 4,23	*		*
22	... stelle ich mir vor, ich bin eine der Personen im Video	4,25	4,13 / 3,90	4,22 / 4,48	**		*
23	... versuche ich, die Tanzschritte zu lernen	4,25	4,07 / 3,74	4,57 / 4,41	***	*	
13	... finde ich es ganz gut, wenn es gelegentlich auch mal etwas brutaler zugeht	4,42	3,47 / 4,37	4,51 / 4,84	***	***	**
15	... gucke ich mir ab, wie man sich cool verhält	4,60	4,21 / 4,56	4,48 / 4,85	***	***	

Auch eine nähere Betrachtung dieser fünf Items mit der größten generellen Zustimmung macht deutlich, dass Videoclip-Rezeption nicht gerade durch hohe Erlebnisintensität geprägt ist: Die Mehrheit der Befragten macht noch etwas anderes nebenbei (Nr. 26<sup>5</sup>), wenn Videoclips gesehen werden. Ob Musik und Handlung gut zusammenpassen (Nr. 3), scheint allerdings den meisten ein wichtiges Kriterium zu sein. Für viele speist sich die Begeisterung für Videoclips vor allem daraus, was eben nur Clips bieten können: Kostüme, Bühnenbilder und Landschaften (Nr. 20).

Ein Blick auf das Ende der Rangfolge zeigt zunächst einen überraschenden Befund: Eine Jugend, von der Erwachsene häufig annehmen, dass sie sich vor allem „cool“ verhalten will, benutzt Videoclips mitnichten, um diesbezügliche Verhaltensmuster zu üben. Die Antworten könnten aber durch soziale Erwünschtheit beeinflusst sein: vielleicht haben viele gedacht, „cool“ ist man, das muss man sich nicht abgucken. Überraschend ist auch die geringe Zustimmung zum Item „...versuche ich, die Tanzschritte zu lernen“ (Nr. 23).

Die Akzeptanz von Brutalität in Videoclips (Nr. 13, an vorletzter Position) ist bemerkenswert gering, aber hier könnte, wie beim vergleichsweise zurückhaltenden Interesse an Sex (Nr. 19), soziale Erwünschtheit<sup>16</sup> ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Dass Videoclips ein Medium der Identifizierung mit den gezeigten Stars sind (Nr. 22), scheint nur für Minderheiten<sup>17</sup> zu gelten, wie auch das Auftreten veränderter Bewusstseinszustände (Nr. 17: „...bin ich nicht so ganz in dieser Welt“) nur zurückhaltend bejaht wird.

### 5.1.1 Alter

Varianzanalytisch am auffälligsten sind die Effekte der Gruppe, also die Unterschiede zwischen Schülern und Studenten, die wir als Altersunterschiede interpretieren. Nur bei fünf von 25 Aussagen (Nr. 8 nicht berücksichtigt) ergeben sich keine signifikanten Abweichungen. Bei den 20 signifikanten Effekten zeigen sechsmal die Studenten, jedoch 14mal die Schüler größere Zustimmung. Die markantesten Differenzen findet man bei den folgenden Aussagen:

	Schüler	Studenten
9 ... singe oder summe ich oft mit.	2,01	3,07
26 ... mache ich noch was anderes nebenbei.	3,32	2,34
24 ... stört es mich, dass es einfach zu viel zu sehen gibt	3,92	2,94
14 ... stört es mich, wenn andere mit mir reden wollen	3,05	3,94

Entsprechend unseren Erwartungen gehen die Jugendlichen unbefangener, aktiver und intensiver mit Videoclips um (Nr. 9, 14), während die jungen Erwachsenen Clips eher als Hintergrund benutzen (Nr. 26) und sich durch die Bilderflut eher belästigt fühlen (Nr. 24). Jene 14 Aussagen, die bei den 14jährigen auf mehr Zustimmung stoßen, zeigen erwartungsgemäß eine größere Akzeptanz dieses Genres und eine stärkere und konzentriertere Hinwendung zum klingenden Bildschirm. Die Jugendlichen berichten deutliche Veränderungen ihrer Befindlichkeit (Nr. 21, 12, 5 und 17), sie räumen aber auch häufiger ein, dass die Clip-Rezeption sie in ihrem weiteren Verhalten

beeinflusst (Plattenkauf - Nr. 16, Tanzschritte - Nr. 23). Das jüngere Publikum ist stärker am Thema Coolness interessiert, das ältere weist Brutalität als Thema von Clips besonders nachdrücklich zurück.

Eine qualitativ etwas abweichende Clip-Rezeption durch größere Zustimmung bei den jungen Erwachsenen zeigt sich lediglich darin, dass sie Musik und Handlung eher in Beziehung setzen (Nr. 3), dass sie größere Akzeptanz von Sex (Nr. 19) und Begeisterung für Kostüme etc. (Nr. 20) artikulieren und sich eher ihre eigenen Bilder schaffen (Nr. 4).

### 5.1.2 Geschlecht

Für den Faktor Geschlecht ergaben sich bei 13 von 27 Skalen (Nr. 8 jetzt zweimal berücksichtigt) signifikante Effekte, die im Großen und Ganzen mit unseren Hypothesen übereinstimmen. Jungen und junge Männer sind stärker als Mädchen und junge Frauen an Computertricks (Nr. 7), Sex (Nr. 19) und Brutalität (Nr. 13) interessiert, achten stärker darauf, wie die Musik gemacht wird (Nr. 8a), lassen sich weniger gern durch andere stören (Nr. 14) und werden in ihrer „Coolness“ (Nr. 15) stärker durch Clips beeinflusst. Dagegen bekunden die Antworten der Mädchen und jungen Frauen, dass sie öfter mitsingen (Nr. 9), eher etwas anderes nebenbei machen (Nr. 26), sich stärker von der Bilderflut gestört fühlen (Nr. 24) und Clips deshalb eher als anstrengend empfinden (Nr. 8b). Mädchen und junge Frauen sind öfter beim Sehen von Videoclips mit Freunden/innen zusammen (Nr. 1) und eignen sich öfter als Jungen und junge Männer Tanzschritte (Nr. 23) aus den Videos an.

Daraus ergeben sich recht deutlich zwei gut voneinander unterscheidbare geschlechtsspezifische Formen der Videoclip-Rezeption:

- Männliche Betrachter sehen intensiver, sind eher an Sex, Brutalität und Coolness interessiert.
- Für weibliche Betrachter ist das Anschauen von Videoclips eher eine soziale und beiläufige Aktivität, bei der sie auch für andere soziale Aktivitäten (Tanzen) etwas lernen.

Diese holzschnittartige Gegenüberstellung wird durch einige Wechselwirkungen der Faktoren Alter und Geschlecht ein wenig relativiert bzw. differenziert:

- Das größere männliche Interesse an Computertricks (Nr. 7) und Brutalität (Nr. 13) ist bei Schülern deutlicher zu beobachten als bei Studenten.
- Clip-induzierte Neugier auf die Musik (Nr. 11) sowie das Imaginieren eigener Bilder (Nr. 4) bekunden vor allem männliche Studenten.
- Leichte eskapistische Tendenzen (Nr. 17, 22) sind eigentlich nur bei den Schülerinnen festzustellen.

