



Forschungsbericht

**Aufführungspraxis am Grazer Hof um 1600.
Musiksoziologische Begleitforschung**

durchgeführt und verfasst von
Mag. Dr. Susanne Sackl-Sharif, Bakk. MA

Graz, im November 2025

Projektleitung:

Ass.Prof. Mag.art. Bernhard Rainer, PhD
Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz
Leonhardstraße 15
8010 Graz

Kontakt Autorin:

Mag. Dr. Susanne Sackl-Sharif, Bakk. MA
Mail: susanne.sackl-sharif@kug.ac.at
W: www.sackl-sharif.net

INHALTSVERZEICHNIS

1. AUSGANGSLAGE UND PROJEKTZIELE	1
2. METHODENTEIL	3
I. PROJEKTPHASE 1 IN BASEL	
3. PERSPEKTIVE DER MUSIKER:INNEN 1: PRO AUFSTELLUNG	10
4. PERSPEKTIVE DER MUSIKER:INNEN 2: GESAMTERFAHRUNG/-BEWERTUNG.....	30
5. FAZIT BASEL.....	37
II. PROJEKTPHASE 2 IN GRAZ	
6. PERSPEKTIVE DER MUSIKER:INNEN 1: PRO AUFSTELLUNG	40
7. PERSPEKTIVE DER MUSIKER:INNEN 2: GESAMTERFAHRUNG/-BEWERTUNG.....	59
8. ERGEBNISSE DER PUBLIKUMSBEFRAGUNG	68
9. FAZIT GRAZ.....	74
III. GESAMTFAZIT	
10. ZENTRALE FORSCHUNGSERGEBNISSE: MUSIKER:INNEN	77
11. ZENTRALE FORSCHUNGSERGEBNISSE: PUBLIKUM.....	78
12. DISKUSSION DER FORSCHUNGSMETHODEN.....	79
LITERATUR UND ANHANG	80

1. AUSGANGSLAGE UND PROJEKTZIELE

Das FWF-Esprit-Projekt „Aufführungspraxis am Grazer Hof um 1600“ (Projekt: ESP281) befasst sich mit der Aufführungspraxis am Grazer Hof um 1600, zu der bisher kaum Studien vorliegen.¹ Dabei werden Einzelaspekte wie Musikinstrumente, Besetzungen, Notenmaterial, Tempofragen, Stimmtöne, improvisatorische Praktiken und Aufführungsorte in Bezug auf den Grazer Hof betrachtet. In einem empirischen Teil werden Aufführungen von Werken Grazer Hofkomponisten an historischen Orten nachgestellt. Diese Reenactments werden aber nicht nur die Aufführungen an sich, sondern auch den Probenprozess betrachten, der sich bei mehrhörigen Kompositionen in den historischen Produktionsweisen (Ensembleaufstellung, Ensembleleitung, Notenmaterial) wesentlich von modernen Konventionen unterscheidet (FWF, 2023).

Der vorliegende Bericht bezieht sich auf zwei Phasen, in denen das vierhörige Kyrie aus der „Missa Sine Nomine“ von Alessandro Tadei (ca. 1558–1667) von Studierenden des Instituts 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz sowie der Schola Cantorum Basiliensis nachgestellt wurde. Tadei war ab 1606 als Hoforganist in Graz angestellt. Die Messe umfasst insgesamt 16 Stimmen, die in vier Chorbüchern notiert sind. Für die Nachstellung der Messe wurden hohe Notenständer konstruiert, von denen aus die Musiker:innen² ihre Stimmen aus dem für sie relevanten Chorbuch lesen konnten (Oberegger, 2025).

Die vier Chöre setzten sich folgendermaßen zusammen:

- Chor 1: Violine, zwei Zinken, Gesangssolist und Spinett-Spieler:in (Basel) bzw. Regal-Spieler:in (Graz)
- Chor 2: ein rein vokal besetzter Chor mit zehn Sänger:innen (Capella), dem auch die Orgel sowie der Hauptdirigent zugeordnet waren
- Chor 3: drei Posaunen und Gesangssolist
- Chor 4: drei Violoni, Gesangssolist und Theorbe

Die Musik wurde von einem Hauptdirigenten geleitet, der den ‚Tactus‘ schlug. Die Gesangssolisten der Chöre 1, 3 und 4 fungierten darüber hinaus als Subdirigenten. Diese Funktion hatte auch ein Sänger der Capella inne. Die Stimmung war – bis auf wenige Ausnahmen, die bei den jeweiligen Aufstellungsbeschreibungen angegeben werden – 415 Hz. Das Kyrie umfasst drei Teile: Kyrie Eleison 1, Christe Eleison und Kyrie Eleison 2.

Die erste Phase fand von 13. bis 15. Januar 2025 in Basel statt, die zweite Phase von 2. bis 5. Juni 2025 in Graz. Die Leonhardskirche in Basel wurde als Ort für die erste Phase der Reenactments ausgewählt, da in dieser Kirche noch ein Lettner steht. Ein Lettner ist eine architektonische Trennwand in Kirchenbauten, die den für die Geistlichkeit und den Gottesdienst reservierten Chorraum vom für die Laien zugänglichen Langschiff abtrennt (Binding, 2013). Diese meist aufwendig gestalteten Schranken waren im Mittelalter weit verbreitet und bildeten eine bedeutende liturgische und soziale Grenze innerhalb des Kirchenraums (Reudenbach, 2004). Sie dienten nicht nur der räumlichen Trennung, sondern

¹ Das FWF-Esprit-Projekt „Aufführungspraxis am Grazer Hof um 1600“ wird von 2023 bis 2026 am Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis an der Universität für Musik und darstellenden Kunst in Kooperation mit dem Institut für Elektronische Musik und Akustik (IEM) und der Schola Cantorum Basiliensis unter der Leitung von Bernhard Rainer durchgeführt. Zu den weiteren Projektbeteiligten zählen: Juliane Oberegger (Musikwissenschaftlerin, Violinistin), Elisabeth Frauscher (Raumakustik, Technik) und Susanne Sackl-Sharif (Musiksoziologin).

² Der Begriff Musiker:innen wird in diesem Bericht als Oberbegriff für alle Akteur:innen verwendet, die an den Reenactments beteiligt waren. Dazu zählen Instrumentalist:innen, Sänger:innen, aber auch der Hauptdirigent.

erfüllten auch akustische Funktionen, indem sie den Klang im Chorraum konzentrierten und die Messgesänge vom Langschiff abhielten (Kreutzmann, 2008). Häufig waren Lettner mit einer Empore ausgestattet, von der aus Evangelien verlesen oder musiziert wurde (Binding, 2013). In der Zeit der Reformation und Gegenreformation wurden viele Lettner entfernt, da sie als Hindernis für die Teilhabe der Gemeinde am Gottesdienst galten (Jung, 1992). Erhaltene Lettner wie jener in der Basler Leonhardskirche sind daher kunsthistorisch und liturgiegeschichtlich besonders wertvoll. Da der Lettner im Grazer Dom 1616 abgetragen wurde, bot die Leonhardskirche in Basel authentische räumliche Bedingungen für die historisch informierte Aufführungspraxis mehrchöriger Renaissancemusik.

In der zweiten Phase in Graz wurde ein Lettner nachempfunden und ein Baugerüst errichtet, um eine geeignete Ausgangssituation für die Reenactments zu schaffen. Aufgrund der Stufen zum Altarraum konnte das Baugerüst nicht an derselben Stelle wie ursprünglich errichtet werden. Dennoch ermöglicht dieser Zugang eine Situation, die dem Original nahekommt: ein vierchöriges Musizieren auf einer Ebene, das möglichst originalgetreu ist.

Diese beiden Phasen wurden auch musiksoziologisch begleitet, um die sozialen Interaktionsprozesse, kollektiven Erfahrungen und musikalischen Aushandlungen während der Reenactments systematisch zu erfassen und zu analysieren. Die wesentlichen musiksoziologischen Erkenntnisse werden in diesem Bericht festgehalten und diskutiert.

In der musiksoziologischen Begleitung wurden folgende Fragestellungen des Projekts aufgegriffen:

- Wo befanden sich die einzelnen Chöre, wenn sie in der Hofkirche musizierten?
- Wie wurden die musikalischen Kräfte innerhalb eines Chores koordiniert (insbesondere, wenn Musikinstrumente zum Einsatz kamen)?
- Wie war die physische Erfahrung/Verkörperung der Musik für die Ausführenden?
- Wie koordinierten sich die einzelnen Chöre untereinander?
- Wie wurde die musikalische Leitung eines solchen Ensembles vor Ort wahrgenommen?

Diese Fragestellungen waren die Grundlage für die Entwicklung musiksoziologischer Erhebungs- und Analyseinstrumente. Diese werden im folgenden Kapitel (2.) im Detail vorgestellt. Anschließend werden die Ergebnisse aus Basel (Teil I) und Graz (Teil II) zunächst getrennt diskutiert, bevor sie in einem gemeinsamen Fazit (Teil III) zusammengeführt werden.

