

Klausuren und Leistungsbeurteilung (IV)

Klausurbeispiel der Aufgabenart "Analyse und Interpretation"

(Ligeti: Continuum)

Hubert Wißkirchen

Das Klausurbeispiel entstammt einem Leistungskurs 13/1, der sich mit dem Thema "Tradition und Fortschritt in der Musik des 20. Jahrhunderts" beschäftigte. Die erste Klausur des Halbjahres hatte ein Webern-Stück zum Gegenstand. Die vorliegende zweite Klausur bezieht sich auf die Teilsequenz "Von der Tonmusik zur Klangmusik". Unterrichtsinhalte waren:

- Debussy: Prélude à "l'après-midi d'un faune"; J. Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, S. 156 - 163 ("Debussy")
- R. Wagner: Vorspiel zu "Rheingold", Stockhausen: Stimmung (Ausschnitt)
- Schönberg: op. 16, Nr. 3 ("Farben"); "Klangfarbenmelodie" aus: Schönberg: Harmonielehre (1911), Wien, UE, S. 503/504
- Webern: op. 10, Nr. 1 (nach W. Gruhn: A. v. Webern: Fünf Stücke für Orchester op. 10, in: Perspektiven Neuer Musik, Mainz 1974, Schott)
- Futurismus, Bruitismus, Musique concrète, Fred K. Prieberg: musica ex machina, Berlin 1960, Ullstein, S.21-47; E. Varèse: Ionisation (1931), D. Schostakowitsch: Zwischenaktsmusik aus der Oper "Die Nase" (1928) u. a.
- Stockhausen: Studie II
- Ligeti: Etüde Nr. 1 für Orgel; Texte zur Ästhetik Ligetis (W. Rogge: "Auseinandersetzung mit der seriellen Musik" in: "Neue Musik", Kassel 1979, Bärenreiter, S. 22f., Ligeti-. Kommentare zur Uraufführung seiner "Apparitions" und seiner "Atmosphären" in: J. Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, S. 260f. und 262).

Als Vergleichsobjekte aus der traditionellen Musik dienten:

- J. Haydn: Sinf. Nr. 101 ("Die Uhr"), Anfang des langsamen Satzes (metrisches Prinzip; melodische Konturierung, "Grund - Figur"); J. S. Bach: Air aus der Suite Nr. 3 (basso continuo; "Grund - Figur"); J. S. Bach: c-Moll-Präludium WK 1 (metrisch-ametrisch; chronometrische Zeit - Erlebniszeit; Kontinuität - Kontrast; "Grund - Figur");
- Fr. Chopin: Etüde op. 25, Nr. 1 ("Grund - Figur"; Spielfiguren anstelle konturierter Motive, Polyrythmik u.a.)
- Penderecki: Threnos (Analyse hinsichtlich des ästhetischen Prinzips des "Kontinuums", das u. a. durch Zwischenstufen Verbindungen und Übergänge zwischen polaren Prinzipien wie Ton - Geräusch, Statik - Dynamik, Fläche - Linie, nicht fixierte - fixierte Tonhöhen/Rhythmen, Zufall - serielle Determination u. ä. zu schaffen versucht.)
- Stockhausen: Hymnen (11:46" - 15 - 01,3")

Aufgabenstellung für die Klausur

1. Analysieren Sie den Anfang von Ligetis "Continuum" (T. 1 -92) im Hinblick auf seine kompositorische Struktur und die beim Hören entstehende "Gestalt" des Stückes.
2. Ermitteln Sie unter Berücksichtigung des Titels ("Continuum") die ästhetische Intention des Komponisten.
3. Grenzen Sie das Spezifische des Musikverständnisses Ligetis ab durch einen Vergleich mit Bachs Präludium c-Moll (WK 1).

Hilfsmittel:

- Notentext von Ligetis "Continuum" (Schott, S. 1 - 3, T. 1 - 92) ¹⁾
- Notentext von Bachs Präludium c-Moll (WK 1, T. 1 - 15)
- Tonbandaufnahme des Ligeti-Ausschnitts.

