

Musikalische Form und musikalisches Gedächtnis

Ich möchte zu Beginn meines Vortrags nur einige Bemerkungen zum Aufbau des Gedächtnisses machen. Bekannt ist die Einteilung des menschlichen Gedächtnisses in einen sensorischen Speicher, ein Kurzzeitgedächtnis und ein Langzeitgedächtnis. Häufig wurde diskutiert, ob es ein Mehrspeichermodell des Gedächtnisses überhaupt gebe, oder ob sich nicht mit einem Einspeichermodell des Gedächtnisses eine Alternative böte. Dieses Gedächtnis arbeite mit unterschiedlichen Verarbeitungstiefen, zunächst physikalischen bis zu semantischen usw. Bisher scheint jedoch das Mehrspeichermodell die evidentere Theorie zu sein. Auf dem Gebiet des Kurzzeitspeichers beschäftigt sich die Forschung zur Zeit verstärkt mit der Problematik der Selektivität von Informationen. Die Theorien arbeiten wieder mit Filtermodellen, Selektivität erscheint als Ursache begrenzter Ressourcen des Arbeitsspeichers. Darüber, wie Musik langfristig gespeichert wird, ist bisher wenig bekannt, aber es bestehen eine Reihe unterschiedlicher Vorstellungen (vgl. de la Motte-Haber 1997, S. 467ff.).

1. Zum einen dominierte bis in die frühen Neunziger Jahre die Theorie der generativen Grammatik von Lerdahl und Jackendoff (vgl. Lerdahl und Jackendoff 1983). Sie versuchte von einer Oberflächenstruktur auf eine Tiefenstruktur der Musik zu schließen. Eine natürliche Grammatik, die hierarchisch strukturiert ist, stellt die Organisation des Hörens dar. Während dies das vorherrschende Paradigma bis in die neunziger Jahre darstellte, tritt die Theorie aufgrund widersprüchlicher Befunde mehr und mehr in den Hintergrund. Bei der Durchsicht von dreißig neuen Arbeiten zum Thema „Musikalisches Gedächtnis“ fanden sich nur sechs, in denen die Arbeiten von Lerdahl und Jackendoff erwähnt wurden.
2. Unter der „*Spreading Activation Theory*“ versteht man ein Netzwerk-Modell. In großzügiger Analogie zum menschlichen Nervensystem werden hier Begriffe oder Konzepte als Knoten dargestellt, die miteinander in Verbindung stehen. Die Nähe eines Knotens zum nächsten ist ein Maß für die Assoziation mit einem anderen Begriff. Zwischen diesen Knoten breitet sich Aktivierung in unterschiedlichem Ausmaß aus. So läßt sich z. B. die unterschiedliche Verwandtschaft von Tonarten mit Hilfe des Netzwerkmodelles darstellen. Weniger geeignet erscheint dieses Modell aber zur Repräsentation von Tonhöhen.
3. Das Modell des Merkmalsvergleichs (Feature Modell) beinhaltet die Vorstellung, daß sich ähnliche Begriffe zu Clustern zusammenschließen und in einem mehrdimensionalen Merkmalsraum dargestellt sind. Zum Beispiel wäre dies einleuchtend zur Darstellung von Klangfarbe in den Dimensionen Helligkeit, Rauigkeit und Dichte.
4. Besonders erwähnenswert erscheint jedoch eine Vorstellung, die das Langzeitgedächtnis in einen semantischen und einen episodischen Bereich einteilt. Allein durch Introspektion erscheint es einleuchtend, daß es in einem episodischen Ge-

gedächtnis eine analoge Speicherung von akustischen Signalen geben muß. Man kann den Klang eines Instrumentes förmlich hören, wenn man sich eine Melodie ins Gedächtnis ruft, ebenso ist dies bei Orchesterwerken möglich. Neben diesem episodischen Gedächtnis gibt es ein semantisches Gedächtnis, in dem eine aussagenartige Codierung stattfindet. Diese Aussagen werden zueinander in Relation gesetzt, die dann als sogenannte „Propositionen“ untereinander wiederum verknüpft sind. Teil einer solchen Struktur bilden Schemata, wie z. B. das Schema „Kadenz“ oder „Sonatenhauptsatzform“. Auch hier stellt man sich wieder eine hierarchische Organisation derartiger Konzepte vor. Nach diesem groben Überblick über theoretische Vorstellungen sollen nun einige Studien zur Formwahrnehmung beschrieben werden, denn hier läßt sich zeigen, daß der Hörer vielleicht ein hierarchisch organisiertes Wissen besitzt, aber daß seine Wahrnehmung und sein Gedächtnis nicht im Sinne einer hierarchisierten Grammatik arbeitet.