2. METHODENTEIL

Die musiksoziologische Begleitung der Reenactments erfolgte in einem triangulativen Design (Flick, 2011). Durch die Kombination verschiedener methodischer Zugänge ermöglicht dieses Design eine umfassendere und validere Erfassung des komplexen Forschungsgegenstandes. Sowohl in Basel als auch in Graz umfasste dieses Design drei aufeinander abgestimmte Methoden mit einem Schwerpunkt auf qualitative Erhebungs- und Auswertungsmethoden. Diese sind besonders geeignet, um subjektive Bedeutungszuschreibungen, soziale Interaktionsprozesse und die Sinnhaftigkeit musikalischer Praktiken aus der Perspektive der Beteiligten zu erfassen (Flick, 2017). Es handelte sich um eine Fragebogenerhebung (2.1), Gruppendiskussionen mit den Musiker:innen der vier Chöre bzw. Interviews mit dem Hauptdirigenten (2.2) sowie musiksoziologische Beobachtungen (2.3). Darüber hinaus wurde in Graz eine Fragebogenerhebung mit einem Testpublikum durchgeführt (2.4).

2.1. Fragebogen für Musiker:innen

Sowohl in Basel als auch in Graz gab es vor den Reenactments, die jeweils sechs Aufstellungen umfassten, Probephase außerhalb der Kirchen. Die musiksoziologische Begleitung im engeren Sinne begann mit den eigentlichen Reenactments, die in der Leonhardskirche in Basel am 13. und 14. Januar 2025 bzw. im Grazer Dom am 4. Juni 2025 stattfanden. Das Hauptwerkzeug der musiksoziologischen Begleitung war ein Fragebogen, der an alle Beteiligten Musiker:innen vor der ersten Aufstellung ausgeteilt und erklärt wurde. In diesem Abschnitt wird die Konstruktion des Fragebogens, die Samples sowie die Auswertungsstrategie im Detail beschrieben.

2.1.1 Fragebogenkonstruktion

Die schriftliche Befragung der Musiker:innen mittels Fragebogen wurde in Basel und in Graz so konzipiert, dass die teilnehmenden Musiker:innen direkt nach jeder Aufstellung die für sie wichtigsten Erkenntnisse festhalten konnten, um keine relevanten Informationen zu verlieren. Um dies so praktikabel wie möglich zu gestalten, wurde ein Booklet entwickelt (s. Anhang).

Für jede Aufstellung befanden sich auf der linken Seite des Booklets zwei Themenblöcke mit je drei geschlossenen Fragen, die auf einer fünfstufigen Rating-Skala zu beantworten waren. Thema 1 umfasste Fragen zur Zufriedenheit mit der Koordination / dem Kontakt innerhalb des eigenen Chors, mit anderen Chören sowie mit dem Hauptdirigenten. Thema 2 umfasste Fragen zu Sinneswahrnehmungen (1: Ich hatte genug Platz; 2: Ich konnte alles hören, was für mich wichtig war; 3: Ich konnte alles sehen, was für mich wichtig war). Auf der rechten Seite des Booklets wurden außerdem vier offene Fragen gestellt, die sich ebenfalls auf die Sinnes- und Körperwahrnehmungen bezogen und auch nach einer Evaluation fragten (Was hat gut funktioniert? Was hat nicht so gut funktioniert?). Zusätzlich gab es noch die Möglichkeit, weitere Notizen zu machen.

Darüber hinaus enthielt das Booklet auf der Titelseite eine Beschreibung des musiksoziologischen Vorgehens und begann mit einem Abschnitt zu persönlichen Angaben (1: Soziodemographische Angaben; 2: Vorerfahrungen mit projektrelevanten Aktivitäten). In Graz wurde hier zusätzlich abgefragt, ob die Teilnehmenden bereits bei der ersten Forschungsphase in Basel beteiligt waren. Am Ende des Booklets befanden sich Abschlussfragen, in denen die Musiker:innen die Möglichkeit hatten, ein Gesamtfeedback zur jeweiligen Phase zu geben und auch jene Aufstellungen zu nennen, in denen sie sich in einer Konzertsituation am wohlsten fühlen würden. Darüber hinaus wurden jene Musiker:innen, die bereits in Basel mitwirkten, nach einem Vergleich zwischen ihren Erfahrungen in Basel und Graz gefragt.

2.1.2. Stichprobenbeschreibung

An der Fragebogenerhebung in *Basel* haben insgesamt 21 Personen teilgenommen, wobei nicht alle Fragebögen vollständig ausgefüllt wurden. In den Tabellen des Berichts werden daher immer auch die fehlenden Werte (Missing Values) angegeben. Darüber hinaus ist festzuhalten, dass nicht alle beteiligten Musiker:innen einen Fragebogen ausgefüllt haben und daher insbesondere bei Chor 4 kaum Daten vorhanden sind. Hinsichtlich der soziodemographischen Merkmale der Stichprobe ergab sich folgendes Bild: An der Erhebung nahmen 12 Musiker und 9 Musikerinnen teil. Die beteiligten Musiker:innen waren zwischen 18 und 26 Jahren alt, wobei das durchschnittliche Alter bei 27,45 Jahren lag. Der Hauptdirigent war zum Zeitpunkt der Erhebung 50 Jahre alt. Bezüglich des Studienortes zeigte sich, dass 6 Personen aktuell in Basel studieren, während 13 Personen ihr Studium in Graz absolvieren. Darüber hinaus wurden Vorerfahrungen zu projektrelevanten Tätigkeiten erhoben, um die musikalischen Vorkenntnisse der Teilnehmenden einordnen zu können. Alle Befragten verfügten bereits über Vorerfahrungen mit mehrchöriger Musik. Die große Mehrheit der Befragten hatte zudem bereits Erfahrungen mit dem Musizieren von Faksimile oder einem Chorbuchformat gesammelt (90 %) sowie mit der Ensembleleitung durch das Geben von ‚tactus‘ (76 %). Diese Vorerfahrungen bildeten eine wichtige Grundlage für die Teilnahme an den Reenactment-Projekten.

An der Fragebogenerhebung in *Graz* haben insgesamt 26 Personen teilgenommen, wobei nicht alle Fragebögen vollständig ausgefüllt wurden. In den Tabellen des Berichts werden daher immer auch die fehlenden Werte (Missing Values) angegeben. Im Unterschied zu Basel haben fast alle beteiligten Musiker:innen einen Fragebogen ausgefüllt, was eine umfassendere Datenbasis ermöglichte. Hinsichtlich der soziodemographischen Merkmale der Stichprobe ergab sich folgendes Bild: An der Erhebung nahmen 14 Musiker und 12 Musikerinnen teil. Die beteiligten Musiker:innen wiesen eine größere Altersspanne auf und waren zwischen 18 und 66 Jahren alt, wobei das durchschnittliche Alter bei 29,54 Jahren lag. Der Hauptdirigent war zum Zeitpunkt der Erhebung 50 Jahre alt. Bezüglich des Studienortes zeigte sich, dass 6 Personen aktuell in Basel studieren, während 15 Personen ihr Studium in Graz absolvieren. Darüber hinaus wurden Vorerfahrungen zu projektrelevanten Tätigkeiten erhoben, um die musikalischen Vorkenntnisse der Teilnehmenden einordnen zu können. Alle Befragten verfügten bereits über Vorerfahrungen mit mehrchöriger Musik, mit dem Musizieren von Faksimile oder einem Chorbuchformat sowie mit der Ensembleleitung durch das Geben von ‚tactus‘. Von besonderer Bedeutung ist, dass 21 Musiker:innen bereits zuvor in Basel aktiv gewesen waren und somit über Projekterfahrung verfügten, während fünf Musiker:innen erstmals in Graz am Projekt teilnahmen.

2.1.3. Auswertung

Der Fragebogen war insgesamt als Reflexionsinstrument konzipiert und ermöglichte es, in einer Übersicht die einzelnen Konstellationen zu beschreiben und einen Verlauf / eine Entwicklung von Aufstellung 1 bis Aufstellung 6 nachzuzeichnen. Die Ergebnisse und Interpretationen sind hier eher qualitativer Natur und dienen primär der Exploration und dem Verstehen der individuellen Erfahrungen der Teilnehmenden (Bortz & Döring, 2006). Lediglich die geschlossenen Fragen wurden deskriptiv statistisch ausgewertet. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass alle sechs Aufstellungen sehr unterschiedlich waren und hier keine Faktoren konstant gehalten wurden bzw. werden konnten. Die statistischen Kennwerte sind daher eher als Tendenzen zu verstehen, die explorative Einblicke in die Variabilität der musikalischen Praxis ermöglichen, ohne Anspruch auf statistische Generalisierbarkeit zu erheben (Lamnek & Krell, 2016). Dieser Ansatz entspricht somit einem explorativen Mixed-Methods-Design, bei dem die quantitativen Daten die qualitativen Befunde ergänzen und kontextualisieren, ohne dass inferenzstatistische Analysen angestrebt werden (Kuckartz, 2014; Creswell & Plano Clark, 2018).