Arbeitszeit: 5 Stunden

<p>[der dritten Seite</p> <p>der vorhergehenden Phase</p> <p>gut!</p> <p>(Besser: Konstruktion mit "Er benutzt...")</p> <p>[Wort Z R "Continuo"</p> <p>Z [zu behandeln oder (Bezug zum vorliegenden Stück dadurch deutlicher)</p>	<p>Z Motive gegeneinander versetzt wie in T. 60 - 64, oder besonders deutlich in den Takten 76-8-f,- wo durch das Versetzen um ca. 4 Noten (1/4 Takt) der Eindruck entsteht, als würden die beiden Stimmen durch Spiegelung [wie bei einer Umkehrung] stets voneinander weglaufen und wieder zusammenkommen. Dieser dritte Teil (T. 58 - 90) endet im drittletzten Takt [, es folgt danach ein neuer Teil.</p> <p>Während man vom Notenbild her eher den Eindruck eines verwirrenden Stückes ohne "klare Linie" hat, erkennt man beim Hören doch Entwicklungen, die allerdings immer langsame, fließende Übergänge haben. Empfindet man den Anfang des Stückes (bis ca. Takt 22) noch als wohlstrukturiert und transparent, so verwischen danach die einzelnen Töne, die man zwar noch im Notenbild erkennen kann, zu einer einzigen Klangfläche. Die einzelne Note erscheint nur noch kaum hörbar als ein Flimmern inmitten einer Fläche. Es gibt allerdings auch zwei Töne, die der Hörer besonders bemerkt, da sie aus der Klangfläche sozusagen heraustreten. Es handelt sich dabei zum einen um das von Takt 58 an regelmäßig vorkommende dis, das ca. bei Takt 71 sogar rhythmische Formen annimmt, die aus dem Metrum <u>des Stückes</u> heraustreten, und zum anderen um das his, das ab Takt 70 regelmäßig vorkommt und besonders gegen Schluß des Ausschnitts in den Vordergrund tritt, zumal es auch zum dis des folgenden Teils (T. 91) überleitet.</p> <p>R Der starke Kontrast zwischen Höreindruck und optischem Eindruck läßt sich leicht anhand eines Vergleichs mit einem impressionistischen Bild, das mit pointilistischer Technik gemalt ist, erklären. Beim Betrachten des Notentextes geht man sehr nahe an das Werk heran und erkennt nur verwirrende Punkte bzw. einzelne Noten, die scheinbar in keinem Zusammenhang stehen. Betrachtet man das Bild mit einigem Abstand, so verschmelzen die einzelnen Punkte zu einem zusammenhängenden Bild. Genauso verhält es sich mit dem Stück, wenn man sich vom Notentext löst und so einen Gesamteindruck vermittelt bekommt. Der Höreindruck bestätigt genau das, was Ligeti mit seiner Musik vorschwebt, nämlich durch das Verschwinden jeglicher Intervallcharactere, wie es in der Reihentechnik schon ansatzweise der Fall war, musikalische Verflechtungen und Strukturen von extremer Differenzierung zu komponieren.</p> <p>Z Ligeti schafft Zustände ohne Konturen und feste Gestalt, die sich fast unmerklich durch Modifikationen und feinste Veränderungen von Dichte, Geräuschhaftigkeit und Verwebungsart im Inneren der Musik verändern. Diese Übergänge sind dadurch so unmerklich, daß sie fließend, "kontinuierlich" erscheinen. Es kommen weder schroffe Kontraste noch Pausen vor, die die Kontinuität des Stückes gefährden könnten. Das erreicht Ligeti zum einen durch das schnelle Tempo (prestissimo) des Stückes, das eine enge Verflechtung und das Verschwinden von Einzeltönen bewirkt, zum anderen durch die Übergänge, die stets für beide Stimmen nacheinander und nicht gleichzeitig erfolgen und somit fast unmerklich [und] ein Ineinanderfließen der Klangflächen bewirken. Auch sonst erreicht Ligeti diese absolute Klangfarbenmusik eher durch traditionelle als durch neuartige Mittel. Sein "Continuum" ist, wie die motivische Anlage gezeigt hat, nach einem strengen Material- und Formenprinzip aufgebaut. er bedient sich traditioneller, aber wirkungsvoller Methoden wie z. B. <u>das</u> Gegeneinandersetzen der Stimmen oder die Anordnung des Motivs über den Taktstrich hinaus als Mittel, den Takt zu zerdehnen, ja das Taktgefühl verschwinden zu lassen. Insofern kann man auch die Art, wie Ligeti das ["Continuum" schreibt (nämlich mit c) als einen Verweis auf Barocke Tradition im Stil Bachs, wo man "<u>Continuum</u>" mit c schrieb, deuten, denn Ligeti ist in seiner Kompositionstechnik fast noch traditioneller als die Komponisten der impressionistischen Bewegung (Debussy etc.), die sich z. B. neuer Instrumente und Effekte bedienen. Ligeti, den man als Vertreter einer <u>2.</u> impressionistischen Bewegung, die wiederum zu einer Aufwertung der Klangfarben führte, betrachten kann, hat nicht die Instrumente, sondern nur die Art, diese [miteinander zu verweben, geändert.</p> <p>R Vergleicht man Ligetis "Continuum" mit Bachs Praeludium II so erkennt man, daß Bach zwar auf dem Weg zur Klangfarbenmusik war, ihm aber auch einiges an barocker Tradition anhing. So enthält sein Praeludium kein Tonfeld, da hier auf die statische Schicht noch eine melodische Schicht aufgesetzt ist, die in den auf die erste und dritte Taktzeit fallenden Tönen besteht, die somit aus der statischen Schicht heraustreten. Auch ist bei Bachs Praeludium das rhythmische Element noch viel stärker betont, da die harmonische Entwicklung synchron zur chronometrischen Zeit verläuft, und somit die Übergänge keineswegs unmerklich vollzogen werden, wie es bei Ligeti der Fall ist. Nach Ligetis Musikverständnis ebenso verwerflich wären die Übergänge zum Presto und besonders zum Adagio in Bachs Praeludium, die eher wie ein Bruch, als wie ein Ineinanderfließen wirken. Während bei Bach die Melodieschicht eindeutig dominiert und lediglich aus der statischen Schicht hervorgeht, gibt es bei Ligeti keine Melodieschicht im üblichen Sinne. Hier findet die musikalische Entwicklung in einer statischen Schicht statt, und es ist ein umfassenderes Hören nötig, um diese minimalen und langsamen Entwicklungen nachzuvollziehen.</p> <p>Z <i>Die Struktur des Stückes wird mit großer Detailgenauigkeit und klarem Blick für wesentliche Zusammenhänge beschrieben. Für die Gestaltmerkmale gilt das gleiche, soweit es um das Prinzip der Klangfläche geht. Einschränkungen ergeben sich im Bereich der vom "Grund" sich</i></p>
--	---