Neben der Skepsis von Komponisten gegenüber einem analytischen Zugang und neben der Uneindeutigkeit von Formanalysen finden sich Probleme der Formwahrnehmung auch auf Seiten des Hörers. Vladimír Konečni (1984) führte Tests durch, in denen die Probanden einige von Beethovens Streichquartetten und Klaviersonaten in vertauschter Satzfolge hörten. Es war zu erwarten, daß solche Veränderungen der großen formalen Struktur die formale Geschlossenheit störten. Die Zuhörer hörten die vertauschten Versionen mit demselben Vergnügen wie die Originalversionen.

Gottlieb und Konečni (1985) führten weitere Experimente durch, in denen Bachs *Goldberg-Variationen* in vertauschter Reihenfolge und im Original dargeboten wurden. Auch hier gab es bis auf eine Ausnahme keinen Effekt der Vertauschung. Ausnahme bildete ein Unterschied auf einer Skala einer eher emotionalen Beurteilung: Die Originalversion erschien den Probanden wärmer als die falschen vertauschten Versionen. Dieser Befund ist vom Autor nicht weiter interpretiert worden. Die Kritik des historischen Musikwissenschaftlers Robert Batt (1987) an Konečnis Experimenten, Formteile innerhalb der *Goldberg-Variationen* zu vertauschen, könne deswegen keinen Effekt haben, weil die einzelnen Variationen eine Abgeschlossenheit in sich selbst hätten, waren dann Anlaß für Studien, wo massive Umstellungen innerhalb eines Sonatenhauptsatzes, nämlich des ersten Satzes der g-Moll-Symphonie KV 550 von Wolfgang Amadeus Mozart, vorgenommen wurden; z. B. wurde die Reihenfolge „Durchführung, Reprise, Thema 1, Überleitung, Thema 2, Schlußgruppe, Thema 1, Überleitung, Thema 2, Schlußgruppe“ gebildet. Gegenüber dem Original und drei weiteren Versionen fanden weder Laien noch Musikstudenten ein unterschiedliches Gefallen oder Interesse an einer bestimmten Version. Sollten sie die „gelungenste Struktur“ ermitteln, schnitt keine Version als besonders herausragend ab (vgl. Karno und Konečni 1992).

In diesem Zusammenhang soll abschließend eine Arbeit von Christa Nauck erwähnt werden: Einer Probandengruppe wurde das Original des ersten Satzes der Sonate op. 10, Nr. 1 von Beethoven vorgespielt, einer weiteren die Sonate ohne Exposition und der dritten Gruppe derselbe Satz, nur mit dem Unterschied, daß in der Exposition das erste Thema fehlte. Die Probanden sollten die Form bestimmen, die das je-

weilige Werk aufwies. Nur drei von dreiunddreißig Probanden hielten das Original für eine Sonatenhauptsatzform. Die beiden manipulierten Formen wurden nicht als solche erkannt. Nauck erklärt die Ergebnisse mit Hilfe der Schematheorie:

„Formschemata sind zugleich kognitive Schemata, die die Wahrnehmung in dem Sinne leiten, daß eingehende Informationen einem einmal gewählten Schema zugeordnet werden. Das Schema wird auch dann aufrechterhalten, wenn die Informationen nicht passen. Sie werden bei der Wahrnehmung uminterpretiert, um sie dem Schema anzugleichen. Nach diesen Ergebnissen stellt sich jedoch die Frage, wie weit eine Form zerstört werden muß ehe alle vorgegebenen Möglichkeiten zurückgewiesen werden und die Manipulation wahrgenommen wird“ (Nauck 1995, S. 180).