2.2. Gruppendiskussionen und Interviews

2.2.1. Zielsetzung

Um die Ergebnisse der Fragebogenerhebung zu vertiefen, wurden in Basel und in Graz Gruppendiskussionen mit den Musiker:innen durchgeführt. Gruppendiskussionen eignen sich besonders für die Rekonstruktion kollektiver Orientierungen und gemeinsamer Erfahrungshorizonte in musikpraktischen Kontexten (Przyborski & Riegler, 2010). In diesen Gesprächssettings wurden die Themen des Fragebogens noch einmal aufgegriffen und die Teilnehmenden gebeten, ihre wichtigsten gemeinsam zu diskutieren und zusammenzufassen sowie die einzelnen Aufstellungen miteinander zu vergleichen. Dabei konnten die Teilnehmenden ihre Notizen aus den Fragebögen durchgehen, um sich besser an die sechs Aufstellungen zu erinnern. Dieses Vorgehen unterstützte die Erinnerungsleistung der Teilnehmenden und ermöglichte eine reflektierte Retrospektive über den gesamten Prozess (Flick, 2017). Die methodische Sequenzierung ermöglichte es daher, die individuellen schriftlichen Reflexionen durch kollektive Sinnaushandlungsprozesse zu erweitern und zu validieren (Morgan, 1997; Bohnsack, 2014).

Zusätzlich wurden mit dem Hauptdirigenten und Projektleiter sowohl in Basel als auch in Graz nach den Reenactments Experteninterviews durchgeführt. Diese dienten der Triangulation durch eine zusätzliche Perspektive auf die musikalischen und sozialen Prozesse (Meuser & Nagel, 2009). Die leitfadengestützten Interviews zielten darauf ab, das implizite Praxiswissen und die professionellen Handlungsstrategien des Dirigenten zu explizieren (Bogner et al., 2014). Durch die Kontrastierung der Dirigentenperspektive mit den Erfahrungen der Musiker:innen aus den Gruppendiskussionen konnten unterschiedliche Wahrnehmungen derselben musikalischen Situationen herausgearbeitet und ein mehrdimensionales Bild der Reenactment-Prozesse gewonnen werden (Flick, 2011).

2.2.2. Durchführung

In *Basel* wurden die Gruppendiskussionen mit 13 Musiker:innen sowie das Interview nach der sechsten Aufstellung am 14. Januar 2025 durchgeführt. Die Gruppendiskussionen 1 und 2 wurden von Juliane Oberegger durchgeführt, die als Doktorandin im Projekt arbeitet und auch an den Reenactments beteiligt war (Violine, Chor 1). Gruppendiskussion 3 sowie das Interview mit dem Hauptdirigenten wurden von Susanne Sackl-Sharif, Musiksoziologin im Projekt, durchgeführt.

- Interview: mit Bernhard Rainer (Projektleiter und Hauptdirigent) (75 Minuten)
- Gruppendiskussion 1: mit fünf Sänger:innen aus Chor 2 / Capella (36 Minuten)
- Gruppendiskussion 2: mit zwei Subdirigenten (Chor 1, Chor 3), dem Organisten und der Spinett-Spieler:in (44 Minuten)
- Gruppendiskussion 3: mit den drei Violone-Spieler:innen aus Chor 4 und der Zinken-Spieler:in aus Chor 1 (23 Minuten)

In *Graz* wurden am 4. und 5. Juni 2025 jeweils zwei Gruppendiskussionen durchgeführt, bevor die Aufführung für das Testpublikum stattfand. Dies geschah nach der sechsten Aufstellung am 4. Juni 2025 sowie morgens am 5. Juni 2025. So sollte gewährleistet werden, dass die Erfahrungen der sechs getesteten Aufstellungen nicht mit anderen Erfahrungen überlagert werden. Zusätzlich wurde der Hauptdirigent am 6. Juni 2025 interviewt, nachdem der gesamte Proben- und Aufführungsprozess beendet war.

Die Gruppendiskussionen mit den Chören 1, 2 und 3 sowie das Interview mit Bernhard Rainer wurden von Susanne Sackl-Sharif, die Gruppendiskussion von Chor 4 wurde von Juliane Oberegger durchgeführt.

- Interview: mit Bernhard Rainer am 6. Juni 2025 (35 Minuten)
- Gruppendiskussion mit Chor 1: mit der Regal-Spielerin und den drei weiteren beteiligten Musiker:innen, am 5. Juni 2025 (34 Minuten)
- Gruppendiskussion mit Chor 2: mit dem Subdirigenten, zwei Sänger:innen und dem Organisator am 5. Juni 2025 (24 Minuten)
- Gruppendiskussion mit Chor 3: mit allen vier beteiligten Musiker:innen inkl. Subdirigent, am 4. Juni 2025 (30 Minuten)
- Gruppendiskussion mit Chor 4: mit dem Subdirigenten und den drei Violone-Spieler:innen, ohne Theorbe-Spielerin, am 4. Juni 2025 (23 Minuten)

2.2.3. Auswertung

Die Gruppendiskussionen und die Interviews wurden in Basel und in Graz aufgezeichnet und mit der DSGVO-konformen Software F4x automatisch transkribiert. Die automatisch generierten Transkripte wurden anschließend manuell überprüft und korrigiert, um die Genauigkeit und Verlässlichkeit des Datenmaterials sicherzustellen (Dresing & Pehl, 2018). Die Auswertung erfolgte auf Basis der inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2018). Dieses Verfahren eignet sich besonders für die systematische Analyse thematischer Schwerpunkte und ermöglicht eine strukturierte Kategorienbildung sowohl deduktiv aus dem theoretischen Rahmen als auch induktiv aus dem empirischen Material.

2.3. Beobachtung

Als weitere musiksoziologische Methode kam sowohl in Basel als auch in Graz die teilnehmende Beobachtung zum Einsatz. Folgende Aspekte wurden hierbei von Susanne Sackl-Sharif in einem Beobachtungsprotokoll pro Aufstellung festgehalten:

- Beschreibung der Aufstellungen: Pro Aufstellung wurde eine Skizze angefertigt, in der die Positionen der einzelnen Chöre bzw. Musiker:innen festgehalten wurden.
- Ablauf der einzelnen Aufstellungen: Pro Aufstellung wurden das Kyrie bzw. das Credo mehrfach gespielt bzw. begonnen. Dieser Ablauf wurde ebenfalls festgehalten.
- Beobachtbare/s Verhalten/Kommunikation: Zu den projektrelevanten Themen (Koordination, Sinneswahrnehmungen) wurden ebenfalls Notizen gemacht, die in diesen Ergebnisbericht einfließen.

Die Inhalte des Beobachtungsprotokolls dienen insbesondere der Aufstellungsbeschreibung sowie der Beschreibung des Ablaufs pro Aufstellung.

2.4. Publikumsbefragung

Am 5. Juni 2025 fand darüber hinaus im Grazer Dom eine Fragebogenerhebung mit einem Testpublikum statt. Es wurde drei Mal dieselbe Aufstellung vorgeführt, die zuvor von der Musiksoziologin anhand der im Fragebogen angegebenen Lieblingspositionen aller Beteiligten ausgewählt wurde. Aufstellung 5 wurde am häufigsten als jene Aufstellung genannt, in der sich die Musiker:innen am wohlsten fühlten und die sie sich bei einem Konzert vorstellen konnten.

Das Testpublikum erhielt die Aufgabe, die Aufführung jeweils an einem anderen Ort zu hören bzw. sehen: 1) Langschiff (Gemeinde), 2) Presbyterium (Klerus) und 3) Friedrichskapelle inkl. Herrschaftsoratorium (Adel). Das Testpublikum wurde hierfür in drei Gruppen unterteilt. Jede Gruppe startete an einer anderen Position und wechselte im Uhrzeigersinn zur nächsten Position:

- Gruppe 1: Langschiff – Kapelle – Presbyterium
- Gruppe 2: Presbyterium – Langschiff – Kapelle
- Gruppe 3: Kapelle – Presbyterium – Langschiffe

Die schriftliche Befragung mittels Fragebogen wurde so konzipiert, dass die teilnehmenden Personen direkt nach jeder Aufführung die für sie wichtigsten Erkenntnisse festhalten konnten, um keine relevanten Informationen zu verlieren. Um dies so praktikabel wie möglich zu gestalten, wurde ein Booklet entwickelt (s. Anhang).

Auf der linken Seite des Booklets befand sich für jede Position zunächst die Frage, in welcher Position sich die Teilnehmenden befanden. Bei der Position in der Friedrichskapelle wurde zusätzlich abgefragt, ob sie auch im Herrschaftsoratorium waren oder nur in der Kapelle selbst. Anschließend wurde auf einer fünfstufigen Rating-Skala erfragt, wie gut ihnen das Stück an der jeweiligen Position gefallen hat. Im Anschluss daran gab es zwei offene Fragen: 1) Was mir besonders gut gefallen hat; 2) Was mir nicht gefallen hat. Auf der rechten Seite des Booklets gab es zwei Themenblöcke mit je vier geschlossenen Fragen, die auf einer fünfstufigen Rating-Skala zu beantworten waren. Thema 1 umfasste Fragen zu Sinneswahrnehmungen (1: Ich konnte alles hören, was für mich wichtig war; 2: Ich konnte alles sehen, was für mich wichtig war; 3: Ich konnte den Text verstehen/gut wahrnehmen; 4: Ich hörte auf den Gesamtklang und nicht auf einzelne Chöre). Thema 2 umfasste Fragen zur Immersion (1: Ich fühlte mich wie ein/e Außenstehende/r; 2: Ich fühlte mich ins Geschehen hineingezogen; 3: Ich fühlte mich wie ein/e Beobachter/in; 4: Ich habe innerlich selbst mitmusiziert). Auf der rechten Seite gab es außerdem die Möglichkeit, Anmerkungen zu den geschlossenen Fragen zu machen.