Tab.2: Videoclip-Rezeption: Dimensionen

Faktor	Nr.	Wenn ich Videoclips sehe, ...	höchste Ladungszahlen	gemittelte Zustimmungen	Geschlechtseffekte <sup>2)</sup>
<b>I</b>	<b>Musik-Motivierung</b>			<b>3,13</b>	<b>-0,196 / 0,201</b> *
	16	... werde ich angeregt, mir die betreffende Platte zu kaufen	0,72		
	11	... werde ich noch neugieriger auf die Musik	0,67		
	9	... singe oder summe ich oft mit	0,53		
	12	... geht es mir richtig gut	0,53		
	21	... bin ich hellwach	0,48		
	5	... werde ich von schlechten Stimmungen abgelenkt	0,41		
<b>II</b>	<b>Musikvideo-Orientierung</b>			<b>3,00</b>	<b>0,253 / -0,260</b> **
	3	... achte ich darauf, ob Musik und Handlung gut zusammenpassen	0,72		
	8a	... achte ich darauf, wie die Musik gemacht wird	0,68		
	7	... faszinieren mich Computer-Tricks und Bildeffekte	0,66		
	20	... bin ich begeistert von den ausgefallenen Kostümen, Bühnenbildern oder Landschaften	0,40		
<b>III</b>	<b>Involviert-eskapistische Rezeption</b>			<b>4,10</b>	
	17	... bin ich nicht so ganz in dieser Welt	0,79		
	18	... finde ich es spannend, dass man nicht immer alles gleich versteht	0,61		
	22	... stelle ich mir vor, ich bin eine Person im Video	0,53		
	25	... kann ich den Text besser verstehen	0,47		
<b>IV</b>	<b>Sex- &amp; Gewalt-Orientierung</b>			<b>4,28</b>	<b>0,455 / -0,468</b> ***
	19	... finde ich es gut, wenn Sex vorkommt	0,79		
	13	... finde ich es ganz gut, wenn es gelegentlich auch mal etwas brutaler zugeht	0,79		
	15	... gucke ich mir ab, wie man sich cool verhält	0,41		
<b>V</b>	<b>Lebensstil-Orientierung</b>			<b>4,15</b>	
	23	...versuche ich, die Tanzschritte zu lernen	0,81		
	15	... gucke ich mir ab, wie man sich cool verhält	0,65		
	6	... will ich mich über Hits, Outfit, Tanzstile informieren	0,47		
	22	... stelle ich mir vor, ich bin eine der Personen im Video	0,40		

### 5.1.3 Dimensionen der Videoclip-Rezeption

In einem weiteren Schritt wurde die inhaltliche Dimensionalität des Clip-Fragebogens mit insgesamt 26 Items faktorenanalytisch geprüft. Da die Analysen für die beiden Stichproben recht unterschiedlich ausfielen, erschien eine gemeinsame Analyse nicht angebracht. Für die Schüler-Stichprobe ergab die Faktorenanalyse neun Faktoren mit Eigenwerten  $> 1,0$ <sup>18</sup>, von denen wenigstens fünf gut interpretierbar schienen (Tab. 2) und jeweils eine Ladungszahl  $> 0,7$  bzw. zwei Ladungen  $> 0,6$  aufwiesen. Die Faktorenanalyse der studentischen Stichprobe zeigte (bei acht Faktoren mit Eigenwerten  $> 1,0$ ) hingegen einen starken Abfall der Eigenwerte nach dem 1. Faktor<sup>19</sup> sowie deutlich niedrigere Ladungszahlen (nie über  $0,7$ , auf einigen Faktoren nur um  $0,4$  bis  $0,5$ ). Wir interpretieren die Unterschiedlichkeit der beiden Faktorenanalysen dahingehend, dass Videoclips als Sozialisationsinstanz für junge Erwachsene bei weitem nicht so relevant sind wie für 14jährige Jugendliche, sich deshalb keine so differenzierte Struktur der Videoclip-Rezeption ausbildet. Dies wird u. a. durch die Tatsache gestützt, dass die Schüler pro Woche 4,5 Stunden, die Studenten aber nur eine Stunde lang Videoclips sehen. Im Folgenden wird lediglich die faktorielle Struktur der Schülerdaten eingehend diskutiert, weil die Interpretation hier in ein größeres Variablenetz eingebettet ist.

### 5.2 Umgangsweisen mit Videoclips bei 14jährigen Jugendlichen

Die ersten fünf Dimensionen des Umgangs mit Videoclips sind in Tab. 2 mit den höchsten Ladungszahlen ( $> 0,4$ ) pro Faktor wiedergegeben. Außerdem sind in zwei weiteren Spalten die mittlere Zustimmung zu den Items eines Faktors sowie varianzanalytisch ermittelte Geschlechtseffekte für die Faktorwerte der fünf Faktoren mitgeteilt. Die Zustimmung zu den Faktoren III, IV und V ist erheblich niedriger als zu den beiden ersten. Jungen zeigen deutlich größere Zustimmung auf den Faktoren Sex- & Gewalt-Orientierung und Musikvideo-Orientierung<sup>20</sup>.

Die Interpretation dieser fünf Faktoren der Videoclip-Rezeption soll jedoch nicht isoliert, sondern mit Bezug auf diejenigen Aspekte der individuellen Biographie geschehen, die in der Längsschnittstudie erfragt wurden und bei denen wir Effekte auf die Umgangsweisen mit Videoclips vermuten. Es handelt sich hierbei um Aspekte der allgemeinen Sozialisation (Selbstkonzept, Problembelastung, Eltern-, Peer- und Szeneorientierung) sowie der musikalischen Sozialisation (Musikgeschmack, musikalische Umgangsweisen). Für die Beschreibung dieser Merkmale lagen ebenfalls Faktorenwerte aus entsprechenden Faktorenanalysen bzw. gebündelte Variablen vor, die regressions-

analytisch zu den fünf Clip-Umgangsweisen in Beziehung gesetzt wurden. Es folgt zunächst eine Beschreibung der unabhängigen sozialisatorischen Variablen der Regressionsanalysen.

### **5.2.1 Die unabhängigen Variablen**

#### *Dimensionen der Szene-Orientierung*

Die Schüler hatten zu 12 vorgelegten Begriffen zur Beschreibung von Jugend-Szenen wertend Stellung genommen (von „ich rechne mich selbst dazu“ bis „solche Leute lehne ich total ab“). Die Faktorenanalyse ergab vier Faktoren (Anhang 1), von denen Faktor II, III und IV recht eindeutig benannt werden konnten. Faktor I ist mit sechs Szenen wesentlich heterogener, die oben an stehenden Szenen Body-Building und Motorrad-Fans lassen auf den ersten Blick einen „männlichen“ Faktor erwarten, tatsächlich ist der Geschlechtseffekt (Anhang 1) jedoch nicht signifikant. Es handelt sich hier nach unserer Einschätzung - im Gegensatz zu den Faktoren II bis IV - um Szenen, in denen bzw. durch die man sich weniger exponiert. Dieser Faktor wurde deshalb als Mainstream-Szene interpretiert. Erwartungsgemäß zeigt sich für Skins & Hooligans eine größere Sympathie bei den männlichen Jugendlichen, die Szenen der Dimension IV (Punks & Grufties) werden hingegen von den Mädchen etwas positiver bewertet.

#### *Dimensionen des Selbstkonzepts und der Orientierung an Eltern und Peers*

Für diesen Bereich wurden insgesamt 21 Aussagen (aus Albrecht & Silbereisen 1993 sowie aus der Shell-Studie „Jugend '92“) zusammengestellt, für die fünfstufig Zustimmung bzw. Ablehnung erfragt wurde. In Anhang 2 sind die sieben Dimensionen mitgeteilt, die sich faktorenanalytisch ergeben und im Wesentlichen den intendierten Dimensionen entsprechen. Einen Geschlechtseffekt gab es nur für einen der sieben Faktoren: Mädchen zeigen eher ein negatives Selbstkonzept als Jungen. In dieser Dimension sind zwei Aspekte des Selbstkonzeptes verknüpft: Selbstablehnung und die subjektiv wahrgenommene Ablehnung durch Gleichaltrige. Der dritte erhobene Aspekt des Selbstkonzeptes, Externalität, weist keine Geschlechtsunterschiede auf.

#### *Dimensionen der Freizeitorientierung*

Die Jugendlichen wurden befragt, wie oft sie ihre Freizeit mit bestimmten Personen (z. B. Vater, Mutter, Freund/in) verbringen. Die Faktorenanalyse dieser Daten ergab zwei Faktoren, die eindeutig als *Freizeit mit Peers* bzw.