Helga de la Motte-Haber schreibt – und dies könnte den vorangegangenen Abschnitt zusammenfassen: *„Beim Musikhören scheint zunächst keine Identifikation der Einzelteile im Hinblick auf die Gesamtform zu erfolgen. Das bedeutet, daß die Teile eher aneinandergereiht gehört werden, ohne übergeordnet hierarchisch aufeinander bezogen zu sein“* (de la Motte-Haber 1996, S. 476).

Ich komme nun zur Beschreibung eines eigenen Experimentes, wobei mir ein kleiner Exkurs über die Kompositionstechnik Edvard Griegs gestattet sei, denn zwei seiner Werke dienen mir als Ausgangsmaterial. Im Bereich der Klavierkompositionen Edvard Griegs fällt eine große Zahl von kleineren Werken auf. Dies mag der Anlaß für einige, manchmal bis ins Polemische gehende Äußerungen von Zeitgenossen, Biographen und Musikwissenschaftlern gewesen sein. So berichtet Grieg in einem Interview mit Arthur M. Abell, daß sein Kritiker Jadassohn sich so geäußert habe: *„Offen gesagt, glaube ich nicht, daß irgendeines deiner Werke lange leben wird [...] Du bist lediglich ein Miniaturtonmaler. Du sperrst Euterpe in einen Käfig, dessen Gitterstäbe die norwegischen Fjorde und Berge sind. Gewiß, es ist ein schöner Käfig, durchflutet vom Duft der Fichten deiner malerischen Heimat, aber Euterpes Schwingen tragen sie bis zum äußersten Ende der Welt [...] Kleine lyrische Formen gelangen dir am besten“* (Abell 1962, S. 175f.).

Auch später äußern sich Biographen zur Problematik der Form entsprechend. So schreibt Stein in seinem Grieg-Buch von 1921:

„Nebenbei sei hier bemerkt, daß man mit Hilfe der in der Musik üblichen Wiederholungszeichen Griegs Werke leicht auf die Hälfte, vielleicht sogar auf ein Drittel des Umfangs bringen könnte, den sie im Druck einnehmen, und damit würde viel für ihre Verbilligung, also auch für ihre weitere Verbreitung getan. Grieg hat ein ganz festes Kompositionsschema, das er fast überall anwendet: a - b - a. Gefällt ihm etwas besonders gut, so erweitert er das Schema: a - b - a - b - a.“

Eine eigentliche Formentwicklung findet sich fast nirgends, so daß man seine Formgebung beinahe ein wenig altmodisch nennen kann. Schlimmer ist, daß der Teil b in gar keinen inneren Beziehungen zum Teil a steht. Wenn man irgendei-

nen kleinen musikalischen Satz an irgendeinen andern anfügt und danach den ersten Satz wiederholt, so entsteht zwar eine symmetrische Form, aber keineswegs ein Kunstwerk, denn es fehlt dann dem Ganzen die Hauptsache, nämlich, die innere Einheit. Gewiß soll der Teil b zum Teil a stets kontrastieren, aber man darf doch nicht einfach zwei ganz heterogene Sätze zusammenleimen, weil jeder für sich zu kurz wäre, um ein selbständiges Musikstück zu bilden.“ (Stein 1921, S.131f.)

Ganz ähnlich argumentiert Daniel Gregory Mason in seinem Buch aus dem Jahre 1936², „*From Grieg to Brahms – Studies of some modern composers and their art.*“ Mason weist auf die Kürze der Phrasen in Griegs Musik hin, häufig würden sie wörtlich wiederholt, höchstens in ihrer Tonhöhe verändert, aber sonst kaum variiert. Fast seine gesamte Musik könne in vier oder achttaktige Segmente aufgeteilt werden, und jedes Segment stehe für sich als ein abgeschlossener musikalischer Gedanke.

Mason schreibt über einen kleinen Walzer aus Griegs Werk *Lyrische Stücke* (op.12, Nr.1): „*The construction of this charming piece, in a word, is very like that passages from primers that are familiar to us all: 'Is this a boy? This is a boy. Has the boy a dog? The boy has a dog. This is the dog of the boy.' And Grieg adds meditatively, 'Of the boy the boy boy'*“ (Mason 1902, S. 61).