	<p>abhebenden rhythmischen "Figuren". Diese werden zwar erwähnt, doch wird diese Spur nicht ernst genug genommen und nicht weiterverfolgt. Die ästhetische Intention wird differenziert dargestellt. Auch der Vergleich mit Bach ist gelungen. Die Darstellung ist, von wenigen Monita abgesehen, durchweg sachgerecht, gewandt und differenziert. Sie steht teilweise auf einem hohen Niveau. Insgesamt eine sehr erfreuliche Leistung.</p> <p>sehr gut (1)</p>
--	--

Klausurbeispiel II

<p>in sich bewegtes</p> <p>Ligeti</p> <p>5- []</p> <p>[]</p> <p>↳ sich</p> <p>ausschreiben! dis</p> <p>[]</p> <p>gut!</p> <p>Mikro- und Makrostruktur unterscheiden s.o.</p> <p>s.o.</p> <p>s. u.</p> <p>Eindruck hervorgerufen []</p> <p>[] einen ... den</p> <p>Die Abgrenzung der Begriffe Ereignis- und Zustandscluster bleibt unklar und ist sachlich nicht fundiert. Damit wird auch ihre Übertragung auf die Barockmusik schief.</p> <p>Z</p> <p>Z</p> <p>↳ und zwar dadurch, daß selten zusammenfallen</p> <p>[] ↳ Nur auf dergleichen Taktzeit</p> <p>-en [] Das gilt für das ganze Stück! { entstehen gut! []</p> <p>Am Anfang gibt es keine Veränderung! Deshalb besser: Nur am Anfang erlebt man die Zeit als chronometrisch.</p> <p>ausschreiben! -en</p> <p>der Mikrostruktur s.o.</p> <p>Z</p> <p>Wdh.</p> <p>4 1 2 3</p> <p>weiterdauert, in dem Hörer [dann noch selbst]. -</p> <p>↳</p> <p>Diese Darlegungen (bis zum Ende des Abschnitts) gehören nicht hierher, Z sondern in den Analyseteil (1. Aufgabe).</p> <p>, der Cembalist solle so schnell wie möglich</p>	<p>Das Stück "Continuum" von G. Ligeti scheint für den Hörer trotz seiner schnellen Bewegung still zu stehen. Der Hörer meint, ein <u>statisches</u> Klangband zu vernehmen. Es vollzieht sich eine für den Hörer kaum wahrnehmbare, ständige Metamorphose von intervallischen Konstellationen (s. T. 81, 82). Der Anfang besteht aus zwei Tönen (kleine Terz), im "Takt" 10 wird der Oberstimme noch ein Ton hinzugefügt (→3 Töne; 3⁻, 2⁺), später wird die Terz noch mit einem vierten Ton ausgefüllt (2⁻, 2⁺, 2⁺). (Den weiteren Verlauf habe ich auf dem Notentext angedeutet.) Dieses Prinzip behält <u>er</u> bei, auch in der Unterstimme kommen diese minimalen Veränderungen vor. Der Ambitus wird erweitert (von 3⁻ bis 6⁻). Durch die Mikropolyphonie [,] ([d.h.] die Einzelstrukturen der Oberstimme und der Unterstimme werden ganz minimal verschoben) entsteht der Eindruck eines ständig ↳ differenzierenden und fluktuierenden Gesamtklangs. Es ist interessant, wie ein Ton besonders deutlich zu hören ist, und man einen <u>best.</u> Rhythmus wahrzunehmen scheint. Zum Beispiel in "Takt" 66: der Ton <u>d</u> erscheint in Ober- und Unterstimme, man hört den Rhythmus <u>♩ ♩ □ □</u>. Durch dieses "Aufblitzen" [mancher auch] einzelner Töne, entsteht der Eindruck einer stroboskopartigen Musik. Wir hatten im Unterricht oft zwischen <u>Mikro und Makro</u> unterschieden. Dies muß man hier wohl auch klar <u>differenzieren</u>. Im <u>Mikro</u> entsteht dieser Eindruck von Stroboskopen, von einzelnen Tönen, die herauszuragen scheinen. Doch im <u>Makro</u> bekommt die Musik einen statischen Klang, eine klanglich-akkordische und auch rhythmische Fluktuation. Harmonisch-polyphone Verwandlungen bekommen den Anschein von Klangfarbentransformation, denn eigentlich ist es ja immer die gleiche Klangfarbe, der Cembaloklang. Doch auch durch "<u>Ereigniscluster</u>" wird dieser <u>Anschein gegeben</u>. Mit den Ereignisclustern meine ich die Einzelstrukturen (z. B. Tonfolge T. 35: b, a, as, g, fis), die dadurch, daß sie sehr schnell gespielt werden, als [ein] Klang, als[o] Cluster erscheinen. Nun vernimmt der Hörer vielleicht noch <u>ein Cluster</u>, <u>das "Zustandscluster"</u>; manche Klänge scheinen liegenzubleiben und geben so den Zustand an. Im Barock könnte man <u>das Zustandscluster</u> als "Grund" ansehen, und <u>das Ereigniscluster</u> als "Figur".</p> <p>In diesem Stück "Continuum" spielt nicht nur der Klang eine Rolle, wie in Ligetis anderen Werken (z.B. Etüde Nr. 1 für Orgel, oder "Lux aeterna"), sondern auch Harmonik und Rhythmik.</p> <p>Die Rhythmik entsteht durch die Mikropolyphonie, ↳ die Akzente der Einzelstrukturen <u>liegen selten zusammen</u> [(siehe Notentext T. 15,] ↳ ab T. 21 liegen die Akzente <u>gleich</u>, und die Bewegung der Einzelstrukturen verlaufen gegenläufig[]) Dies läßt den Eindruck eines Zustandsclusters <u>erwecken</u>.</p> <p>Das Stück könnte man als rhythmisches Klanggitter beschreiben. Die[se] ständigen Veränderungen lassen den Hörer die Zeit als Erlebniszeit empfinden, <u>nur am Anfang als chronometrische Zeit</u>. Es scheinen ständig Tempowechsel vorzukommen (Tempo giusto, Tempo rubato), einmal scheint die Musik unendlich langsam in ihrer Bewegung, kurz darauf wieder sehr schnell. → <u>Polymetrik (Bem.: Diese Feststellung gehen von der genauen Betrachtung Mikro aus. Wie vorhin schon gesagt, im Makro ist die Musik ein Fluktuieren des Gesamtklanges.)</u></p> <p>Den Titel "Continuum" finde ich sehr passend, da diese Musik wie eine unendliche Bewegung auf mich wirkt, die in mir weiterklingt, obwohl das Stück schon aufgehört hat. Manchmal habe ich den Eindruck, als suche die Musik in ihrer schnellen Bewegung einen Grundton bzw. einen Ruhepunkt, ganz zum Schluß unseres Ausschnittes scheint sie einen gefunden zu haben, der wohl aber doch nicht der richtige Ruhepunkt zu sein <u>scheint</u>, denn das Stück geht ja noch weiter. Ich glaube, daß das Stück auch zum Ende keinen Punkt findet, daß die unendliche Bewegung</p> <p>weiterdauert, in dem Hörer [dann noch selbst]. -</p> <p>↳</p> <p>Dies ist das Wort "Takt" immer eingeschränkt habe ("..."), ist dadurch zu erklären, daß der Hörer keine chronometrische Zeit erlebt, außerdem ist es fast unmöglich, bei dieser Schnelligkeit einen Takt zu empfinden. Vermutlich sind die Taktstriche, die auch nur gestrichelt sind, von Ligeti nur zur Orientierung des Spielers notiert. Dieses Stück läßt dem Spieler kaum Interpretationsfreiheiten. Nur das Tempo ist nicht ganz eindeutig bestimmt. Mit Prestissimo meint Ligeti wahrscheinlich <u>so schnell wie es dem Cembalisten möglich ist</u>. - Die Dynamik dieses Stückes ist sehr begrenzt. Normalerweise gibt ↳ <u>für Cembalo</u> nur eine Lautstärke, deshalb sind auch keine Angaben dazu gemacht. Doch sind minimale</p>
--	--