Tab.3: Videoclip-Rezeption und musikalische Sozialisation

Faktor		$\beta$ -Werte	multiple Korrelation R
I	<b>Musik-Motivierung</b>		
	Kompensatorisches Hören	0,270	
	Folklore & Chansons	-0,233	
	Grunge & Gothic	0,237	
	Stimulatives Hören	0,194	
	Soft Rock	0,172	
	Rap & Techno	0,160	0,548
II	<b>Musikvideo-Orientierung</b>		
	Emotionales Hören	0,372	
	Distanzierendes Hören	0,284	
	Sentimentales Hören	-0,279	
	E-Musik	0,169	
	Kompensatorisches Hören	0,188	0,573
III	<b>Involviert-eskapistische Rezeption</b>		
	Sentimentales Hören	0,311	
	E-Musik	-0,220	
	Konzentriertes Hören	0,214	
	Hard-Rock & Heavy Metal	-0,153	0,486
IV	<b>Sex- &amp; Gewalt-Orientierung</b>		
	Stimulatives Hören	0,360	
	House & Funk	-0,195	
	Grunge & Gothic	-0,182	
	Oldies	-0,190	
	Hard Rock & Heavy Metal	0,168	
	E- Musik	-0,168	0,605
V	<b>Lebensstil-Orientierung</b>		
	Assoziatives Hören	0,311	
	Rap & Techno	0,254	
	Reggae & Raggamuffin	0,199	0,440

*Freizeit mit Familie* interpretiert werden konnten, die Faktorenwerte dieser beiden Faktoren wurden ebenfalls in die Regressionsanalysen einbezogen. Außerdem wurde aus diesen Daten ein „Einsamkeitsindex“ errechnet in Abhängigkeit davon, wie häufig oder wie selten mit den aufgeführten Personen Freizeitkontakte bestehen. Es sei hier bereits vorweggenommen,

dass dieser Index keinerlei Affinität zu den fünf Clip-Dimensionen aufweist und deshalb in keiner der folgenden Tabellen erwähnt wird.

#### *Problembelastung*

Für eine Liste von zehn vorgegebenen Problemen war dreistufig anzugeben, wie häufig oder selten sie in letzter Zeit erlebt worden waren: *Ärger mit der Schule, Langeweile, Ärger mit der Familie, Probleme mit dem eigenen Aussehen, Niedergeschlagenheit, Schwierigkeiten mit Freunden/-innen, gesundheitliche Probleme, Einsamkeit, allgemeine Angst und Sorgen um die Zukunft*. Eine faktorenanalytische Reduktion der Daten scheint hier nicht sinnvoll. Bei der Analyse der übrigen Längsschnittdaten (Behne 1997) zeigte sich, dass spezifische Probleme (z. B. Niedergeschlagenheit) einen auffällig starken Zusammenhang zu einzelnen Aspekten der musikalischen Umgangsweisen (s. u.) aufweisen. Das subjektive Gewicht der zehn Probleme wurde deshalb als jeweils separate Variable in die Regressionsanalyse einbezogen.

#### *Dimensionen der verbalen Musikpräferenzen*

Für eine Liste von 45 Musikbegriffen (z. B. Oper, Deutsche Schlager, Rap, Anhang 3) war jeweils anzugeben, ob sie bekannt sind und wenn ja, wie positiv oder negativ (4-stufig) sie bewertet werden. Verbale Musikpräferenzen sind nur ein Aspekt des Musikgeschmacks (Behne 1986), die in der Regel durch klingende Musikpräferenzen ergänzt werden sollten. Im vorliegenden Fall waren aber zum gleichen Zeitpunkt „klingend“ nur Einstellungen zum Bereich Kunstmusik erfragt worden, nicht jedoch aktuelle popmusikalische Präferenzen. Es werden deshalb für die vorliegenden Regressionsanalysen nur die verbalen Präferenzen berücksichtigt. Eine Faktorenanalyse dieser Daten ergab zehn gut interpretierbare Dimensionen (Anhang 3), die in die Regressionsanalyse mit einbezogen wurden. Für drei dieser zehn Dimensionen zeigten sich varianzanalytisch ermittelte Geschlechtseffekte: Mädchen beurteilen E-Musik, Oldies und Soft-Rock etwas positiver als Jungen.

#### *Musikalische Umgangsweisen*

Der vorliegende Clip-Fragebogen wurde in Analogie zu einem älteren Fragebogen über musikalische Umgangsweisen entwickelt, der im Zentrum der Längsschnittstudie steht. Aufgrund konzeptioneller Überlegungen sowie der cluster- und faktorenanalytischen Struktur der Daten von früheren Befragungszeitpunkten der gleichen Stichprobe wurden bestimmte Items zu insgesamt neun Komponenten des Musikerlebens gebündelt (Anhang 4). Hier

handelt es sich also nicht um Faktorenwerte, sondern um neun jeweils gebündelte Variablen, die durch Addition der einzelnen Items entstanden sind. Diese neun gebündelten Variablen fanden als musikalische Umgangsweisen ebenfalls Eingang in die Analyse.

### 5.2.2 Die abhängigen Variablen

Als abhängige Variable werden nun die oben dargestellten fünf Umgangsweisen mit Videoclips (Tab. 2) in zwei getrennten Regressionsanalysen<sup>22</sup> zu Aspekten der musikalischen und der allgemeinen Sozialisation in Beziehung gesetzt. Die Effekte der musikalischen Sozialisation auf die Videoclip-Rezeption wurden anhand der verbalen Musikpräferenzen und der musikalischen Umgangsweisen regressionsanalytisch geprüft (Tab. 3). Die Einflüsse der allgemeinen Sozialisation auf die fünf Dimensionen der Videoclip-Rezeption wurden anhand der Aspekte Selbstkonzept, Szene-, Eltern- und Peer-Orientierung sowie Problembelastung ebenfalls regressionsanalytisch untersucht (Tab. 4). In den Tabellen 3 und 4 sind jeweils die  $\beta$ -Werte der unabhängigen sozialisatorischen Variablen mitgeteilt sowie die multiplen Korrelationen  $R$  für die jeweils fünf abhängigen Variablen. Aufgrund der Daten in Tab. 2, 3 und 4 werden diese, die fünf Dimensionen des Erlebens von Videoclips, nun eingehend einzeln interpretiert.

#### *Dimension 1 „Musik-Motivierung“*

Genau genommen sind es zwei Aspekte, die in der Dimension Musik-Motivierung (Tab. 2) von Bedeutung sind: die Orientierung auf die Musik der Clips („...werde ich angeregt, mir die betreffende Platte zu kaufen“, „...werde ich noch neugieriger auf die Musik“, „...singe oder summe ich oft mit“) sowie die positive Veränderung der Befindlichkeit („...geht es mir richtig gut“, „...bin ich hellwach“, „...von schlechten Stimmungen abgelenkt“). Es ist bemerkenswert, dass diese beiden gut voneinander unterscheidbaren Facetten hier vereint erscheinen: Wenn Videoclips musikbezogen wahrgenommen und genutzt werden, so vermutlich in dem Bewusstsein, dass Musik in der Vergangenheit oft und mit Erfolg zur Befindlichkeitssteuerung genutzt wurde und die Musik der Clips sich hierfür vermutlich ebenfalls gut eignen könnte.

Entsprechend zeigen sich Zusammenhänge zu den musikalischen Umgangsweisen kompensatorisches Hören und stimulatives Hören (Tab. 3). Bei den Musikpräferenzen erscheinen vor allem jene Bereiche mit positiven  $\beta$ -Werten, deren Musik am häufigsten in Clips transportiert wird (Rap & Techno, Soft-Rock, Grunge & Gothic), während eine Präferenz für die Genres

Folklore & Chansons, von denen es kaum Clips gibt, sich negativ auf die Musik-Motivierung durch Clips auswirkt.