Ich möchte mich nun auf einen Aspekt der Kritik an Grieg beschränken, nämlich den, der aussagt, daß die Anordnung der Formteile beliebig ist und daß keine Beziehung der Formteile untereinander besteht, wie dies Richard H. Stein anmerkte (s. o.).

Zwei Werke Griegs wurden im folgenden Experiment verwendet, um zu erfahren, ob Vertauschungen von Formteilen nicht doch auf einer anderen, nämlich der emotionalen Ebene wahrgenommen würden. Dies hatte sich nämlich in einem bisher nicht veröffentlichten Experiment von Helga de la Motte-Haber und mir angedeutet. Es handelte sich um den letzten Satz der Klaviersonate in e-moll, op.7, ein virtuoses, in Sonatenhauptsatzform geschriebenes Frühwerk, und um die Komposition *Nachklänge* aus den *Lyrischen Stücken*, das letzte Werk aus diesem Zyklus.

Zunächst wurden die beiden Musikstücke digital aufgezeichnet, um dann einige Manipulationen, die die Vertauschung von Formteilen betrafen, an ihnen vornehmen zu können. Im Falle des Sonatensatzes fanden sehr massive Umstellungen der Form statt. Nach der Bearbeitung sah die Reihenfolge der Takte so aus:

Takt 1-47/ 206-246/ 122- 205/ 48-121/ 247-349. Im Falle des *Lyrischen Stückes* wurden die beiden A-Teile durch den Mittelteil ersetzt und der Anfangsteil bildete den mittleren Teil des Stückes, die Coda wurde so belassen. In beiden Fällen wurde darauf geachtet, daß sich wieder sinnvolle musikalische Zusammenhänge ergaben.

Die beiden Stücke wurden einer Gruppe von ungefähr zwanzig Studenten des Lehramtes für die Sekundarstufe II dargeboten, die sich dann auf einem Fragebogen dazu äußern sollten. Eine andere ebenso große Kontrollgruppe hörte die beiden Originalversionen und wurde ebenso dazu befragt. Die Fragen bezogen sich zum einen auf eher rationale, bzw. ästhetische Urteile:

Handelt es sich um eine Originalkomposition? Ich halte die Komposition von der Form her für gelungen. Das Beispiel wirkt ausgewogen (Urteile auf Rating-Skalen

von 1 = *trifft sehr zu* bis 5 = *trifft überhaupt nicht zu*). Außerdem sollte angegeben werden, ob die Kompositionen den Hörern bekannt waren oder nicht. Zum anderen wurde nach eher emotionalen und auch wertenden Beschreibungen gefragt: die Probanden sollten angeben, wie sehr die Begriffe *würdig*, *heroisch*, *ruhig*, *lieblich*, *aktiv*, *angenehm*, *langweilig* und *abstoßend* auf die Stücke zuträfen. Im einzelnen nun die Ergebnisse: Den meisten Probanden, und dies ist eine Voraussetzung für das Experiment gewesen, waren die Kompositionen nicht bekannt. (Zwei der neununddreißig Probanden kannten den Sonatensatz, neun das Lyrische Stück *Nachklänge*. Schließt man diese Probanden aus der Auswertung aus, ändern sich die Ergebnisse nur sehr unwesentlich.) Gehen wir zunächst auf die emotionale und auch wertende Beurteilung der Sonate e-Moll ein: Wie die Abbildung 1 zeigt, sehen sich die Beurteilungsprofile in beiden Fällen sehr ähnlich; eine varianzanalytische multivariate Überprüfung kommt zu dem Ergebnis, daß sich bei Wiederholungen des Experimentes die Unterschiede zwischen den beiden Gruppen wahrscheinlich nicht replizieren ließen. Der Sonatensatz wird – unabhängig von Formvertauschungen – als aktiv, angenehm, heroisch und würdig beschrieben. (Dennoch finden sich sehr schwach ausgeprägte, tendenzielle Unterschiede. Das Original wird als weniger aktiv und würdiger beschrieben, gleichzeitig aber auch als weniger ruhig.)¹ Beim *Lyrischen Stück* (Abb. 3) finden sich tendenzielle, aber auch hochsignifikante Unterschiede bei den Skalen „*abstoßend*“, „*aktiv*“, „*langweilig*“, „*lieblich*“, „*ruhig*“ und „*würdig*“. Die Bearbeitung wird als weniger abstoßend, aktiver, weniger langweilig, weniger lieblich, weniger ruhig und würdiger eingestuft. Die Ergebnisse der eher rationalen, ästhetisch-kompositorischen Bewertungen der Versionen stellen sich so dar: Tendenziell, also eigentlich noch im Bereich des Zufälligen, findet sich ein Unterschied in der Wertung des Sonatensatzes (Abb. 2). Die manipulierte Version wird als etwas weniger gelungen bezeichnet, dagegen erscheint sie den Hörern als genauso ausgewogen wie die Originalfassung von Grieg. Beim *Lyrischen Stück Nachklänge* findet sich nicht einmal ein tendenzieller Unterschied, Original und Bearbeitung werden als gleichermaßen gelungen und ausgewogen beschrieben (Abb. 4).