<p>spielen. ┌ es beim</p> <p>[] Wdh.</p> <p>läßt</p> <p>┌ die</p> <p>Entsprechend wird bei Ligeti der Charakter der Intervalle nivelliert.</p> <p>Wdh.</p> <p>R + Sb (das in jedem Takt zweimal gespielt wird und sich in seiner Intervallstruktur der jeweiligen Harmonik anpaßt. unklar!</p> <p>Wdh. dadurch betont ist unklar!</p> <p>┌ her</p> <p>unklar! s.o.</p> <p>Wdh. }</p>	<p>Veränderungen möglich: je mehr Töne angeschlagen werden (bei diesem Tempo werden sie ja fast gleichzeitig gespielt), um so mehr verändert sich die Lautstärke (d. h. werden ganz viele Töne angeschlagen, klingen sie lauter).</p> <p>Vergleicht man mehrere Werke von G. Ligeti, so stellt man eine Veränderung fest, die darauf schließen <u>lassen</u>, daß Ligeti sich entwickelt, zum Teil auch rückentwickelt hat. Komponierte er früher fast ausschließlich mit Klang und Klangfarbe, so entdeckt man, daß bei seinen späteren Werken (ab ca. 1968) auch wieder Harmonik und Rhythmus eine Rolle spielen. Er kehrt zur tonalen Musik zurück, doch ist sie anders, als beispielsweise ┌ Bachs. Bei Ligeti sind Funktionsbezüge zwischen Akkorden ausgeschlossen, während sie bei Bach sehr offensichtlich sind (z. B. Tonika-, Dominantparallelen, Zwischendominanten usw.). <u>Ebenso bei Ligeti die Nivellierung der Intervalle.</u></p> <p>Bachs Präludium II in c-moll ist metrisch und thematisch genau gegliedert. Es ist <u>genau ein Motiv vorhanden, daß in Takt 1 zweimal gespielt, in T. 2 erscheint es variiert, der Harmonik angepaßt.</u> Rechte und linke Hand laufen parallel. Bei Ligeti laufen sie am Anfang <u>gegenläufig</u>, doch hinterher <u>laufen</u> sie auseinander. Der Hörer empfindet bei Bachs Präludium eine chronometrische Zeit, die besonders <u>betont ist, dadurch</u> daß die Oberstimme auf der ersten und dritten Taktzeit ihren jeweils nächsten Ton spielt, [und] der auch durch die Intervallstruktur herausragt. Dasselbe gilt für die Unterstimme, nur hört man den hohen Ton besser heraus. Bei Ligeti gibt es auch solche Töne, sie werden jedoch in unregelmäßigen Zeitabständen gespielt. Einmal ragt der Ton der Oberstimme heraus, ganz kurz darauf der Ton der Unterstimme.</p> <p>Obwohl sich die beiden Stücke ähneln, sind sie vom Hörerlebnis ┌ ganz verschieden. Was bei Bach als Grund bezeichnet wird, ist bei Ligeti <u>Zustandscluster, und Figur ist Ereigniscluster.</u></p> <p>┌ her Doch der Klang sieht bei Ligeti im Vordergrund. Durch die Mikropolyphonie wird ständig ein neuer Cembaloklang erzeugt. Harmonik und Rhythmik sind Mittel zur neuen Klangfarbe.</p> <p>unklar! s.o.</p> <p>Wdh. }</p> <p><i>Die Darstellung hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck: Auf der einen Seite findet man viele etwas schwerfällige und floskelhafte Formulierungen, teilweise unklare und sprunghafte Gedankenführung, gegen Schluß auch Verstöße gegen den klaren Aufbau der Darstellung, auf der anderen Seite trifft man auf blendende Formulierungen, bei denen eine umfängliche selbständige Lektüre der Sekundärliteratur ("rhythmisches Klanggitter", "Klangfarbentransformation " u. ä.) durchschimmert. Leider haben sich diese angelesenen Formulierungen etwas verselbständigt. Eine stärkere Konkretisierung am vorliegenden Beispiel wäre an einigen Stellen nötig gewesen. Das gilt besonders für die Strukturanalyse. Sie ist zwar richtig, aber recht lückenhaft (s. Bewertungsbogen). Das Stück wird zu wenig als individuelles Gefüge in den Blick genommen und zu sehr als Beleg für allgemeine Feststellungen benutzt. Die Gestaltanalyse ist dagegen sehr differenziert, vor allem ist der Versuch erfreulich, den Höreindruck auf die Struktur zu beziehen. Die ästhetische Intention ist gut beschrieben, vor allem wird das gegenüber früheren Werken Neuartige richtig gesehen, wenn auch gelegentlich Belege fehlen. Der Vergleich mit Bach fördert Wesentliches zutage, leidet aber stellenweise an begrifflichen Unklarheiten.</i></p> <p><i>befriedigend (3)</i></p>
---	--