Darüber hinaus enthielt das Booklet auf der Titelseite eine Beschreibung des musiksoziologischen Vorgehens und begann mit einem Abschnitt zu persönlichen Angaben (1: Soziodemographische Angaben; 2: Musikalische Interessen). Am Ende des Booklets befanden sich Abschlussfragen, in denen die Teilnehmenden die Möglichkeit hatten, ein Ranking der drei Positionen durchzuführen und dieses auch näher auszuführen. Als Abschlussfrage wurden die Teilnehmenden darum gebeten, ihre Teilnahme am Forschungsprojekt auf einer fünfstufigen Rating-Skala zu bewerten.

Der Fragebogen war, wie auch der Fragebogen für die Musiker:innen, insgesamt als Reflexionsinstrument konzipiert und ermöglichte es, in einer Übersicht die einzelnen Positionen zu beschreiben und die subjektiven Hör- und Seherfahrungen des Testpublikums systematisch zu erfassen. Die Ergebnisse und Interpretationen sind hier eher qualitativer Natur und zielen auf die Exploration individueller Wahrnehmungsmuster ab. Lediglich die geschlossenen Fragen wurden deskriptiv statistisch ausgewertet, um erste quantitative Tendenzen in den Publikumsreaktionen sichtbar zu machen. In dieser Auswertung wurden einerseits Kennwerte über das gesamte Publikum berechnet, andererseits aber auch Kennwerte pro Testgruppe, um mögliche Reihenfolgeeffekte nachzeichnen zu können. Solche Reihenfolgeeffekte beschreiben systematische Veränderungen in den Antworten oder Bewertungen, die durch die Position eines Stimulus innerhalb einer Abfolge entstehen können (Schuman & Presser, 1996; Sudman et al., 1996). In der Wahrnehmungsforschung ist bekannt, dass frühere Stimuli spätere Urteile beeinflussen können (Primacy-Effekt) oder dass später dargebotene Informationen stärker im Gedächtnis bleiben (Recency-Effekt) (Krosnick & Alwin, 1987). Die separate Auswertung nach Testgruppen ermöglichte es, solche systematischen Einflüsse der Darbietungsreihenfolge auf die Bewertung der verschiedenen Aufstellungen zu kontrollieren und zu interpretieren.

An der Fragebogenerhebung haben insgesamt 50 Personen teilgenommen, wobei nicht alle Fragebögen vollständig ausgefüllt wurden. In den Tabellen des Berichts werden daher immer auch die fehlenden Werte (Missing Values) angegeben.

Folgende soziodemographische Variablen wurden erhoben:

- Geschlecht: 50 % Männer*, 50% Frauen*
- Alter: Die beteiligten Personen waren zwischen 21 und 81 Jahren alt (MW: 54,64). 14 % waren zwischen 20 und 29 Jahre alt; 8 % waren zwischen 30 und 39 Jahre alt; 14 % waren zwischen 40 und 49 Jahre alt; 16 % waren zwischen 50 und 59 Jahre alt; 24 % waren zwischen 60 und 69 Jahre alt; 24 % waren 70 Jahre alt oder älter. → Knapp die Hälfte der teilnehmenden Personen war 60 Jahre alt oder älter.
- Akademischer Hintergrund und Instrumente: 84 % der Teilnehmenden studierten bzw. haben studiert. Davon hatten 47,62 % ein Studienfach, das einen Musikbezug aufwies. 72 % der Teilnehmenden gaben an, zumindest ein Instrument zu spielen bzw. in einem Chor zu singen.
- Interesse mitzumachen: 82 % der Teilnehmenden nahmen am Projekt teil, weil sie sich für Alte Musik interessieren, 66 % aufgrund ihres Interesses an Live-Performances und Konzerten, 54 % aufgrund ihres Interesses an künstlerischer Forschung und 48 %, um den Grazer Dom näher kennenzulernen (Anm.: Bei dieser Frage waren Mehrfachantworten möglich).
- Musikalische Präferenzen: Bei den offenen Fragen zu ihren musikalischen Präferenzen gaben 88 % der Teilnehmenden an, dass sie sehr gerne Alte Musik und/oder Klassische Musik hören.

Zusammenfassend kann somit festgehalten werden, dass 72 % der Teilnehmenden entweder ein musikbezogenes Studienfach belegen bzw. belegt haben und/oder selbst musikalisch aktiv sind und somit praktische oder akademische Expertise im Bereich Musik aufweisen. Ein Großteil der Teilnehmenden interessiert sich darüber hinaus für Alte Musik und/oder hat dieses Genre als Lieblingspräferenz angegeben. Im Testpublikum befanden sich daher überwiegend Personen, die über Insider:innenwissen verfügten. Nur ca. 5 % des Publikums wiesen weder akademische noch praktische Erfahrung bzw. Präferenzen in den Bereichen Alte Musik und Klassik auf.

TEIL I. BASEL

Die erste Projektphase begann mit einer kurzen Probenphase am 13. Januar 2025 von 10 bis 12 Uhr in der Schola Cantorum Basiliensis. Anschließend fanden in der Leonhardskirche in Basel zwei Sessions mit jeweils drei Aufstellungen statt.

Die erste Session wurde am 13. Januar 2025 von 14 bis 16 Uhr durchgeführt, die zweite Session am 14. Januar 2025 von 9 bis 11 Uhr. Der Fokus lag auf dem vierchörigen Kyrie aus der „Missa Sine Nomine“ von Alessandro Tadei. Bei einer Aufstellung wurde zusätzlich das Credo aus derselben Messe nachgestellt. Tabelle 1 gibt einen Überblick über die sechs Aufstellungen und die zwei gespielten Stücke.

Tab. 1. Aufstellungsübersicht

Aufstellungen	Stück	Tag
1	Kyrie	1
2		
3	Credo	
4	Kyrie	2
5		
6		

Ein zentraler Aspekt der Basler Aufführungssituation ist die räumliche Anordnung der Chöre. Obwohl die Leonhardskirche noch über einen Lettner verfügt, war es aufgrund der räumlichen Gegebenheiten nicht möglich, dass alle Musiker:innen auf ebendiesem musizierten. Stattdessen wurden zwei Chöre im Altarraum und zwei Chöre am Lettner positioniert. Das Musizieren auf unterschiedlichen Höhenebenen prägte die musikalischen Erfahrungen der Beteiligten nachhaltig, wie die Auswertung der Fragebögen zeigen wird. Dies ist eine wichtige Kontextinformation, die beim Lesen der Ergebnisse aus der ersten Projektphase berücksichtigt werden sollte.

Im Folgenden werden zunächst die wichtigsten Erkenntnisse der einzelnen Aufstellungen auf Basis der Fragebogenerhebung beschrieben und diskutiert (3.). In Kapitel 4 werden die Gesamterfahrungen aller Beteiligten über alle Methoden hinweg dargestellt. Neben Herausforderungen und positiven Erlebnissen wird auch dargestellt, in welcher Aufstellung sich die einzelnen Chöre bzw. einzelne Musiker:innen am wohlsten gefühlt haben. Abschließend werden in einem Fazit (5.) die wichtigsten Ergebnisse der ersten Projektphase in Basel zusammengefasst.

3. PERSPEKTIVE DER MUSIKER:INNEN 1: PRO AUFSTELLUNG

Im Folgenden wird jede Aufstellung zunächst anhand des Beobachtungsprotokolls beschrieben und skizziert. Dabei wird pro Chor genau festgehalten, welche Musiker:innen bei welcher Aufstellung welchem Chor zugeordnet waren. Im Unterschied zu Graz blieb die Zuordnung in Basel aufgrund der baulichen Gegebenheiten nicht konstant. So konnte das Spinett etwa nur im Altarraum positioniert werden, was entsprechende Anpassungen in der Chorbesetzung erforderlich machte. Darüber hinaus ist in den Skizzen der Aufstellungsbeschreibung auch die Position der Musiksoziologin (Susanne) eingezeichnet, da sie je nach Position unterschiedliche Aspekte sowohl visuell als auch akustisch beobachten konnte.

Nach dieser detaillierten Beschreibung der räumlichen Anordnung und Besetzung wird auf die Ergebnisse des Fragebogens eingegangen. Die Ergebnisdarstellung folgt dabei einer einheitlichen Struktur: Pro Aufstellung erfolgt zunächst eine Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse pro Thema, bevor auf Detailergebnisse pro Chor eingegangen wird.