Tab.4: Videoclip-Rezeption und allgemeine Sozialisation

Faktor		$\beta$ -Werte	multiple Korrelation R
I	<b>Musik-Motivierung</b>		
	Szeneorientierung „Mainstream“	0,196	
	Szeneorientierung „Skins & Hooligans“	-0,217	
	Freizeitorientierung „Peers“	0,263	
	Problem „Langeweile“	0,255	
	„Elterngeprägte Kindheit“	-0,220	
	„Negatives Selbstbild“	-0,191	0,558
II	<b>Musikvideo-Orientierung</b>		
	„Deviante Peers“	-0,199	
	„Negatives Selbstkonzept“	-0,228	
	Problem „Gesundheit“	0,220	
	Szeneorientierung „Punks & Grufties“	-0,296	
	„Fatalismus“	-0,293	
	Problem „Zukunft“	0,225	0,538
III	<b>Involviert-eskapistische Rezeption</b>		
	Problem „Niedergeschlagenheit“	0,245	
	Problem „Angst“	0,217	0,380
IV	<b>Sex- &amp; Gewalt-Orientierung</b>		
	Szeneorientierung „Skins & Hooligans“	0,300	
	Szeneorientierung „Frieden & Umwelt“	-0,309	
	„Fatalismus“	0,188	
	Szeneorientierung „Mainstream“	0,201	
	Problem „Aussehen“	0,184	0,547
V	<b>Lebensstil-Orientierung</b>		
	Szeneorientierung „Mainstream“	0,375	
	„Peer-Orientierung“	0,280	
	Problem „Freunde“	0,241	
	Szeneorientierung „Frieden & Umwelt“	0,201	
	Problem „Niedergeschlagenheit“	0,187	0,512

Die Clip-initiierte Musik-Motivierung, die sich im Vergleich mit den Videoclip-Dimensionen III, IV und V einer relativ hohen Zustimmung erfreut (Tab. 2), liegt im Hinblick auf die Aspekte allgemeiner Sozialisation (Tab. 4) geradezu im Mainstream, ist als „normal“ zu interpretieren, geht einher mit starker Peer-Orientierung und Ablehnung von Außenseitern (Skins & Hooligans). Musikmotivierte Videoclip-Rezipienten sind Jugendliche, die über sich selbst eher positiv denken, höchstens unter Langeweile leiden und sich vielleicht deshalb stärker den Peers und vielleicht auch der Musik zuwenden. (Dass Jugendliche mit einer „elterngeprägten Kindheit“ weniger zu dieser Musik-Motivation neigen, könnte dahingehend interpretiert werden, dass schwächere familiäre Geborgenheit in den frühen Jahren später eine stärkere Musikzuwendung in kompensatorischer Absicht begünstigen könnte.)

#### *Dimension II „Musikvideo-Orientierung“*

Dies ist die Clip-spezifische Dimension (Tab. 2): Hier kommt es auf das Zusammenwirken von Musik und Bild (Handlung) an, die Visualisierung des Musizierens ist bedeutsam, und es werden solche Aspekte stärker beachtet, die nur über das Medium Video vermittelbar sind (Tricks, Landschaften).

Diese Musikvideo-Orientierung ist in besonderem Maße durch Aspekte des Musikerlebens mitbedingt (Tab. 3), drei Komponenten (emotionales, distanzierendes und kompensatorisches Hören) weisen positive  $\beta$ -Werte auf, wohingegen sentimentales Hören hiermit eher nicht vereinbar ist. Die positiven Bezüge zu drei zentralen musikalischen Umgangsweisen machen deutlich, dass eine größere Musikvideo-Orientierung eher mit größerer genereller Musikerlebensintensität assoziiert ist. Das stimmt mit unseren Vermutungen über die Wahrnehmung und Nutzung von Videoclips als musikalisches Medium überein. Distanzierendes Hören hat deshalb ein solches Gewicht, weil auch dieser Variablenkomplex - wie Musikvideo-Orientierung - einige Aussagen enthält, die mit „...achte ich darauf“ beginnen. Dies ist eine eher neugierig-analytische Wahrnehmungseinstellung die wegen der häufig beobachteten Korrelation von distanzierendem Hören mit Präferenzen für kunstmusikalische Stile (Behne 1986, 180) auch erklärt, warum eine Präferenz für E-Musik für diese Dimension ebenfalls ein gewisses Gewicht hat.

Was die allgemeine Sozialisation betrifft (Tab. 4), so ist die Musikvideo-Orientierung eher mit „positiven“ Aspekten verknüpft: man denkt über sich selbst positiver, meidet deviante Peers wie Außenseiter (Punks & Grufties) und hat keinerlei Hang zur Externalität. Wenn man Probleme hat, so am ehesten mit der eigenen Gesundheit und mit der Zukunft.

*Dimension III "involviert-eskapistische Rezeption"*

Die Daten zu dieser Dimension (Tab. 2) geben ein insgesamt recht geschlossenes Bild: es ist eine intensive Rezeption, die aber nicht auf Machart oder Inhalte (Dimension 2), sondern auf das eigene Versunkensein ausgerichtet ist, eine als erstrebenswert empfundene Bewusstseinsveränderung, die aus der empfundenen Rätselhaftigkeit der Clips oder durch Identifikation mit den gezeigten Personen und dem Text zu erklären ist.

Sowohl sentimentales wie konzentriertes Hören begünstigen diese Einstellung, E-Musik und Hard Rock & Heavy Metal sind mit ihr eher unvereinbar (Tab. 3).

Es handelt sich um Jugendliche, die häufiger Niedergeschlagenheit und Angst als Problem erleben (Tab. 4). Möglicherweise sind diese Probleme ein Anlass für sie, Clips intensiv und realitätsmeidend erleben zu wollen.

*Dimension IV „Sex- & Gewalt-Orientierung“*

Die beiden hohen Ladungszahlen auf diesem Faktor (Tab. 2) belegen zunächst, wie eng die Themen Sex und Gewalt in der Vorstellung der Befragten miteinander verknüpft sind.

Diese Sex- & Gewalt-Orientierung ist stark mit derjenigen Komponente des Musikerlebens assoziiert, die durchaus „gewalttätige“ Züge trägt (Tab. 3): Stimulatives Hören besteht aus den Items „...kann es sein, dass ich erregt, angriffslustig, aggressiv werde“ und „...ist eine höhere Lautstärke für mich wichtig“ (Anhang 4). Hier eignen sich offenbar etliche Genres weniger gut (House & Funk, Grunge & Gothic, Oldies und E-Musik), wohl hingegen Hard Rock & Heavy Metal.

Diese - eingeräumte - Akzeptanz von Sex & Gewalt ist vor allem bei Sympathisanten mit Skins & Hooligans anzutreffen (Tab. 4), die sich hingegen kaum für Frieden & Umwelt erwärmen können. Die Affinität zur Mainstream-Szene dürfte vor allem auf die Body-Building- und Motorrad-Szene zurückzuführen sein. Zu den Auslösern der Sex- & Gewalt-Orientierung gehören Probleme mit dem eigenen Aussehen sowie eine externe Grundeinstellung.

*Dimension V „Lebensstil-Orientierung“*

Videoclips zeigen u. a. Tanz, Mode sowie körpersprachliche Ausdrucksmuster, aus ihnen können Lebensstile generiert und Lebensstil-Informationen gewonnen (Tab. 2) werden. Schwingt hier ein Moment der Oberflächlichkeit mit, wenn sich eine deutliche Affinität zu assoziativem Hören (Tab. 3) ergibt, einer Komponente des Musikerlebens, die allgemein nicht gerade als konzentriert oder intensiv einzustufen ist? Es scheint sich hier jedoch eher um eine „visuelle“ Orientierung zu handeln, wie sie die beiden assoziatives

Hören konstituierenden Items belegen („...kann es sein, dass ich eine ganze Geschichte zur Musik erfinde, so als wenn ein Film in mir abläuft“, „...habe ich oft bildhafte Vorstellungen“).

Lebensstil-Orientierung hängt eng mit Mainstream-Orientierung und Peer-Orientierung zusammen (Tab. 4). Offenbar will man gerade gegenüber Gleichaltrigen einen bestimmten Lebensstil demonstrieren. Wer Lebensstil aus Clips lernen will, möchte „in“ sein und tun, was „angesagt“ ist. Damit korrespondiert bei den verbalen Musikpräferenzen eine Affinität zu jenen Richtungen (Rap & Techno, Tab. 3), die seinerzeit in den Charts besonders hoch platziert waren. Diese Anpassung an den Peergruppendruck geht verständlicherweise mit einer besonderen Empfindlichkeit gegenüber Problemen mit Freunden einher, aber auch Niedergeschlagenheit spielt eine Rolle. Ob eine gewisse Sympathie für Frieden & Umwelt wirklicher Überzeugung oder eher modischer Attitüde entspringt, ist hier nicht zu entscheiden.