Zur Korrektur

Rechtschreib- und Zeichensetzungsfehler werden gekennzeichnet. Sprachliche und sachliche Mängel werden, soweit sie nicht im Unterricht gemeinsam besprochen werden, nach Möglichkeit berichtigt (Positivkorrektur), damit die Schüler eine Hilfe erhalten. Ein Kennzeichnen solcher Fehler nach ihrer Schwere entfällt, da das vorliegende Bewertungsverfahren nicht Fehler "zählt", sondern die positiven Leistungen erfaßt, wobei Fehler und Lücken sozusagen als Nulleistung fungieren.

Zur Bewertung

Die Bewertung erfolgt durch den Vergleich der vom Schüler erbrachten mit den vom Lehrer aufgrund der unterrichtlichen Voraussetzungen vernünftigerweise erwartbaren Leistungen. Dabei ist ein gewisser Bonus von ca. 10% zu gewähren, da kaum ein Schüler alle erwarteten Leistungen erbringen wird. Nicht ausreichend sind Leistungen, die unter ca. 40% des Sollwertes liegen. Zwischen ca. 40% und ca. 90% liegen also, gleichmäßig verteilt, die Notenstufen 4- bis 1+ (Notenpunkte 5 - 15). Das Nennen von Prozentzahlen soll keine Mathematisierbarkeit der Bewertung suggerieren, sondern nur der klaren Verständlichkeit dienen. Die Anwendung einer exakten Punktwertung ist zwar auch möglich, setzt aber Verantwortungsbewußtsein und Erfahrung voraus.⁴⁾ Es handelt sich dabei ja nur scheinbar um ein objektives Verfahren, da alle einzelnen Bewertungen (Punktzweisungen) und die Bewertung insgesamt Unschärfen enthalten. Als Korrektiv des Lehrerurteils und als Mittel zur Schärfung des Problembewußtseins ist sie aber von Nutzen.