Bei der direkten Frage, ob es sich beim Gehörten um eine Originalkomposition handele, gaben die Probanden bei den Versionen des Sonatensatzes zu ungefähr zwei Dritteln an, daß es sich um eine Originalkomposition handele. Bei dem Stück *Nachklänge* fiel das Ergebnis sogar noch zugunsten der manipulierten Version aus, die hier noch häufiger zum Original erklärt wurde. Man muß allerdings sagen, daß eine zu-

¹ Die inferenzstatistische Analyse wurde so vorgenommen: Die Skalen der emotionalen Bewertung und die kompositorischen Einschätzungen wurden je einer multivariaten Varianzanalyse mit einem Faktor und zwei Stufen („*Bearbeitung*“/Original) unterzogen (acht bzw. zwei abhängige Variablen). Bei der Sonate e-moll ergaben sich in beiden Fällen keine signifikanten Unterschiede, lediglich univariat eine Tendenz: gelungen $p=0,108$. Bei dem Stück *Nachklänge* ergab sich bei den emotionalen Items: $df=8/30$ multivariates $p=0,073$, univariat: abstoßend $p=0,092$; aktiv $p=0,037$; angenehm $p=0,279$; heroisch $0,205$; langweilig $p=0,007$; lieblich $p=0,122$; ruhig $p=0,131$; würdig $p=0,040$. Bei den kompositorischen Einstufungen ergab sich keine Signifikanz.

fallskritische Überprüfung mit Hilfe des Chi-Quadrat Tests ergibt, daß diese Unterschiede nicht signifikant sind.

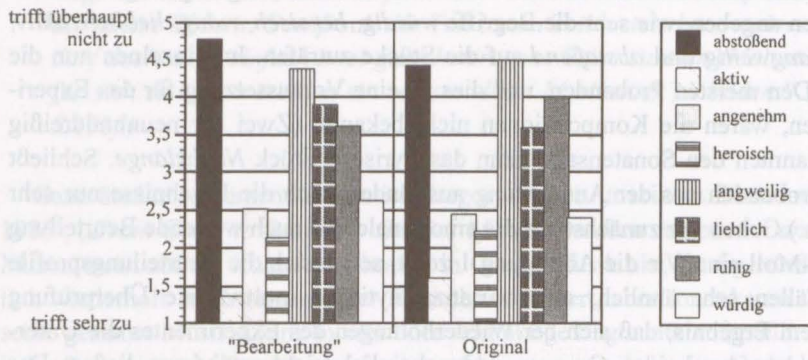


Abbildung 1: Emotionale Einschätzung der Sonate e-Moll.