3.1. Aufstellung 1 – Kyrie

Aufstellungsbeschreibung

In dieser Aufstellung waren Chor 1 und Chor 2 in der Chorapsis positioniert, Chor 3 und Chor 4 befanden sich auf dem Lettner. Die Position der Musiksoziologin befand sich im Presbyterium auf einer Ebene mit Chor 1 und Chor 2 (s. Abbildung 1).

Abb. 1. Aufstellung 1 in Basel

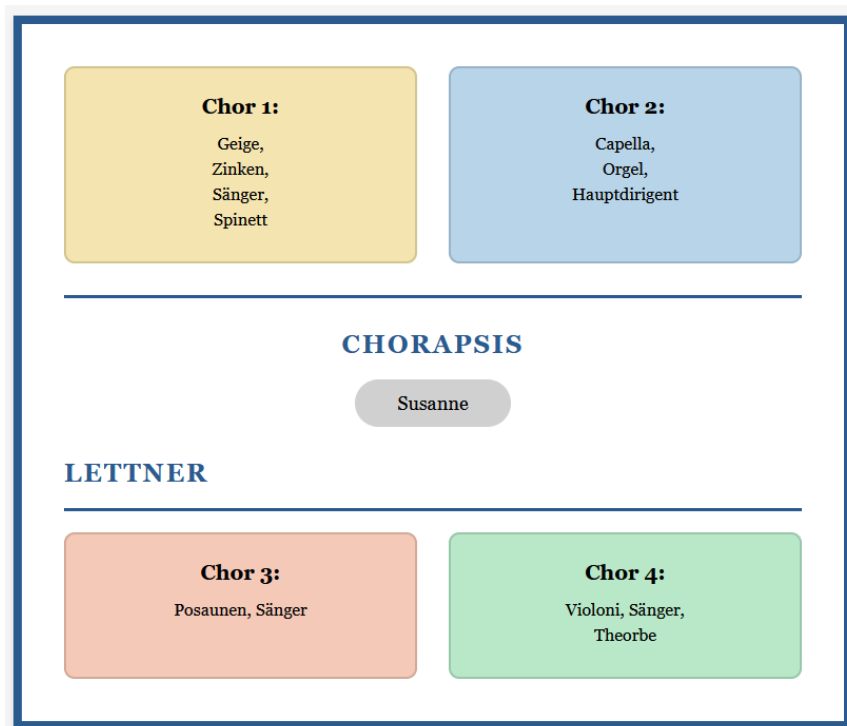


Abb. 2. Spinett-Spielerin³

Die Musiker:innen von Chor 1 hatten den Rücken zur Wand und blickten alle zur Mitte der Chorapsis. Die Spinett-Spielerin war rechts neben den anderen Musiker:innen ihres Chors platziert und sitzt mit dem Rücken ebenfalls zur Wand. Der Blickkontakt zum eigenen Chor ist dadurch erschwert möglich (s. Abbildung 2).

Der Organist sitzt mit dem Rücken zum Chorraum. Sein Blick ist auf die Sänger:innen der Capella gerichtet. Außerdem kann er Chor 1 sehen, mit Chor 3 oder 4 aber keinen visuellen Kontakt aufnehmen.



Für die ersten beiden Aufstellungen müssen die Musiker:innen in Chor 4 alle Instrumente auf den Lettner tragen. Dies stellt insbesondere aufgrund der Größe der Instrumente (Violoni) eine Herausforderung dar, weil die Wendeltreppe, die auf den Lettner führt, sehr eng ist und die Musiker:innen auch am Lettner weniger Platz haben als im Altarraum.

Ablauf der Aufstellung

Insgesamt gibt es in dieser Aufstellung fünf Durchgänge, wobei nicht immer alle Versuche bis zum Ende gespielt werden. Zu Beginn des ersten Durchgangs konzentrieren sich die Chöre 1 und 2 auf sich selbst und schauen konzentriert auf die Noten. Während dieses Durchgangs dreht sich der Hauptdirigent um, um den beiden Chören am Lettner den Einsatz zu geben. Er stellt sich auf seine Zehenspitzen, vermutlich, um größer zu wirken. Er bricht den Versuch jedoch mit der Bemerkung „2nd trombone didn't hear it“ ab. Er äußert, dass er die Musik vom Lettner nur schwer hören könne. Nach dem ersten Durchgang stellt der Hauptdirigent die Cappella neu auf. Der Subdirigent geht nach hinten, während zwei Frauen nach vorne kommen.

Während des zweiten Durchgangs geht der Hauptdirigent in die Mitte des Raumes, um zu hören, wie sich die Chöre akustisch mischen. Der Sound passt während des zweiten Durchgangs aus seiner Sicht nicht zusammen, weshalb er das Kyrie von vorne beginnt. Auch beim dritten Durchgang stimmt der Sound für ihn noch nicht. Beim vierten Mal wird es ein bisschen besser. Als Fazit wurde festgehalten, dass die Musik langsamer gespielt werden muss, damit sich die Klänge besser mischen. In der Kirche herrscht eine andere Akustik als im Proberaum und die Abstände sind daher anders.

Beim fünften Durchgang steht der Hauptdirigent nun sehr nahe am Organisten. Dadurch sind seine Handbewegungen eingeschränkt und von hinten schwer zu sehen. Die neue Subdirigentin der Cappella hört während des Umblätterns mit dem Singen auf. Die neue Situation scheint mit neuen Herausforderungen verbunden zu sein. Sie hat dies zuvor noch nicht geübt.

Ergebnisse Thema 1: Koordination

Mit der Koordination im eigenen Chor waren die beteiligten Musiker:innen bereits in dieser ersten Aufstellung im Durchschnitt zufrieden (MW: 4,3). Der Kontakt zu anderen Chören erhielt (gemeinsam mit Aufstellung 3 – Credo) den geringsten Zufriedenheitswert (MW: 2,8). Die offenen Antworten zeigen,

³ Mit Ausnahme von Abbildung 10 stammen alle Fotos dieses Berichts von Susanne Sackl-Sharif. Das Foto des Projektteams in Abbildung 10 stammt von Martin Rainer.

dass die Musiker:innen noch mit dem Lesen der Noten und der Koordination im eigenen Chor beschäftigt waren und daher noch weniger auf andere Chöre achten konnten. Dies zeigt sich auch beim Kontakt zum Dirigenten, der in dieser Aufstellung den niedrigsten Zufriedenheitswert (MW: 3,4) aufweist.

Tab. 2. Aufstellung 1 in Basel: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor	Kontakt mit anderen Chören	Kontakt mit Dirigenten
Valid	20	20	19
Missing	1	1	2
Mean	4.300	2.800	3.368
Std. Deviation	0.733	0.951	1.535
Minimum	3.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 3. Aufstellung 1 in Basel: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor				Kontakt mit anderen Chören				Kontakt mit Dirigenten			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	5	10	3	1	5	10	3	1	5	10	3	1
Missing	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Mode	5.000	4.000	5.000	3.000	2.000	2.000	2.000	2.000	1.000	5.000	1.000	1.000
Median	5.000	4.000	5.000	3.000	3.000	2.500	3.000	2.000	3.000	4.500	2.000	1.000
Mean	4.600	4.200	4.333	3.000	2.800	2.900	3.000	2.000	2.400	4.300	2.667	1.000
Std. Deviation	0.548	0.632	1.155		0.837	1.101	1.000		1.342	0.823	2.082	
Minimum	4.000	3.000	3.000	3.000	2.000	2.000	2.000	2.000	1.000	3.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	3.000	4.000	5.000	4.000	2.000	4.000	5.000	5.000	1.000

Chor 1 war mit der Koordination im eigenen Chor sehr zufrieden (MW: 4,6). Dies zeigen auch die offenen Fragen. Für den Subdirigenten funktionierte das Mitdirigieren sehr gut. Herausforderungen innerhalb des Chors gab es hinsichtlich der Intonation (2, 21)⁴. Für die Spinett-Spielerin gab es außerdem noch Schwierigkeiten beim Notenlesen: „Reading the tenor clef. Absence of numbers and most importantly, absence of possibility to write some note. It creates the additional need to keep everything in my head which seems a lot less productive and energy consuming and could be avoided“ (4).

Chor 2 war mit der Koordination im eigenen Chor (MW: 4,2) und mit dem Kontakt zum Hauptdirigenten (MW: 4,3) zufrieden. In Bezug auf den eigenen Chor wurde hervorgehoben, dass die Koordination der Anfänge und Einsätze (18, 16), die homophonen Stellen (11) und der Klang zwischen den drei Tenören (10) sehr gut funktionierten. Das Lesen der Noten und des Textes und/oder das Zählen der Pausen war für einige eine Herausforderung (2, 18, 11). Für den Organisten war die Klangfarbe von Chor 4 „etwas brummig“ (14). Eine Person beschrieb die Forschungssituation folgendermaßen: „I feel the music was not so important (in a way that people at the end say ‚Wow, it was a great performance.‘)“ (10).

Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor sehr zufrieden (Wert: 5), mit dem Kontakt zu anderen Chören hingegen eher nicht (Wert: 2). Der „klangliche Eindruck“ (1) hat gut funktioniert, die „Koordination des Gesamtklangs“ (1) wurde als Herausforderung erlebt.