Der Vorgang der Korrektur und Bewertung

1. Der Lehrer erstellt einen Bewertungsbogen (s. o.), auf dem er die einzelnen Leistungen, die er vom Schüler erwartet, auflistet. Der Bewertungsbogen enthält auch Leerzeilen, in die vom Schüler zusätzlich oder alternativ erbrachte Leistungen aufgenommen werden können. Es ist wichtig, diesen Bewertungsbogen vor Durchsicht der Klausuren zu erstellen, damit nicht besondere Leistungen einzelner Schüler in das Gesamt-Soll eingehen und dadurch die Anforderungen zu hoch schrauben. Für den Fall, daß der Lehrer eine Punktwertung als Korrektiv miteinbeziehen will, gewichtet er die einzelnen "Zeilen" (Teilleistungen) mit Punkten: | = 1 Punkt, – = 1/2 Punkt (vgl. auf dem Bewertungsbogen die 1. senkrechte Spalte).
2. Der Lehrer sieht die Klausuren durch und korrigiert die Fehler.
3. Der Lehrer überprüft aufgrund der Schülerleistungen, ob sein Bewertungsbogen "realistisch" ist. Nötigenfalls streicht er einige seiner Erwartungen oder ergänzt sie. Für den Fall der Punktwertung "eicht" er seinen Bewertungsbogen, indem er zwei Schülerarbeiten unterschiedlichen Niveaus - z.B. eine ganz klare "1" und eine ganz klare "5" - nach dem Punkteverfahren bewertet und prüft, ob die Punktbewertung sein Urteil bestätigt. Falls das nicht der Fall ist, muß der "Fehler" gesucht und nachkorrigiert werden.
4. Der Lehrer überprüft nun jede einzelne Klausur hinsichtlich der erbrachten Leistungen, indem er auf dem Bewertungsbogen die voll oder teilweise erbrachten Leistungen kenntlich macht bzw. nach Punkten bewertet. (Vgl. die 2. und 3. senkrechte Spalte. Im vorliegenden Fall wurden aus Platzgründen beide Klausuren auf einem Bogen erfaßt. An sich hat jeder Schüler einen eigenen Bogen, den er auch ausgehändigt bekommt.) Vom Schüler zusätzlich oder alternativ erbrachte Leistungen werden auf den dafür vorgesehenen Leerzeilen stichwortartig festgehalten und in gleicher Weise bewertet. (Sie sind im vorliegenden Falle durch Kursivschrift kenntlich gemacht.) Zusätzlich schätzt der Lehrer die Qualität der Darstellung ein. Kriterien dafür sind: sprachliche Richtigkeit, Sachangemessenheit (Fachterminologie), sinnvoller Aufbau/Gliederung, inhaltlicher Zusammenhang/Themenbezogenheit, Gedankenführung, Logik der Argumentation, Bemühen um das Belegen von Feststellungen und Meinungen, Differenziertheit der Beschreibung-, Nutzung von Veranschaulichungsmöglichkeiten u.ä. Bei der Punktwertung wird die Darstellung mit ca. 10% der Gesamtpunktzahl gewichtet, das bedeutet, daß dieser Bereich die Gesamtwertung bis annähernd um eine ganze Note (2-3 Notenpunkte) beeinflussen kann. Der ausgefüllte Bewertungsbogen macht die Vorzüge und Mängel der Arbeit sichtbar und bildet so eine gute Grundlage für das Abwägen der Gesamtnote.
5. Bei der Punktwertung ergibt sich die Note aus der Punktzahl. Vor einer Automatik sei aber gewarnt, der Lehrer ist nie aus seiner Verantwortung entlassen. Bei dem mehr pauschalen Einschätzungsverfahren kommt es darauf an, einzelne Teile und Aspekte einer Arbeit zunächst einzeln zu bewerten (z. B. Teilaufgaben 1, 2, 3, Darstellung u. a.), um von dort zu einer begründeten Gesamtnote zu kommen. Ein allzu pauschales Vorgehen führt nämlich leicht dazu, daß einzelne herausragende (positive oder negative) Details sich zu sehr in den Vordergrund schieben und die Gesamtwertung über Gebühr beeinflussen. (Beim Klausurbeispiel 11 könnte z.B. eine Reihe gestochener und anspruchsvoller Formulierungen zu einer Überbewertung führen, wenn man diesen einzelnen Gesichtspunkt nicht mit Hilfe des Bewertungsbogens gegen andere Aspekte abwägt.) Seine Überlegungen formuliert der Lehrer schriftlich als Gutachten, das die Note begründet.

Anmerkungen zum Bewertungsbogen

Der Bewertungsbogen - vorausgesetzt natürlich seine vernünftige Anwendung - bedeutet keine Gängelung des Schülers, kein Reglementieren seiner Subjektivität und Originalität, ebensowenig wie eine vernünftige Unterrichtsplanung die Selbständigkeit des Schülers im Unterricht verhindert. Im Gegenteil, es wäre unverantwortlich, unter dem Deckmantel von völliger "Offenheit" und "Freiheit", die es bei einem auf Lernzuwachs bedachten Unterricht und bei einem Werk vom Schlage des "Continuum" sowieso nicht gibt, den Schülern aufs Geratewohl eine Aufgabe zu stellen nach dem Motto: "Schreibt mal schön! Ich werde dann schon sehen, wie ich das beurteile." Redlicher ist es da, daß der Lehrer "Farbe bekennt" und seine Interpretation, seinen Beurteilungsrahmen, vorlegt. (Der Bewertungsbogen kommt ja in die Hand des Schülers und ermöglicht es ihm, seine eigene Leistung im Vergleich mit der Lehrerlösung zu qualifizieren. Dadurch wird das Beurteilungsverfahren transparent.) Das Fixieren konkreter Leistungserwartungen bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als daß der Lehrer entsprechend seiner Verantwortung vor dem Schüler und dem Gegenstand sich vergewissert, ob und wie die Aufgabe "aufgeht", d. h. ob sie für den Schüler mit seinen Voraussetzungen Lösungsmöglichkeiten enthält, die dem Gegenstand im Rahmen schulischer Möglichkeiten gerecht werden. Wenn der Lehrer auch im Bereich nicht objektivierbarer Aussagen, also etwa im Bereich der Interpretation, bei der ja notwendiger- und wünschenswerterweise das Subjekt mit "spielt", konkrete Leistungserwartungen formuliert, dann heißt das nicht, daß die Lehrerlösung die einzige, die "richtige", wohl aber daß sie eine mögliche Lösung ist, für die gewichtige Argumente sprechen. (Der Bewertungsbogen enthält ja - auf Stichworte verkürzt - einen Argumentationszusammenhang.) Dadurch wird für den Schüler deutlich, daß Interpretation nicht etwas Beliebiges ist, sondern ein komplexer Vorgang, bei dem Subjektives und Intuitives vielfältig durch Analyse und Reflexion kontrolliert werden. Bringt der Schüler in solchen nicht objektivierbaren Bereichen eine andere Lösung (in einzelnen Details oder in der Gesamtinterpretation), so wird diese genauso positiv bewertet wie die Lehrerlösung, vorausgesetzt, sie ist in sich stimmig und argumentativ plausibel gestützt. Ein Beispiel: Der Verfasser der Klausur I bekommt den für die formale Gliederung (T. 1 - 59) vorgesehenen Punkt trotz Abweichens von der Lehrerlösung (3 Teile statt 2), weil er seine Aussage vertretbar begründet. Die Formulierungen des Lehrers auf dem Bewertungsbogen liegen bewußt etwas oberhalb der Schülersprache und sind der Fachsprache angenähert. Sie stellen nicht in jedem Falle ein Soll für den Schüler dar, sondern sind teilweise als Formulierungsangebote und -hilfen zu verstehen, die den Schüler, wenn er nach der Klausur den Bewertungsbogen liest und mit dem Lehrer bespricht, weiterbringen soll im Verständnis und der Beherrschung der in der ernsthaften Musikliteratur üblichen sprachlichen Standards. Entsprechendes gilt für die grafischen Darstellungsformen im Bewertungsbogen.