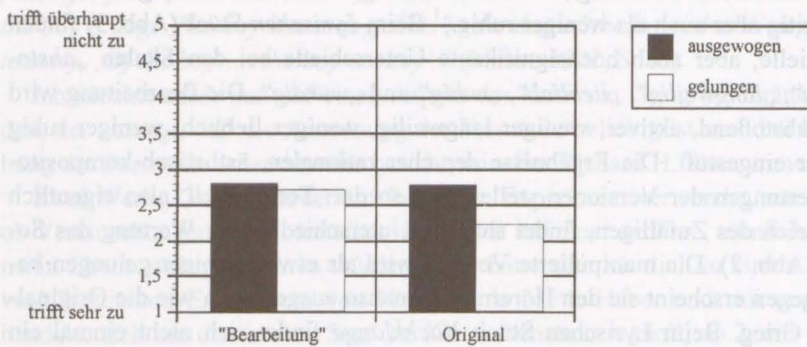


Abbildung 2: Kompositorische Bewertung der Sonate e-Moll.

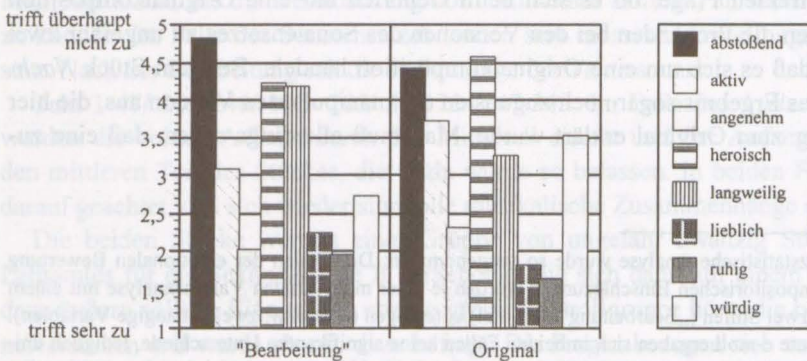


Abbildung 3: Emotionale Einschätzung der Nachklänge.

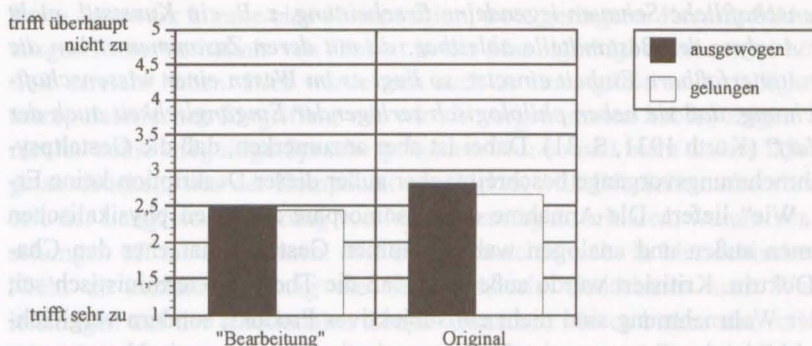


Abbildung 4: Kompositorische Bewertung der *Nachklänge*.

Zur Erklärung der Befunde soll noch ein kleiner Exkurs über die Gestaltpsychologie erfolgen, die einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis oder zumindest zur Beschreibung bestimmter Aspekte der Formwahrnehmung zu liefern vermag (vgl. Wertheimer 1912/13). Oberstes Postulat dieser Richtung ist die Annahme, daß das Ganze mehr sei, als die Summe seiner Teile. Dieses Ganze wird als Gestalt bezeichnet. Damit etwas als Gestalt erlebt wird, muß es zwei Bedingungen erfüllen: neben der Übersummenhaftigkeit auch die Transponierbarkeit, die als Gestaltqualitäten bezeichnet wurden. So entsteht der Eindruck der Bewegung einer Linie. Als Beispiele dienten den Gestaltpsychologen optische Muster oder Melodien bzw. Akkorde, die, obwohl sie in andere Tonarten versetzt werden, als „dieselbe“ Melodie oder „derselbe“ Akkord wiedererkannt werden. Geometrische Figuren können verschoben, in anderen Farben dargestellt, vergrößert oder verkleinert werden, ohne ihre Gestalt zu verlieren. Ein entscheidender Unterschied zu bisherigen Theorien der Wahrnehmung lag in der Auffassung, daß zwischen dem physikalisch Gegebenen und dem phänomenal Wahrgenommenen ein expliziter Gegensatz bestand. Dies war durch die Beobachtung von Scheinbewegungen belegt worden, die entstehen, wenn zwei Linien, die im rechten Winkel zueinander stehen, kurz nacheinander aufleuchten. Eine sehr große Zahl von Gestaltprinzipien wurde aufgestellt, die beschrieben, wann etwas als Gestalt aufgefaßt wird. Dazu gehörten das Gesetz der Figur-Grund-Beziehung, der Gleichartigkeit, der Nähe, der Prägnanz und der Geschlossenheit. Das Gesetz der Nähe wird zum Beispiel dann wirksam, wenn wir benachbarte Sterne am Abendhimmel zu einem Sternbild zusammenfassen.