Chor 3 fand die Koordination im eigenen Chor in dieser Aufstellung bereits zufriedenstellend (MW: 4,3). Schwierig war es zu Beginn, „to understand the musical notation and how to read the text“ (19), insbesondere auch mit der Notwendigkeit gleichzeitig auf den Tactus zu achten: „Difficult to watch the tactus and still read new music“ (12). In diesem Zusammenhang wurde auch angemerkt, dass „the singer in my choir moves the tactus in a different way from Bernhard, so it is a bit con-

⁴ Bei offenen Fragen werden in Klammer immer die Fragebogennummern angegeben.

fusing“ (12). Dies wurde aber mit jedem Durchgang leichter (19). Eine weitere Herausforderung war außerdem: „Because I am using crooks, it is harder to tune and play some notes on my trombone“ (12).

Die **Theorbe-Spielerin** (Chor 4)⁵ konnte in dieser Aufstellung einen guten Kontakt zum Sänger ihres Chores halten, ansonsten war für sie die Koordination im eigenen Chor sowie mit anderen Chören eher eine Herausforderung. Insbesondere die fehlende Abstimmung mit Chor 3 wurde von ihr hervorgehoben. Sie spielte im F5-Schlüssel, „was für mich verwirrend ist“ (16).

Thema 2: Sinneswahrnehmungen

Ähnlich wie die Zufriedenheit mit dem Kontakt zu anderen Chören und zum Hauptdirigenten weisen auch die Fragen zu den Sinneswahrnehmungen die geringsten Zustimmungswerte in dieser Aufstellung auf (einzig das Credo hat noch geringere Werte). Schwer zu sehen und hören waren für die beiden Chöre 1 und 2 insbesondere die beiden Chöre am Lettner. Die Zufriedenheit mit dem Platz war in dieser Aufstellung am geringsten, allerdings bereits hier sehr hoch (MW: 4,5).

Tab. 4. Aufstellung 1 in Basel: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz.	Ich konnte alles hören.	Ich konnte alles sehen.
Valid	20	20	20
Missing	1	1	1
Mean	4.500	3.750	3.800
Std. Deviation	0.946	1.209	1.281
Minimum	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 5. Aufstellung 1 in Basel: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz.				Ich konnte alles hören.				Ich konnte alles sehen.			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	5	10	3	1	5	10	3	1	5	10	3	1
Missing	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Mode	5.000	5.000	4.000	1.000	3.000	5.000	4.000	1.000	5.000	5.000	2.000	1.000
Median	5.000	5.000	4.000	1.000	3.000	4.500	4.000	1.000	4.000	5.000	3.000	1.000
Mean	4.800	4.700	4.333	1.000	3.600	4.200	3.333	1.000	3.800	4.500	3.000	1.000
Std. Deviation	0.447	0.483	0.577		1.342	0.919	1.155		1.304	0.707	1.000	
Minimum	4.000	4.000	4.000	1.000	2.000	3.000	2.000	1.000	2.000	3.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	1.000	5.000	5.000	4.000	1.000	5.000	5.000	4.000	1.000

^a The mode is computed assuming that variables are discrete.

Chor 1 gab an genug Platz zu haben (MW: 4,8). Darüber hinaus zeigen die offenen Antworten des Fragebogens, dass dieser Chor den eigenen Chor gut sehen und hören konnte (2, 9, 20, 21) sowie die Capella (9,4), den Hauptdirigenten (2), die Orgel (9) und die vier Subdirigenten (4): „[that] gives the feeling of security and control“. Die geschlossenen wie offenen Fragen zeigen außerdem, dass es Schwierigkeiten gab, die beiden Chöre am Lettner zu sehen und zu hören (2, 9, 4, 21): „they are pretty far and the sound comes a little late; it is pretty hard to navigate, it gives the perception of losing the average control and it is a bit hard to follow“ (4).

⁵ An der Fragebogenerhebung hat sich für Chor 4 nur die Theorbe-Spielerin beteiligt.

Chor 2 war mit dem vorhandenen Platz in dieser Aufstellung sehr zufrieden (MW: 4, 7). Eine Person gab an, dass die Anordnung im Kreis hilfreich sei: „All the choirs are in some sort of a circle, so basically one could see (and to some extent hear) everything“ (7). Die Anordnung im eigenen Chor sei allerdings zu eng gewesen, „so from everything the alto was too much in my ear“ (7). Bei den offenen Fragen gaben viele Sänger:innen an, Chor 1 gut zu hören (15, 2, 6, 7, 5, 14) bzw. zu sehen (11, 8, 6, 7, 10). Die Orgel sei außerdem gut hörbar gewesen (15, 10, 5), „that helped a lot“ (5). Einige betonten außerdem, den Hauptdirigenten bzw. das Tactus gut gesehen zu haben (2, 7, 10, 5) und die eigene Stimme (18,5) bzw. den eigenen Chor (15, 7, 5) gut gehört zu haben. Die Chöre am Lettner (Chöre 3 und 4) konnten hingegen von vielen nicht gut gesehen und gehört werden (2, 8, 6, 7, 10, 5, 15, 11, 18): „The other choirs were less hearable, so I had to put more efforts to listen to them“ (5).

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5), konnte fast alles hören, was wichtig ist (Wert: 4), aber nicht alles sehen (Wert: 2). Chor 1 und Chor 2 wurden gut gesehen und gehört. Die beiden Chöre 3 und 4 am Lettner hingegen weniger gut: „nur wenn ich mich umgedreht habe“ (1).

Chor 3 konnte einiges gut hören und sehen (19), insbesondere Chor 1 (17, 12) und Chor 2 (12). Chor 4 wurde von manchen eher schlecht gehört (12). Der Hauptdirigent war für manche schlecht zu sehen aufgrund der Position am Lettner (17). Eine Musikerin konnte den Hauptdirigenten hingegen gut sehen (12). Daraus folgt, dass am Lettner die eigene Position im Zusammenhang mit den Sinneswahrnehmungen entscheidend ist.

Die **Theorbe-Spielerin** (Chor 4) konnte in dieser Aufstellung nur den Sänger ihres Chors gut hören. „Alles andere“ (16) war nicht hör- und sehbar. So konnte sie das Chorbuch schlecht sehen und den Hauptdirigenten ebenfalls nicht. Darüber hinaus hatte sie keinen Platz und musste auf einer instabilen Bank stehen (s. Abbildung 3).

3.2. Aufstellung 2 – Kyrie

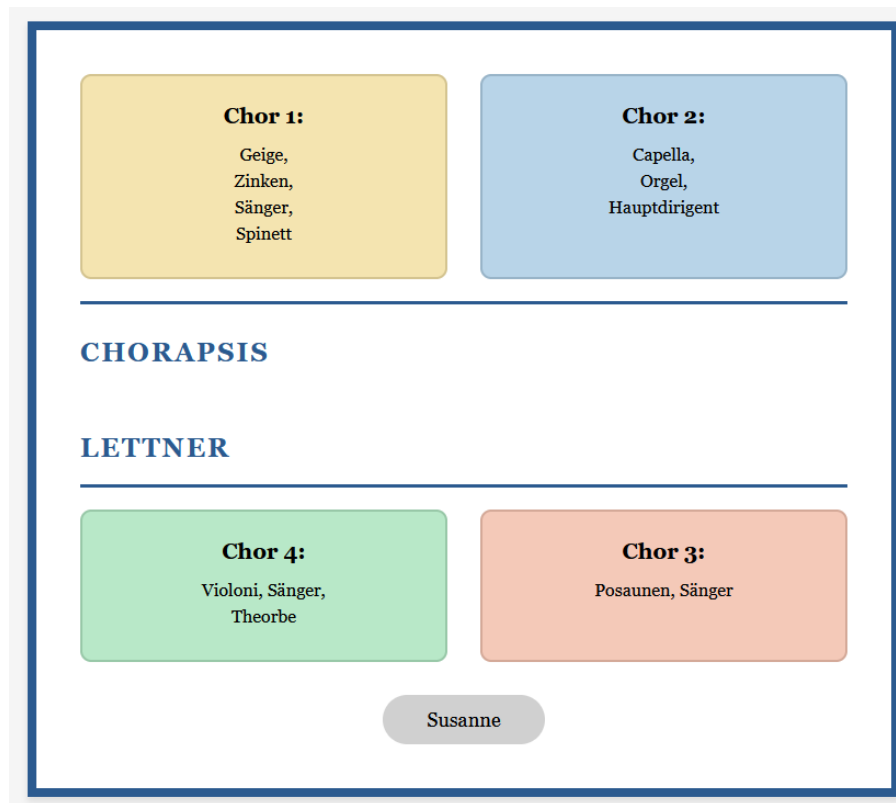
Aufstellungsbeschreibung

In dieser Aufstellung waren Chor 1 und Chor 2 in der Chorapsis positioniert. Chor 3 und Chor 4 befanden sich erneut auf dem Lettner, allerdings in vertauschten Positionen. Die Musiksoziologin hatte diesmal ihren Platz am Lettner, sodass sie hauptsächlich Chor 3 und 4 beobachten konnte (s. Abbildung 4). Sie sieht die Herausforderungen von Chor 4 am Lettner, die sich durch die Größe der Instrumente und dem gemeinsamen Spielen von einem Notenständer ergeben. Die Theorbe-Spielerin steht auf einer wackeligen Bank hinter den Violoni-Spieler:innen, um die Noten sehen zu können (s. Abbildung 3).