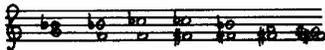
Bewertungsbogen

Struktur

Klausur

Gegenbewegung: rechte Hand – linke Hand
 Phasenverschiebung durch Nachhinken der l. H. beim Wechsel der Motivlängen
Nachhinken der r. H. T. 58 (I)
 dadurch polyrhythmische Überlagerungen Mikropolyphonie (II)
 Taktstriche nur Lesehilfe (ametrische, aperiodische Ordnung)
 Repetition der Motive innerhalb unterschiedlich langer Phasen.
„unendliche Spielfigur“ (I), Motivlänge ohne Rücksicht auf Taktstrich (I)
durchgehende Achtel (I)

1. Teil: (1–59)
 Die Veränderungen folgen dem Prinzip „Zunehmen – Abnehmen“:
 Anzahl der Motivtöne: 2 3 4 5 (4) 4 3 2

Ambitus: 

Intervallstruktur: 3⁻ 3⁻ 2⁺ 2⁻ 2⁺
 Durch die supplementäre Verwendung der l. H. erreicht die innere Verdichtung schon in Phase 3 die chromatische Totale
 Die Entwicklung läuft in den 3 Parametern nicht parallel.
 Die Motivrichtung ist: fallend (r. H.) bzw. steigend (l. H.)
 fließender Übergang zu Teil 2, Grenze nicht genau lokalisierbar.

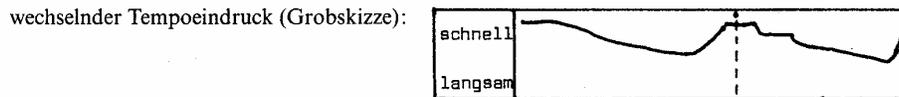
2. Teil:
 Anzahl der Motivtöne: (2) 4 6 8 8 8 2

Ambitus: 

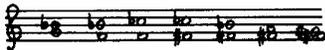
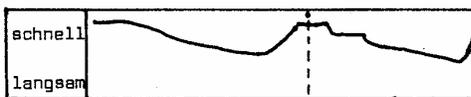
Intervallstruktur: (2⁺) 2⁺ 2⁻ + 3 5,6
 Prinzip: „Zunehmen“, Aufnehmen des 1. Teils u. Weiterführung
 Motivrichtung: ∨ (r. H.) ^ (l. H.) „Spiegelung“ (I)
 nur geringfügiges Verschieben der verschiedenen Klangebene
 Schluß: Ausfaltung des Clusters zum Durdreiklang

Gestalt

motivische Struktur nicht hörbar
 wegen des Tempos, das die Grenze, wo Sukzessives (Lineares) als stehende Klangfläche wahrgenommen wird, überschreitet
 wegen des Ineinanderschiebens der beiden Hände in die gleiche Tonlage, dadurch sind sie nicht mehr als Stimmen identifizierbar
 Dadurch kommt es beim Hören zu Interferenzerscheinungen:
 Die Strukturen verschmelzen zu in sich bewegten Klangbändern
 Aus diesen Klangbändern tauchen „Superzeichen“ auf:
 sich beschleunigende oder verlangsamende
 metrisch gespielte oder rhythmisierte 
 sich überlagernde und verdrängende
 deutlich oder undeutlich Sukzessivintervalle bildende Tonrepetitionen



„pointillistische“ Technik (I), „stroboskopisch“ (II)
„rhythmisches Klanggitter“ (II), dyn. Profil in Abh. v. d. Anzahl d. Clustertöne (II)