Die - separat überprüfte - Quantität der Mediennutzung hat kaum ausgeprägte Effekte auf die Clip-Rezeption. Neben der wöchentlichen Clip-Sehdauer standen allgemeine Angaben über die tägliche Hör- (Radio, Platte etc.) und Sehdauer (Fernsehen, Videorecorder) zur Verfügung. Es zeigten sich einige signifikante, jedoch nur mäßig hohe Korrelationen um 0,18 bis 0,20, aus denen sich ablesen lässt:

- wer viel Clips sieht (bzw. überhaupt viel fernsieht) ist eher weniger „musikvideo-orientiert“ (Dimension II),
- wer Audio-Medien intensiv nutzt, ist stärker musikmotiviert (Dimension I) und
- wer viel fernsieht, findet mehr Gefallen an „Sex & Gewalt“.

Erwähnenswert ist weiterhin, dass Hauptschüler pro Woche 460 Minuten mit Clip-Rezeption verbringen, Schüler anderer Schultypen im Mittel jedoch nur 240 bis 290 Minuten. Wegen des geringen Anteils an Hauptschülern ( $n = 8$ ), ist diese Differenz jedoch nicht signifikant.

## 6 Zusammenfassung

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Videoclips eher auditiv und audiovisuell als visuell erlebt werden. Für die beiden untersuchten Altersgruppen zeigten sich markante Unterschiede: für die 14jährigen ist die Nutzung von Videoclips wesentlich wichtiger als für die Studenten, sie erleben Musik durch Clips intensiver und nutzen sie vielfältiger. Was das Geschlecht betrifft, zeigen Jungen eine größere Hingabe, sind eher an Sex und Gewalt interessiert, während für Mädchen die Videoclip-Rezeption stärker durch soziale Aspekte mitbestimmt

ist. Die fünf beschriebenen Dimensionen der Videoclip-Rezeption (Tab. 2) weisen eine bemerkenswerte Geschlossenheit auf, und alle in Tab. 3 und 4 genannten unabhängigen Variablen, die sich regressionsanalytisch als wichtig erwiesen haben, ermöglichen eine schlüssige Interpretation dieser Dimensionen vor dem Hintergrund der allgemeinen und musikalischen Sozialisation.

Am auffälligsten ist hierbei das große Gewicht, das die musikalischen Umgangsweisen, also die über Hörerlebnisse gewachsenen Rezeptionshaltungen, im Hinblick auf das Erleben von Videoclips haben: Bei allen fünf Umgangsweisen mit Videoclips gibt es jeweils eine dominierende Hörweise mit einem substantiellen  $\beta$ -Wert. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass alle fünf Dimensionen der Clip-Rezeption jeweils durch spezifische Problemerkahrungen charakterisiert werden können. Vergleichbare Korrelationen ergaben sich in der erwähnten Längsschnittstudie (Behne 2009) auch zwischen den musikalischen Umgangsweisen und individuellen Problemen. Man kann den hier gefundenen Zusammenhang möglicherweise dahingehend interpretieren, dass unterschiedliche Erfahrungen aus vergangenem hörenden Musikerleben jeweils die Suche nach spezifischen Umgangsformen mit Videoclips begünstigen: Wer es normalerweise reizvoll findet, Musik stimulativ zu erleben, sucht Sex und Gewalt in Videoclips, wer sentimentales Hören im Umgang mit Audio-Medien bisher als lustvoll erfahren hat, benutzt Videoclips für eine involviert-eskapistische Rezeption.

Als besonders bemerkenswert kann in diesem Zusammenhang das Ausmaß bezeichnet werden, in dem drei Komponenten des Musikerlebens (emotionales, distanzierendes sowie kompensatorisches Hören) eine Orientierung auf Videoclips als „Gesamtkunstwerk“ aus Musik und Bildern begünstigen (Faktor II in Tab. 4). Insgesamt lassen sich alle fünf Dimensionen etwa gleich gut aus Faktoren der Sozialisation erklären, allgemeine und musikalische Sozialisation sind, wie die multiplen Korrelationen R in Tab. 3 und 4 zeigen, als etwa gleichgewichtig zu betrachten. Dass ein selbstbewusstes jugendliches Publikum eher musikmotiviert und musikvideo-orientiert mit Videoclips umgeht und eher nicht involviert-eskapistisch, sex- und gewaltorientiert und lebensstilorientiert (Tab. 3), ist ebenfalls ein bemerkenswertes Ergebnis dieser Pilotstudie, das weitere Forschungen wünschenswert erscheinen lässt, insbesondere unter der Fragestellung, wie andere Publika als die untersuchten mit Videoclips umgehen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Eine erheblich gekürzte und stellenweise modifizierte Fassung dieses Forschungsberichtes ist erschienen als: Behne & Müller (1996)
- <sup>2</sup> Vgl. z. B. Anfang 1989.
- <sup>3</sup> Vgl. z. B. Springsklee 1987, der darüber hinaus als einer der ersten Jugendliche über Videoclips befragte.
- <sup>4</sup> Zur Kritik an der kulturpessimistischen Auseinandersetzung mit Videoclips in Deutschland vgl. Müller 1993.
- <sup>5</sup> Vgl. z. B. Baxter et al. 1985, Brom & Campbell 1986, Gow 1990, Sherman & Dominick 1986 Sommers-Flanagan et al. 1993.
- <sup>6</sup> Vgl. z. B. Galfin et al. 1993, Greeson & Williams 1986, Hansen & Hansen 1988, 1990a, 1990b, Hansen & Krygowski 1994, Wallbott 1989, 1992.
- <sup>7</sup> Vgl. z. B. Altrogge 1992, Bechdorf 1994, 1996, Brom et al. 1986, Brom & Schulze 1990, Frielingsdorf & Hass 1995, Grimm 1991, Hall, Miller, Hanson 1986, Martman & Tucker 1987, Reetze 1989, Roe & Cammaer 1993, Roe & Löfgren 1988, Springsklee 1987, Sun & Lull 1986, Thompson et al. 1991.
- <sup>8</sup> Zur Problematik von Inhaltsanalysen, auf die hier nicht eingegangen werden kann, vgl. Lewis 1978,26 ff.
- <sup>9</sup> Ausnahmen bilden die Untersuchungen von Bechdorf, Frielingsdorf & Haas, Hall, Miller & Hanson, Reetze, Roe & Cammaer, Roe & Löfgren, Springsklee und Wallbott.
- <sup>10</sup> Zur geschlechtsspezifischen Sozialisation in musikalischen Jugendkulturen vgl. McRobbie & Garber 1977, McRobbie 1993.
- <sup>11</sup> Befunde und Erklärungsansätze zur geschlechtsspezifischen Videoclip-Rezeption finden sich in Müller 1996.
- <sup>12</sup> Die Befragten drückten ihre Zustimmung bzw. Ablehnung zu den Items des Fragebogens mit Zahlen zwischen 1 und 5 aus, wobei „1“ höchste Zustimmung und „5“ größte Ablehnung bedeutet.
- <sup>13</sup> Gruppe:  $F = 17,79$ ,  $p = 0,000$ ; Geschlecht:  $F = 8,15$ ,  $p = 0,000$ ; Wechselwirkung:  $F = 2,26$ ,  $p = 0,001$ .
- <sup>14</sup> In dieser und den folgenden Tabellen bedeuten: Signifikanzniveau \*\*\* =  $p < 0,001$ , \*\* =  $p < 0,01$ , \* =  $p < 0,05$ .
- <sup>15</sup> Auf der Skala von 1 (absolut richtig) bis 5 (absolut falsch) wählten 74,3% bei diesem Item die Abstufungen 1 bis 3.
- <sup>16</sup> Wenn soziale Erwünschtheit sowohl bei Aussagen über Coolness wie bei Sex und Gewalt eine Rolle gespielt hat, so dürften jeweils unterschiedliche Bezugsgruppen wirksam gewesen sein, im ersten Fall die Peers, im zweiten die Elterngeneration. 1720,0% wählten die Antwortkategorien 1 bis 3.
- <sup>18</sup> Eigenwerte: 4,77 - 2,26 - 2,16 - 1,62 - 1,44 - 1,28 - 1,17 - 1,11 - 1,06.
- <sup>19</sup> Eigenwerte: 5,51 - 1,95 - 1,67 - 1,44 - 1,30 - 1,29 - 1,12 - 1,06.
- <sup>20</sup> Der schwache Geschlechtseffekt auf dem ersten Faktor darf nicht überinterpretiert werden, weil er lediglich auf besonders großen Geschlechtsunterschieden bei Item 9 (Tab. 1) basiert.
- <sup>21</sup> Es handelt sich um gemittelte Faktorenwerte für Jungen und Mädchen, positive Werte zeigen überdurchschnittliche, negative unterdurchschnittliche Ausprägung des jeweiligen Faktors an. Sterne indizieren das Signifikanzniveau einer MANOVA.