Abb. 3. Theorbe-Spielerin



Abb. 4. Aufstellung 2 in Basel



Ablauf der Aufstellung

Insgesamt gab es vier Durchgänge. Durch die Position am Lettner konnte allerdings weniger beobachtet werden, insbesondere auch, da der Hauptdirigent von oben akustisch schwer zu verstehen war. Besucher:innen, die sich hinter dem Lettner befanden, waren im Verhältnis dazu lauter zu hören. Bei Chor 4 wurde versucht, eine bessere Position zu finden im Vergleich zur ersten Aufstellung, wobei die Streicher:innen in dieser Aufstellung „in die Mauer“ spielten und der Klang daher im Altarraum vermutlich leiser zu hören war. Bei Chor 3 fiel auf, dass der Subdirigent größere Bewegungen machte als die Subdirigenten im Altarraum, möglicherweise um auch von dort gesehen zu werden. Ein Musiker spielte mit seinem Instrument „über die Mauer“ und schaute kaum in die Noten, da er diese offenbar bereits auswendig kannte, während die anderen Bläser:innen konzentriert in die Noten schauten und „in die Mauer“ spielten.

Ergebnisse Thema 1: Koordination

Der Kontakt zum Hauptdirigenten (MW: 4,1) und die Koordination innerhalb des eigenen Chores (MW: 4,1) wurden im Durchschnitt als zufriedenstellend empfunden. Der Kontakt zu anderen Chören war etwas zufriedenstellender als in Aufstellung 1 (MW: 3,0), aber immer noch eher niedrig. Die hohen Standardabweichungen in dieser Aufstellung zeigen, dass das Antwortverhalten zwischen den einzelnen Teilnehmenden stärker variiert. Die Analyse der einzelnen Chöre liefert Hinweise darauf, dass insbesondere Chor 1 mit den Items „Koordination“ unzufriedener war als die anderen Chöre. Die Zufriedenheit hat sich bei diesem Chor im Unterschied zu Aufstellung 1 verringert.

Tab. 6. Aufstellung 2 in Basel: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 2	Kontakt mit anderen Chören 2	Kontakt mit Dirigenten 2
Valid	18	18	17
Missing	3	3	4
Mean	4.111	3.000	4.059
Std. Deviation	1.023	1.085	1.197
Minimum	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 7. Aufstellung 2 in Basel: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 2				Kontakt mit anderen Chören 2				Kontakt mit Dirigenten 2			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	5	10	2	0	5	10	2	0	5	10	2	0
Missing	0	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1	1
Median	4.000	4.000	4.000		3.000	3.000	3.000		4.000	5.000	3.500	
Mean	3.600	4.300	4.000	NaN	2.800	3.200	3.000	NaN	3.400	4.500	3.500	NaN
Std. Deviation	1.673	0.483	1.414		1.095	1.229	0.000		1.817	0.707	0.707	
Minimum	1.000	4.000	3.000	∞ ^a	1.000	2.000	3.000	∞ ^a	1.000	3.000	3.000	∞ ^a
Maximum	5.000	5.000	5.000	-∞ ^a	4.000	5.000	3.000	-∞ ^a	5.000	5.000	4.000	-∞ ^a

^a Infimum (minimum) of an empty set is ∞, supremum (maximum) of an empty set is -∞.

Für **Chor 1** war die Koordination insgesamt weniger zufriedenstellend im Vergleich zu Aufstellung 1 (MWe: 2,8-3,6). Der Subdirigent gab an, dass es herausfordernd war, die anderen Musiker:innen seines Chors „zu führen/leiten, wenn jemand falsch/zu früh/zu spät ist“ (2). Auch für andere Musiker:innen war es schwierig, gemeinsam den Takt zu halten.

Für **Chor 2** war die Koordination in dieser Aufstellung ähnlich wie in Aufstellung 1. Hervorgehoben wurde, dass die Einsätze zu finden sowie die Koordination mit Chor 4 schwieriger waren (18, 11, 6, 10). „I think that in general this setting worked worse than the first one“ (5).

Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor sehr zufrieden (Wert: 5), mit dem Kontakt zu anderen Chören hingegen eher nicht (Wert: 2). Der klangliche Eindruck war besser, „da die Chöre 1 und 4 näher beieinander waren“ (1), die „Koordination des Gesamtklangs“ (1) wurde nach wie vor als Herausforderung erlebt.

Chor 3 war mit der Koordination insgesamt (mittelmäßig) zufrieden (MW: 3,2-4,0). Im Fragebogen wurden keine nennenswerten weiteren Angaben im offenen Fragenbereich gemacht.

Zu **Chor 4** gab es zu diesem Thema keine Angaben im Fragebogen, das Erlebnis sei gleich wie in Aufstellung 1 gewesen.

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmung

Mit dem Platz waren in dieser Aufstellung alle Musiker:innen sehr zufrieden (MW: 4,7). Bei den beiden Items zu „Hören“ und „Sehen“ gab es durchschnittlich betrachtet ebenfalls eine hohe Zufriedenheit (MWe: 3,9-4,0), die hohen Standardabweichungen zeigen allerdings abermals, dass die Wahrnehmung zwischen den einzelnen Musiker:innen stark variiert. Chor 1 gab auch hier wieder geringere Werte an als die anderen Chöre.

Tab. 8. Aufstellung 2 in Basel: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 2	Ich konnte alles hören. 2	Ich konnte alles sehen. 2
Valid	18	18	18
Missing	3	3	3
Mean	4.722	3.944	4.000
Std. Deviation	0.461	1.162	1.138
Minimum	4.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 9. Aufstellung 2 in Basel: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 2				Ich konnte alles hören. 2				Ich konnte alles sehen. 2			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	5	10	2	0	5	10	2	0	5	10	2	0
Missing	0	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1	1
Median	5.000	5.000	4.000		3.000	5.000	3.500		4.000	4.500	4.000	
Mean	4.800	4.800	4.000	NaN	3.000	4.500	3.500	NaN	3.600	4.400	4.000	NaN
Std. Deviation	0.447	0.422	0.000		1.581	0.707	0.707		1.673	0.699	0.000	
Minimum	4.000	4.000	4.000	∞ ^a	1.000	3.000	3.000	∞ ^a	1.000	3.000	4.000	∞ ^a
Maximum	5.000	5.000	4.000	-∞ ^a	5.000	5.000	4.000	-∞ ^a	5.000	5.000	4.000	-∞ ^a

^a Infimum (minimum) of an empty set is ∞, supremum (maximum) of an empty set is -∞.

Chor 1 gab an, die Chöre 3 und 4 am Lettner in dieser Aufstellung nun ein bisschen besser hören zu können, aber es sei dennoch eine Herausforderung. Womöglich gibt es hier aber auch einen Lerneffekt zwischen den Aufstellungen. Hervorgehoben wurde die Basstrompete, die diesmal über den Lettner gespielt wurde, wie die Musiksoziologin beobachten konnte. Für eine Person war es schwer, die eigenen Chormitglieder zu hören: „only after a set of repetitions, I could hear the rest of my choir members“ (9).

Chor 2 gab auch in Bezug auf die Sinneswahrnehmungen an, dass vieles ähnlich war wie in Aufstellung 1. Positiv hervorgehoben wurde, dass Chor 1 sehr gut hörbar war (18, 15, 2, 8, 6, 7, 14). Für manche war Chor 3, insbesondere der Sänger, nur besser zu hören (11, 8, 6, 15), für manche sei Chor 3 nach wie vor schlecht zu hören (6, 5, 2, 18, 10): Er war „difficult to hear in the tutti parts“ (18), „it was for me worse than in Performance I“ (10). Auch Chor 4 konnten einige nach wie vor schlecht bzw. noch schlechter hören (2, 10, 11, 6, 18).

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5), konnte fast alles hören, was wichtig ist (Wert: 4), aber nicht alles sehen (Wert: 2). Chor 1 und Chor 2 wurden gut gesehen und gehört. Die beiden Chöre 3 und 4 am Lettner hingegen weniger gut, genauso wie in Aufstellung 1.

Chor 3 war mit dem Platz, dem Sehen und Hören insgesamt (eher) zufrieden (MW: 3,5-4,0). Im Fragebogen wurden keine nennenswerten weiteren Angaben im offenen Fragenbereich gemacht.

Zu **Chor 4** gab es zu diesem Thema keine Angaben im Fragebogen, das Erlebnis sei gleich wie in Aufstellung 2 gewesen.