	I	II
Gegenbewegung: rechte Hand – linke Hand		
Phasenverschiebung durch Nachhinken der l. H. beim Wechsel der Motivlängen		
<i>Nachhinken der r. H. T. 58 (I)</i>		
dadurch polyrhythmische Überlagerungen Mikropolyphonie (II)		
Taktstriche nur Lesehilfe (ametrische, aperiodische Ordnung)		
Repetition der Motive innerhalb unterschiedlich langer Phasen		
<i>„unendliche Spielfigur“ (I), Motivlänge ohne Rücksicht auf Taktstrich (I)</i>		
<i>durchgehende Achtel (I)</i>		
1. Teil: (1–59)		
Die Veränderungen folgen dem Prinzip „Zunehmen – Abnehmen“		
Anzahl der Motivtöne: 2 3 4 5 (4) 4 3 2		
Ambitus: 		
Intervallstruktur: 3 ⁻ 3 ⁻ 2 ⁺ 2 ⁻ 2 ⁺		
Durch die supplementäre Verwendung der l. H. erreicht die innere Verdichtung schon in Phase 3 die chromatische Totale		
Die Entwicklung läuft in den 3 Parametern nicht parallel		
Die Motivrichtung ist: fallend (r. H.) bzw. steigend (l. H.)		
fließender Übergang zu Teil 2, Grenze nicht genau lokalisierbar		
2. Teil:		
Anzahl der Motivtöne: (2) 4 6 8 8 8 2		
Ambitus: 		
Intervallstruktur: (2 ⁺) 2 ⁺ 2 ⁻ + 3 5,6		
Prinzip: „Zunehmen“, Aufnehmen des 1. Teils u. Weiterführung		
Motivrichtung: ∨ (r. H.) ^ (l. H.) „Spiegelung“ (I)		
nur geringfügiges Verschieben der verschiedenen Klangebene		
Schluß: Ausfaltung des Clusters zum Durdreiklang		
Gestalt		
motivische Struktur nicht hörbar		
wegen des Tempos, das die Grenze, wo Sukzessives (Lineares) als stehende Klangfläche wahrgenommen wird, überschreitet		
wegen des Ineinanderschiebens der beiden Hände in die gleiche Tonlage, dadurch sind sie nicht mehr als Stimmen identifizierbar		
Dadurch kommt es beim Hören zu Interferenzerscheinungen:		
Die Strukturen verschmelzen zu in sich bewegten Klangbändern		
Aus diesen Klangbändern tauchen „Superzeichen“ auf:		
sich beschleunigende oder verlangsamende		
metrisch gespielte oder rhythmisierte 		
sich überlagernde und verdrängende		
deutlich oder undeutlich Sukzessivintervalle bildende Tonrepetitionen		
wechselnder Tempoeindruck (Grobskizze): 		
<i>„pointillistische“ Technik (I), „stroboskopisch“ (II)</i>		
<i>„rhythmisches Klanggitter“ (II), dyn. Profil in Abh. v. d. Anzahl d. Clustertöne (II)</i>		

		I	II
Ästhetische Intention: „Kontinuum“			
a) Klangkontinuum: Klangfarbenmusik: Verdrängung des Motivisch-Linearen, „Figuren“ nur andeutungsweise hörbar, dominierend der „Grund“			
b) „zusammenhängende“ Teile: fließende Übergänge, allmähliche, „kontinuierliche Veränderungen“ . <i>Keine Kontraste, Pausen u.a. (I)</i>			
c) Zeitkontinuum: Statik – kontinuierliche Bewegungsänderung (Aperiodik, Erlebniszeit dominierend) „unendliche Bewegung“ (II)		–	
d) historische „Kontinuität“: Anknüpfen an Bachsches Instrumentarium (Cemb.) und Bachschen Stil Anspielung auf „Basso continuo“ durch „Continuum“	–		–
Verschränkung von Tradition und Fortschritt		–	–
<i>traditionelle Kompositionstechnik (I) Vergleich mit Impressionismus (I)</i>			
Bach	Ligeti		
Spielfigur, Bezug der beiden Stimmen	dto., aber Verschiebung, Verschleierung	–	–
metrische, quasi-chronometrische Zeitgliederung	teils quasi-metrisch, teils ametrisch durch:	–	–
durch:			
gleiche Motivilänge,	wechselnde Motivilänge,	–	–
taktweise wechselnde Harmonie	unregelmäßig wechselnde Klangeinheiten		
Klangmusik, allerdings mit klarer harmonischer	Klangmusik mit reich nuancierter, unklarer, wech-		
und sekundär-melodischer (Spitzentöne) Kontur-	selhafter Konturierung	–	–
rierung			
zielgerichtete harmonische Funktionen	ungerichtete Cluster, die allerdings durch die deut-		
	lichen Trends in der Veränderung eine Gerichtet-		
	heit bekommen (vgl. die Ausfaltung zum Drei-		
	klang, der auch eine historische Reminiszenz dar-		
	stellt)	–	–
<i>abrupte Wechsel bei Bach, Ineinanderfließen bei Ligeti (I)</i>			
<i>Vergleich mit „Etüde“ u. „Lux aeterna“, neu: Rhythmik wird wichtig (II)</i>			
Insgesamt: Transformation eines historischen Modells in eine avantgardistische ästhetische Konzeption (s.o.)			
			–
Darstellung			
	Gesamtpunktzahl:	47	39,5
			27,5

Anmerkungen

- 1) Ligetis Anmerkung zu "Prestissimo" auf der ersten Notenseite wird allerdings gelöscht, da sie einerseits Analyseergebnisse vorwegnimmt, andererseits den Begriff Continuum hier in einem sehr eingegrenzten Sinne verwendet, so daß der Schüler in seiner eigenen Reflexion behindert würde.
- 2) Vgl. Richtlinien Musik. Gymnasiale Oberstufe (NRW), Köln 1981, Greven Verlag, S. 30f.
- 3) Vgl. Christoph Richter: "Musik als Spiel", Wolfenbüttel 1975, Mösel Verlag
- 4) Vgl. Hubert Wißkirchen: "Beispiele für die Korrektur und Bewertung von Grundkurs-Klausuren", ZfMP, Heft 6, Okt. 1978, S. 27ff.

In: Musik und Bildung Heft 3 1984, S. 180 - 187