- <sup>22</sup> Die Analysen wurden mit der SPSS-Prozedur REGRESSION (method = stepwise) durchgeführt. Multikollinearität wurde mit dem Toleranzkoeffizienten, Autokorrelation mit dem Durbin/ Watson-Test überprüft.

## Literatur

- Albrecht, Helfried T. & Silbereisen, Rainer K. (1993): Risikofaktoren für Peerablehnung im Jugendalter: Chronische Belastungen und akute Beeinträchtigungen, in: Zeitschrift für Entwicklungspsychologie und Pädagogische Psychologie, 25. Jg., H. 1, S. 1-28.
- Altrogge, Michael (1992): ‚Dreh dich nicht um, das Schwermetall geht um‘. Die ästhetisch-moralische Schere bei der Wahrnehmung von Heavy Metal-Videoclips, in: Politik und gesellschaftlicher Wertewandel, hg. von Mechthild von Schönebeck, Jürgen Brandhorst, H. Joachim Gerke, Essen, S. 109-133.
- Altrogge, Michael & Menge, Johannes (1990): Videoclips als Indikator für den Wandel jugendlicher Lebens- und Wahrnehmungswellen, Forschungsbericht Berlin (Inst. f. Kommunikationssoziologie, FU Berlin).
- Anfang, Günther (1989): Die Ästhetik des Videoclips. Anmerkungen zur Geschichte und Gestaltung, in: medien + erziehung, 33. Jg., H. 2, S. 75-84.
- Baacke, Dieter (1987): Jugend und Jugendkulturen, Weinheim und München.
- Baxter, Richard L., De Riemer, Cynthia, Landini, Ann, Leslie, Larry & Singletary, Michael W. (1985): A Content Analysis of Music Videos, in: Journal of Broadcasting and Electronic Media Vol. 29, No. 3, S. 333-340.
- Bechdolf, Ute (1994): Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Rezeptionsweisen, in: Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung, hg. von Marie-Luise Angerer & Johanna Dorer, Wien, S. 186-193.
- Bechdolf, Ute (1996): Konstruktionen von Weiblichkeit. Zur Rezeption von Musikvideos am Beispiel Madonna, in: Sliding Identities, hg. von Eva-Maria Warth, Trier.
- Behne, Klaus-Ernst (1986): Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks, Regensburg.
- Behne, Klaus-Ernst (1987): Zur Rezeptionspsychologie kommerzieller Video-Clips, in: film - musik - video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr, hg. von Klaus-Ernst Behne, Regensburg, S. 113-126.
- Behne, Klaus-Ernst (1990): Musik im Fernsehen. Leiden oder Lernen? Auditives und audiovisuelles Musikerleben im experimentellen Vergleich, in: Rundfunk und Fernsehen, 38. Jg., H. 2, S. 222-241.
- Behne, Klaus Ernst, Endewardt, Ulf & Prox, Lothar (1994): Musikalische Video-Variationen. Eine Untersuchung zur Akzeptanz von Klassik-Videos, in: Medienpsychologie, 6. Jg., H. 3, S. 220-240.
- Behne, Klaus-Ernst (1997): The Development of „Musikerleben“ in Adolescence. How and Why Young People Listen to Music, in: Perception and Cognition of Music, Irene Deliege & John Sloboda, Hillsdale, NJ.
- Behne, Klaus-Ernst, i. V.: Entwicklung des Musikerlebens im Jugendalter
- Behne, Klaus-Ernst & Müller, Renate (1996): Rezeption von Videoclips. Musikrezeption. Eine vergleichende Pilotstudie zur musikalischen Sozialisation. Rundfunk und Fernsehen 1996, 44(3), 365 - 380.

- Bourdieu, Pierre (1979): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 4. Aufl., Frankfurt am Main.)
- Brown, Jane D. & Campbell, Kenneth (1986): Race and Gender in Music Videos: The Same Beat but a Different Drummer, in: *Journal of Communication*, Vol. 36, No. 1, S. 94-106.
- Brown, Jane D., Campbell, Kenneth & Fischer, Lynn (1986): American Adolescents and Music Videos: Why do they Watch?, in: *Gazette*, 37. Jg., S. 19-32.
- Brown, Jane D. & Schulze, Laurie (1990): The Effects of Race, Gender, and Fandom on Audience Interpretations of Madam's Music Videos, in: *Journal of Communication*, Vol. 40, Heft 2, S. 88-102.
- Calfin, Matthew S., Carroll, James L. & Shmidt Jr., Jerry (1993): Viewing Music-Videotapes Before Taking a Test of Premarital Sexual Attitudes, in: *Psychological Reports*, Vol 72, S. 475-481.
- Clarke, John, Hall, Stuart, Jefferson, Tony & Roberts, Brian (Hrsg.) (1979): *Jugendkultur als Widerstand*, Frankfurt am Main.
- Ferchhoff, Wilfried (1990): *Jugendkulturen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt.
- Frielingdorf, Britta & Haas, Sabine (1995): Fernsehen zum Musikhören. Stellenwert und Nutzung von MTV und VIVA beim jungen Publikum in Nordrhein-Westfalen, in: *Media Perspektiven*, H. 7, S. 331-339.
- Gorny, Dieter (o. J.): Editorial, in: *VIVA Fernsehen GmbH & Co. KG*.
- Gow, Joe (1990): The Relationship Between Violent and Sexual Images and the Popularity of Music Videos, in: *Popular Music and Society*, Vol. 14, No. 4, S. 1-9.
- Greeson, Larry E. & Williams, Rose Ann (1986): Social Implications of Music Videos for Youth. An Analysis of the Content and Effects of MTV, in: *Youth & Society*, 18. Jg., S. 177-198.
- Grimm, Jürgen (1991): *Videoclips und Lebenswelt. Forschungskonzept und Ergebnisse. Arbeitspapier der Forschungsstelle für Gesellschaftliche Entwicklungen (Universität Mannheim)*.
- Hall, James L., Miller, Chris & Hanson, Janice (1986): Music Television. A Perception Study of Two Age Groups, in: *Popular Music and Society*, Vol. 10, No. 4, S. 17-28.
- Hansen, Christine Hall & Hansen, Randal D. (1988): How Rock Music Videos Can Change What Is Seen When Boy Meets Girl: Priming Stereotypic Appraisal Of Social Interactions, in: *Sex Roles*, Vol. 23, No. 5/6, S. 287-316.
- Hansen, Christine Hall & Hansen, Randal D. (1990a): The Influence of Sex and Violence on the Appeal of Rock Music Videos, in *Communication Research*, Vol. 17, No. 2, April, S. 212-234.
- Hansen, Christine Hall & Hansen, Randal D. (1990b): Rock Music Videos and Antisocial Behavior, in: *Basic and Applied Social Psychology*, Vol. 11, No. 4, S. 357-369.
- Hansen, Christine Hall & Krygowski, Walter (1994): Arousal-Augmented Priming Effects. Rock Music Videos and Sex Object Schemas, in: *Communication Research*, Vol. 21, February S. 24-47.
- Hartman, John K. & Tucker, Raymond (1987): Music Video Viewing in the 18-to 35-Year-old Age Group From a Uses and Gratifications Perspective, in: *Popular Music and Society*, Vol 11, No. 4, S. 31-46.
- Hitzler, Ronald (1994): Sinnbasteln. Zur subjektiven Aneignung von Lebensstilen, in: Mörth & Fröhlich 1994, S. 75-92.
- Jugend '92. Lebenslagen, Orientierungen und Entwicklungsperspektiven im vereinigten Deutschland, hg. vom Jugendwerk der Deutschen Shell, 4 Bde., Opladen.