Im musikalischen Bereich wäre zum Beispiel die wahrgenommene Zweistimmigkeit in barocken Kompositionen zu nennen, die in Wirklichkeit aus großen Intervallsprüngen innerhalb einer Stimme besteht, aber der Hörer faßt nahe beieinander liegende Tongruppen zu einer Melodie zusammen.

Die Gestaltpsychologie wandte sich entschieden gegen die Möglichkeit, psychologische Phänomene in kleinere Einheiten aufzugliedern; Analyse war ein Eingriff in das Wesen der Gestalt. So heißt es einschränkend bei Ernst Kurth: „Daher ist auch

für das wissenschaftliche Schauen irgendeine Erscheinung, z. B. ein Kunststil, nicht bloß aus der Analyse der Bestandteile ableitbar; da mit deren Zusammenwirken die neue, nur intuitiv erfaßbare Einheit einsetzt, so liegt es im Wesen einer wissenschaftlichen Betrachtung, daß sie neben philologisch zerlegender Eingänglichkeit auch der Intuition bedarf“ (Kurth 1931, S. 31). Dabei ist aber anzumerken, daß die Gestaltpsychologie Wahrnehmungsvorgänge beschreibt, aber außer dieser Deskription keine Erklärung des „Wie“ liefert. Die Annahme einer Isomorphie zwischen physikalischen Energiesystemen außen und analogen wahrgenommen Gestalten hat eher den Charakter einer Doktrin. Kritisiert wurde außerdem, daß die Theorie deterministisch sei; die Regeln der Wahrnehmung sind nicht ein subjektives Produkt, sondern vergleichbar mit gestaltbildenden Prozessen in der Natur, sie funktionieren wie Naturgesetzmäßigkeiten, ohne dem Individuum Raum für Denk- und Lernvorgänge zu lassen. Eine tiefere Erklärung für die gestaltbildenden Vorgänge steht also noch aus, niemand konnte aber bisher die deskriptiven Befunde über die Funktionsweise der Wahrnehmung kritisieren. So wäre es denkbar, daß bei der Wahrnehmung musikalischer Formen ganzheitliche Vorgänge eine Rolle spielen. Wir würden dann im Sinne einer holistischen Wahrnehmung zwar nicht Form kognitiv erfassen, aber auf einer emotionalen Ebene registrieren.