- Lewis, George (1978): The Sociology of Popular Culture, in: *Current Sociology*, Vol. 26, No. 3, S. 1-160.
- McRobbie, Angela & Garber, Jenny (1977): Mädchen in den Subkulturen, in: John Clarke et al., 1979, S. 217-236.
- McRobbie, Angela (1993): Shut up and dance: Youth culture and changing modes of feminty, in: *Young*, Vol.1, H. 2, S. 13-31.
- Mörth, Ingo & Fröhlich, Gerhard (Hrsg.) (1994): Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Bourdieu, Frankfurt/New York.
- MTV Europe (1991): MTV Information, London.
- MTV Europe (1993): MTV: Music Television Global Fact Sheet, London.
- Müller, Renate (1990): Soziale Bedingungen der Umgehensweisen Jugendlicher mit Musik. Theoretische und empirisch-statistische Untersuchung zur Musikpädagogik, Essen.
- Müller, Renate (1993): Hits und Clips. Erklärungsmodelle zur Jugendkultur, in: *Musik & Bildung*, 25. Jg., H. 1, S. 61-65.
- Müller, Renate (1994): Music Video in Social Context. In: Deliege, Irene (Hrsg.): *Proceedings of the Third International Conference for Music Perception and Cognition*, Liege, S. 361-362.
- Müller, Renate (1995): Selbstsozialisation. Eine Theorie lebenslangen musikalischen Lernens, in: *Musikpsychologie*, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Bd. 11, 1994, hg. von Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen, Helga de la Motte-Haber, S. 63-75.
- Müller, Renate (1996): Geschlechtsspezifisches Umgehen mit Videoclips: Erleben Mädchen Videoclips anders?, in: *Musikpädagogische Forschung*, Bd. 17., hg. von Hermann-Josef Kaiser, Essen, S. 73-93.
- Reetze, Jan (1989): Videoclips im Meinungsbild von Schülern. Ergebnisse einer Befragung in Hamburg, in: *Media Perspektiven*, H. 2, S. 99-105.
- Roe, Keith & Cammaer, Gerda (1993): Delivering the Young Audience to Advertisers. Music Television and Flemish Youth, in: *Communications*, Vol. 18, No. 2, S. 169-177.
- Roe, Keith & Löfgren, Monica (1988): Music Video Use and Educational Achievement. A Swedish Study, in: *Popular Music*, Vol. 7, No. 3, S. 303-314.
- Schwichtenberg, Cathy (1992): The Popular Pleasures of Visual Music, in: *Popular music and communication*, ed. by James Lull (2nd ed.), Sage Publications, Inc; Newbury Park, CA, US, Sage focus editions, Vol. 89, S. 116-133.
- Schwichtenberg, Cathy (1993): Introduction: Connections/Intersections, in: *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, ed. by Cathy Schwichtenberg, Colorado, S. 1 - 11.
- Sherman, Barry L. & Dominick, Joseph R. (1986): Violence and Sex in Music Videos: TV and Rock,n' Roll, in: *Journal of Communication*, Vol. 36, No. 1, S. 79-93.
- Sommers-Flanagan, Rita, Sommers-Flanagan, John & Davis, Britta (1993): What's Happening on Music Television? A Gender Role Content Analysis, in: *Sex Roles*, Vol. 28, No. 11/12, S. 745- 753.
- Springsklee, Holger (1987): Video-Clips. Typen und Auswirkungen, in: *film-musik-video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr*, hg. von Klaus-Ernst Behne, Regensburg, S. 127-154.
- Sun, Se-Wen & Lull, James (1986): The Adolescent Audience for Music Videos and Why They Watch, in: *Journal of Communication*, Vol. 36, No. 1, S. 115-125.

- Thompson, Margaret, Pingree, Suzanne, Hawkins, Robert P. & Draves, Carrie (1991): Long-Term Norms and Cognitive Structures as Shapers of Television Viewer Activity, in: *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, Vol. 35, No. 3, S. 319-334.
- VIVA Fernsehen GmbH & Co. KG (o. J. a): presse info, Köln.
- VIVA Fernsehen GmbH & Co. KG (o. J. b): Daten & Fakten, Köln.
- VIVA Fernsehen GmbH & Co. KG (o. J. c): VIVA II, Köln.
- Wallbott, Harald G. (1989): Die „euphorisierende“ Wirkung von Musik-Videos. Eine Untersuchung zur Rezeption von „bebildeter“ Musik, in: *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie*, Bd. XXXVI, H. 1, S. 138-161.
- Wallbott, Harald G. (1992): Sex, Violence, and Rock'n'Roll. Zur Rezeption von Musikvideos unterschiedlichen Inhalts, in: *Medienpsychologie*, Jg. 4, H. 1, S. 3-14.
- Winter, Rainer & Eckert, Roland (1990): *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung*, Opladen.
- Zinnecker, Jürgen (1987): *Jugendkultur 1940-1985*, Opladen.

## Anhang

A1: Tab. 5: Faktorenstruktur der Szene-Orientierung

Faktor	Nr.		höchste Ladungszahlen	Geschlechts- effekte
I		Mainstream-Szene		0,146 / -0,160 p = 0,06
	8	Body-Building, Fitness-Training	0,76	
	4	Motorrad-Fans	0,56	
	3	Fans von Musikgruppen	0,55	
	2	Fußball-Fans	0,52	
	5	Disco-Fans	0,49	
	9	Computer-Fans	0,31	
II		Frieden & Umwelt		
	7	Friedensbewegung	0,78	
	6	Umweltschützer, Ökobewegung	0,77	
	9	Computerfans	0,53	
III		Skins & Hooligans		0,287 / -0,316 ***
	11	Skinheads	0,84	
	12	Fußball-Hooligans, die Randalen machen	0,78	
IV		Punks & Gruffties		-0,242 / -0,267 **
	1	Punks	0,76	
	10	Gruffties	0,67	
	4	Motorrad-Fans	0,51	
	2	Fußball-Fans	-0,30	

A2: Tab. 6: Faktorenstruktur des Selbstkonzeptes, der Eltern- und Peerorientierung (nur Ladungen &gt; 0,3)

	Nr.		Faktoren- ladungen	Geschlechts- Effekte
I		<b>Negatives Selbstkonzept</b>		-0,795 / 0,211 *
	9	Ich möchte vieles an mir ändern	0,78	
	16	Manchmal wünsche ich mir, ich wäre anders	0,75	
	14	Die meisten meiner Mitschüler können mich nicht besonders leiden	0,47	
	12	Meine Mitschüler interessieren sich für meine Meinung	-0,44	
	15	Ich bin mit mir zufrieden	-0,77	
II		<b>Elterngeprägte Kindheit</b>		
	19	In meiner Familie haben wir gemeinsam Sport getrieben	0,80	
	20	In meiner Familie haben wir gemeinsam gelesen	0,72	
	18	In meiner Familie haben wir gemeinsam Musik gemacht	0,70	
	21	Meine Eltern hatten Hobbies, die ich als Kind von ihnen übernommen habe	0,54	
	11	Eigentlich verdanke ich meinen Eltern sehr viel	0,39	
III		<b>Positive Elternbeziehung</b>		
	17	Ich bemühe mich, meine Eltern zu verstehen, auch wenn es manchmal schwer ist	0,75	
	8	Ich fühle mich in der Schule wohl	0,64	
	11	Eigentlich verdanke ich meinen Eltern sehr viel	0,55	
	12	Meine Mitschüler interessieren sich für meine Meinung	0,50	
	4	Ich halte nicht viel von den Erfahrungen der Erwachsenen, ich verlasse mich lieber auf mich selbst	-0,32	
IV		<b>Kontakt mit devianten Peers</b>		
	10	Viele meiner Freunde lügen ihre Eltern an, wenn sie etwas erreichen wollen	0,80	
	7	Meine Freunde haben oft Ärger mit Erwachsenen	0,72	
	2	Ich kenne viele Jugendliche, die schon mal was geklaut haben und dabei nicht erwischt wurden	0,65	
V		<b>Externalität</b>		
	5	Ich habe das Gefühl habe, wenn mir mal was daneben gegangen ist, kann ich selbst wenig machen, um es wieder in Ordnung zu bringen	0,75	
	1	Ich glaube, dass es sich nicht lohnt, wenn man sich anstrengt, weil sowieso alles anders kommt	0,64	
	3	Ich meine, was schief gehen soll, geht schief, auch wenn man alles mögliche versucht, damit es nicht passiert	0,63	
VI		<b>Peer-Orientierung</b>		
	13	Bei gleichaltrigen Freunden/Freundinnen erfahre ich mehr als von meinen Eltern	0,82	
	11	Eigentlich verdanke ich meinen Eltern sehr viel	-0,33	
	14	Die meisten meiner Mitschüler können mich nicht besonders leiden	-0,47	
VII		<b>Erwachsenendistanz</b>		
	6	Die wenigsten Erwachsenen verstehen die Probleme von Jugendlichen wirklich	0,66	
	4	Ich halte nicht viel von den Erfahrungen der Erwachsenen, ich verlasse mich lieber auf mich selbst	0,59	
	7	Meine Freunde haben oft Ärger mit Erwachsenen	0,34	

A3: Tab. 7: Faktorenstruktur der verbalen Musikpräferenz (nur Ladungen &gt; 0,4)

	Nr.		Faktoren- ladungen	Geschlechts- Effekte
I		E-Musik		-0,160 / 0,172 *
	8	Operette	0,81	
	22	Oper	0,80	
	28	Klassische Konzertmusik	0,76	
	25	Chormusik	0,68	
	15	Musical	0,63	
II		Oldies		-0,162 / 0,175 *
	13	Rockmusik 70er Jahre	0,79	
	18	Rock'n'Roll 50er Jahre	0,75	
	10	Beat & Popmusik 60er Jahre	0,75	
	21	Blues	0,52	
	36	Modern Jazz	0,44	
	33	Dixieland-Jazz	0,43	
III		Rap & Techno		
	16	Rap	0,82	
	23	Hip-Hop	0,75	
	42	Techno	0,74	
	12	Disco	0,59	
IV		House & Funk		
	29	House	0,70	
	3	Funk	0,62	
	43	EBM	0,56	
	7	Rave	0,46	
	5	Dance House	0,43	
V		Reggae & Raggamuffin		
	34	Reggae	0,73	
	45	Raggamuffin	0,65	
	33	Dixieland	0,54	
	36	Modern Jazz	0,41	
VI		Folklore & Chansons		
	30	Folklore	0,69	
	32	Franz. Chansons	0,64	
	6	Traditionelle Tanzmusik	0,51	
	35	Geistliche Musik	0,50	
	26	Country & Western	0,41	

VII		Hard Rock & Heavy Metal		
	2	Hard Rock	0,84	
	40	Heavy Metal	0,83	
	24	Punk	0,42	
VIII		Soft Rock		-0,219 / 0,236 **
	27	Soft Rock	0,67	
	12	Disco	0,50	
	5	Dance House	0,42	
IX		Grunge & Gothic		
	19	Grunge	0,73	
	44	Gothic	0,56	
	20	Latin Pop	0,55	
X		Volksmusik & Schlager		
	1	Deutsche Volksmusik	0,70	
	14	Deutsche Schlager	0,58	

A4: Tab. 8: Musikalische Umgangsweisen

KOMPENSATORISCH	36...	bringt sie mich in eine andere Stimmung
	19...	kann ich mich richtig beruhigen, wenn ich vorher aufgereggt war
	28...	soll sie mich auf andere Gedanken bringen, unangenehme Stimmungen aus meinem Kopf vertreiben
	20...	kann es sein, dass ich meine Stimmungen in Musik wiederfinde
	21...	fühle ich mich weniger einsam
KONZENTRIERT	35...	finde ich es interessant, die verschiedenen Themen, Melodien und Rhythmen zu verfolgen
	34...	mache ich gern die Augen zu
EMOTIONAL	32...	höre ich vor allem mit dem Gefühl
	11...	achte ich darauf, welche Gefühle durch die Musik ausgedrückt werden
DISTANZIEREND	10...	versuche ich, den Text (wenn vorhanden) zu verstehen
	6...	versuche ich gleich zu erkennen, welche Art von Musik das sein könnte (z. B. Folklore, Modern Jazz, Barockmusik, ...)
	22...	versuche ich, den Aufbau eines Stücke (Wiederholungen, Veränderungen) zu verstehen
	14...	höre ich hin und wieder gezielt bestimmte Instrumente heraus
VEGETATIV	13...	kann es sein, dass mich der Rhythmus ganz gefangen hält
	4...	kann es sein, dass mir die Musik regelrecht unter die Haut geht
	27...	setze ich mich irgendwie anders hin als sonst
	9...	kann es sein, dass ich bestimmte körperliche Wirkungen (Veränderungen des Herzschlages, Kribbeln auf der Haut, Gefühl im Magen, ...) spüre
SENTIMENTAL	12...	träume ich am liebsten
	18...	werde ich an Dinge erinnert, die ich früher erlebt habe
	26...	regt sie mich an, über mich nachzudenken
	31...	möchte ich ganz weit weg sein
	30...	kann es sein, dass ich liebsten weinen möchte
ASSOZIATIV	3...	habe ich oft bildhafte Vorstellungen
	25...	kann es sein, dass ich eine ganze Geschichte zur Musik erfinde, so als wenn ein Film in mir abläuft
STIMULATIV	16...	ist eine höhere Lautstärke für mich wichtig
	25...	kann es sein, dass ich sehr erregt, angriffslustig, aggressiv werde
DIFFUS	23...	mache ich gern etwas anderes
	8...	höre ich gern nur mit einem Ohr zu



Das Institut für musikpädagogische Forschung (ifmpf) der Hochschule für Musik und Theater Hannover leistet in den Feldern der historiographischen, systematischen und komparativen Musikpädagogik vielfältige Forschungsarbeit auf interdisziplinärer und integrativer Ebene. Musikpädagogischer Forschung meint neben der Grundlagenforschung immer auch Anwendungsbezug, der sich in didaktischer Theorie wie auch in praktischen Unterrichtsmaterialien konkretisiert. In der Verknüpfung von Ausbildung und Forschung sollen Studierende so früh wie möglich an den Stand der Forschung heran geführt und selbst daran beteiligt werden. Neben den laufenden Projekten unterhält das Institut mit Forschungsberichten, Praxisberichten und Monographien eine Veröffentlichungsreihe, die Ergebnisse aus der eigenen Arbeit und auch publikationswürdige Schriften von Forscherinnen und Forschern außerhalb des Instituts dokumentiert. Durch die hauseigene Publikationsmöglichkeit ist eine äußerst zeitnahe Veröffentlichung von aktuellen Forschungsergebnissen möglich.



Klaus-Ernst Behne beschäftigte sich über viele Jahre mit klassischer Musik im Fernsehen. Anlässlich seines 70. Geburtstages sind in diesem Band die Forschungsberichte aus einem Jahrzehnt musikpsychologischer Forschung zur Wirkung von Klassik-Videos zusammengefasst. Untersucht wurden u.a. die Wirkung und Akzeptanz von klassischen Videoclips und die Veränderung des Musikerlebens durch den zusätzlichen visuellen Eindruck.