Wie kann man diese Ergebnisse nun interpretieren? Zunächst wäre einmal festzuhalten, daß eine bewußte Wahrnehmung von musikalischer Form nicht stattfindet. Adornos Experte, dem die Form einer Komposition beim Hören bis ins Detail klar wird, findet sich unter Musikstudenten nicht, aber auch, wie sich in anderen Untersuchungen zeigte, nicht bei noch qualifizierteren Hörern. Das Hören in Formschemata ist keine Kategorie unserer bewußten Wahrnehmung. Dies wäre auch ganz im Sinne der Gestaltpsychologie zu deuten, nach der die Zusammenfassung von Sinneseindrücken zu Gestalten ein unbewußter Prozeß ist, der vermutlich in der rechten Hirnhemisphäre stattfindet. Sie ist unter anderem für die ganzheitliche Wahrnehmung zuständig, und sie verfügt über kein Sprachzentrum, so daß sich diese Art der Wahrnehmung einer bewußten Reflexion zunächst entzieht. Aber die Folgerung, daß die Form nun ein Kompositionsmerkmal darstellt, welches beliebig ist, weil wir es bewußt nicht wahrnehmen, ist im Widerspruch zu den früheren Untersuchungen nicht haltbar. Ganz in Entsprechung zu den Postulaten der Gestaltwahrnehmung ändert sich auf der emotionalen Seite der Eindruck der Komposition, gewissermaßen als Resultat der Aktivität der rechten Hirnhemisphäre. Was sich bei der Sonate kaum zeigt, tritt bei dem Stück *Nachklänge* um so deutlicher hervor. Ein Stück, das als ruhiger, lieblicher und weniger aktiv als sein formvertauschtes Gegenstück eingeschätzt wird, zeigt, daß nur die Version des Komponisten das Meditative und Rückblickende, das hier wahrscheinlich zum Ausdruck kommen soll, adäquat zu beschreiben vermag. Die Beziehungslosigkeit und Beliebigkeit der Formabschnitte jedenfalls, die der Autor Richard H. Stein in Griegschen Kompositionen zu finden glaubte, scheint nicht zu existieren. Aber warum zeigten sich derartige Unterschiede nur schwach bei der Sonate? Vielleicht ist eine bestimmte Differenzierung der Form oder die Gestalttiefe, wie die Gestaltpsychologen es nennen, bei der im jugendlichen Alter geschriebenen Sonate noch nicht so hoch. Dies könnte sich in sehr starken gegensätzlichen Abschnitten erweisen.

Beim Spätwerk könnte eine Komposition, trotz geringerer Kontrastbildung durch das ausgereifere Verhältnis von Einheit in der Mannigfaltigkeit, eine viel höhere Gestalttiefe erreicht haben. Dies würde sich auch in einer größeren Anfälligkeit gegenüber manipulatorischen Eingriffen, wie wir sie vorgenommen haben, zeigen. Der Komponist hat seine endgültige Sprache gefunden. Nur so und nicht anders läßt sich dasjenige ausdrücken, was der Komponist ausdrücken will. Die Schematheorie als eine Theorie der Langzeitspeicherung von Musik vermag zu erklären, warum wir Formvertauschungen oft nicht erkennen. Wir hören zunächst nicht in hierarchischen Strukturen. Nicht zu erklären vermag die Schematheorie Gedächtnis- und Wahrnehmungsleistungen auf der emotionalen Ebene. Genauso, wie es bisher sinnvoll ist anzunehmen, daß die Langzeitspeicherung aussagenartig, semantisch und auch analog episodisch funktioniert, ist vielleicht die Gestaltwahrnehmung ein ergänzender Ansatz, der auf der Ebene der emotionalen ganzheitlichen Wahrnehmung eine weitere Erklärungsmöglichkeit der Funktion des Langzeitgedächtnisses bildet.

Literatur

- Arthur Abell: *Gespräche mit berühmten Komponisten. So entstanden ihre unsterblichen Meisterwerke*, Garmisch-Partenkirchen 1962.
- Robert Batt: *Comments on „The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach“*, *Music Perception* 5 (1987) 2, S. 207-213.
- Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber²1996.
- Heidi Gottlieb u. Vladimir J. Konečni: *The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach*, *Music Perception* 3 (1985) 1, S. 87-102.
- Vladimir J. Konečni: *Response to Robert Batt*, *Music Perception* 5 (1987) 2, S. 215-217.
- Mitchell Karno u. Vladimir J. Konečni: *The Effects of Structural Interventions in the First Movements of Mozart's Symphony in G-Minor K. 550 on Aesthetic Preference*, *Music Perception* 10 (1992) 1, S. 63-72.
- Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, Berlin 1931.
- Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, in: Helga de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1996.
- Daniel Mason: *From Grieg to Brahms*, New York 1902, S. 60-61.
- Christa Nauck-Börner: *Zur Gedächtnisrepräsentation klanglicher Strukturen, oder: Grammatiktheorien und das Problem des idealen Hörers*, in: *Der Hörer als Interpret. Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber u. Reinhard Kopiez, Frankfurt a. M., Bd. 7, 1995.
- Richard H. Stein: *Edvard Grieg – Eine Biographie*, Berlin 1921.
- Max Wertheimer: *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, *Zeitschrift für Psychologie* 61 (1912/13), S. 161-265.