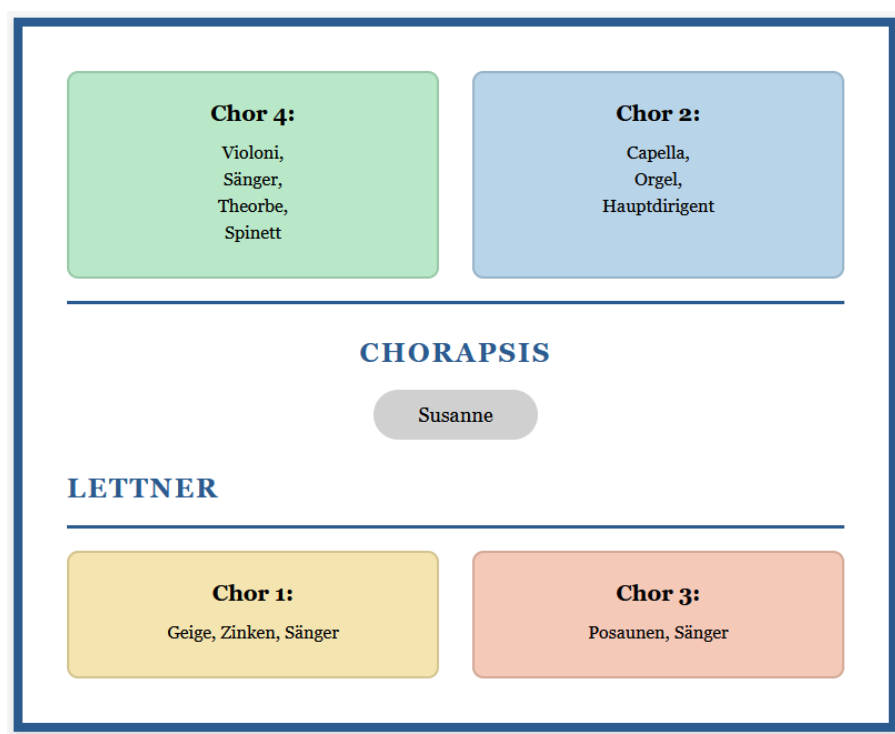
3.3. Aufstellung 3 – Credo

Aufstellungsbeschreibung

In dieser Aufstellung tauschten Chor 1 und Chor 4 die Plätze. Chor 2 und Chor 4 befanden sich in der Chorapsis, Chor 1 und Chor 3 am Lettner. Die Musiksoziologin befand sich nun wieder im Presbyterium, da hier das Geschehen insgesamt besser zu beobachten war (s. Abbildung 5).

Die Spinett-Spielerin wurde in dieser Aufstellung von ihrem eigentlich Chor 1 getrennt, der sich nun auf dem Lettner befindet. Sie spielt nun mit Chor 4 und ihre Sitzposition hat sich an die Position des Organisten angeglichen. Sie sitzt nun ebenfalls mit dem Rücken zum Chorraum und sieht nun vor allem Chor 4 und Chor 2. Chor 4 spielt das erste Mal im Bereich der Chorapsis und muss hier nun erneut die beste Positionierung für sich finden und experimentiert mit Kissen, um die Instrumente am Boden zu fixieren.

Abb. 5. Aufstellung 3 in Basel



Ablauf der Aufstellung

Nach zwei Aufstellungen, in denen das Kyrie gespielt wurde, möchte der Hauptdirigent nun das Credo spielen. Im Unterschied zum Kyrie wurde das Credo zuvor noch nicht geprobt. Diese Aufstellung hatte somit eher einen Probe- als Aufführungscharakter, was auch die Ergebnisse verdeutlichen. Es kommt oft zu Unterbrechungen und zu Fehlern bei Einsätzen. Es wird mit dem ersten Durchgang gestartet, bevor sich alle Musiker:innen fertig eingerichtet hatten. So musste eine Person aus Chor 4 während des Durchgangs noch ein Kissen besorgen, damit das Instrument auf dem neuen Boden nicht rutscht.

Dem Hauptdirigenten gelingt es mittlerweile, sehr klar zu benennen, von wo aus nach einem Abbruch weitergespielt werden soll: „From the last secula, we all have breaks“. Teilweise singt er den Rhythmus vor, um zu zeigen, von wo aus gestartet werden soll. Dies ist notwendig, weil „I don’t have any text“.

Ergebnisse Thema 1: Koordination

Die Koordination im eigenen Chor war in dieser Aufstellung im Durchschnitt am wenigsten zufriedenstellend (MW: 3,5). Außerdem waren die Musiker:innen mit dem Kontakt zu anderen Chören am wenigsten zufrieden (MW: 2,8), mit dem Kontakt zum Dirigenten durchschnittlich zufrieden (MW: 3,9). Auch bei dieser Aufstellung variierten die Antworten stark, wie die hohen Standardabweichungen verdeutlichen. Auch hier war Chor 1 am unzufriedensten.

Tab. 10. Aufstellung 3 in Basel: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 3	Kontakt mit anderen Chören 3	Kontakt mit Dirigenten 3
Valid	15	15	15
Missing	6	6	6
Mean	3.533	2.800	3.867
Std. Deviation	1.060	0.941	1.187
Minimum	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 11. Aufstellung 3 in Basel: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 3				Kontakt mit anderen Chören 3				Kontakt mit Dirigenten 3			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	3	9	2	1	3	9	2	1	3	9	2	1
Missing	2	1	1	0	2	1	1	0	2	1	1	0
Median	2.000	4.000	4.500	3.000	2.000	3.000	3.000	3.000	2.000	4.000	4.000	4.000
Mean	2.000	3.889	4.500	3.000	2.000	3.000	3.000	3.000	2.333	4.333	4.000	4.000
Std. Deviation	1.000	0.601	0.707		1.000	1.000	0.000		1.528	0.707	1.414	
Minimum	1.000	3.000	4.000	3.000	1.000	2.000	3.000	3.000	1.000	3.000	3.000	4.000
Maximum	3.000	5.000	5.000	3.000	3.000	5.000	3.000	3.000	4.000	5.000	5.000	4.000

Chor 1 war mit der gesamten Koordination sehr unzufrieden (MW: 2,0-2,3), insbesondere mit den unklaren Einsätzen und Anfangspunkten. Positiv war für den Subdirigenten das Stück mit dem eigenen Chor zu beginnen (2).

Chor 2 erwähnte in den offenen Fragen zahlreiche Herausforderungen in Bezug auf diese Aufstellung, die sich insbesondere darauf bezogen, das Credo zum ersten Mal zu singen. Vor allem das Notenlesen und die Einsätze waren für viele herausfordernd (5, 18, 11, 6, 2, 11, 7): „Sight reading was challenging“ (5). Dies wirkte sich auch auf den empirischen Part aus: „Ich war bei dem Durchlauf so mit mir beschäftigt, um die Töne zu kriegen, dass ich darauf nicht so geachtet habe“ (11). Die Koordination mit dem Hauptdirigenten habe für manche dennoch gut funktioniert.

Der **Hauptdirigent** hat den Fragebogen hier nicht ausgefüllt.

Chor 3 war mit der Koordination insgesamt (eher) zufrieden (MWe: 3,0-4,0). Eine Herausforderung stellte das „sight reading with the polychoral distribution“ (17) dar. Weitere Angaben gab es im offenen Teil des Fragebogens nicht.

Die **Theorbe-Spieler:in** (Chor 4) war bei dieser Aufstellung „extrem müde“ (16), weswegen „nichts“ (16) gut funktioniert habe. Sie hat in der Nacht davor an ihrer Masterarbeit geschrieben und daher „kaum noch etwas wahrgenommen“ (16). Das Credo sei ein „Durcheinander“ (16) gewesen mit einem „neuen, unbekannten Notentext (in F5)“.

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmung

Mit dem Platz waren alle im Durchschnitt zufrieden (MW: 4,6), nur die Theorbe-Spielerin gab hier einen Wert von 2 an. Bei den Items „Sehen“ und „Hören“ wurden in dieser Aufstellung im Durchschnitt die geringsten Werte angegeben (MWe: 3,4-3,6). Auch hier gab Chor 1 wieder die niedrigsten Werte an. Chor 2 und 3 waren mit dem Sehen und Hören hingegen auch in dieser Aufstellung zufrieden.

Tab. 12. Aufstellung 3 in Basel: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 3	Ich konnte alles hören. 3	Ich konnte alles sehen. 3
Valid	15	15	15
Missing	6	6	6
Mean	4.600	3.400	3.600
Std. Deviation	0.828	1.183	1.298
Minimum	2.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 13. Aufstellung 3 in Basel: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 3				Ich konnte alles hören. 3				Ich konnte alles sehen. 3			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	3	9	2	1	3	9	2	1	3	9	2	1
Missing	2	1	1	0	2	1	1	0	2	1	1	0
Median	5.000	5.000	4.500	2.000	2.000	4.000	3.500	2.000	2.000	4.000	4.000	4.000
Mean	5.000	4.778	4.500	2.000	2.333	3.889	3.500	2.000	1.667	4.111	4.000	4.000
Std. Deviation	0.000	0.441	0.707		1.528	0.928	0.707		0.577	1.054	0.000	
Minimum	5.000	4.000	4.000	2.000	1.000	3.000	3.000	2.000	1.000	2.000	4.000	4.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	2.000	4.000	5.000	4.000	2.000	2.000	5.000	4.000	4.000

Chor 1 konnte wenig sehen und hören, „weil alle überfordert waren“ (21) und „kaum jemand richtig gespielt [hat]“ (21). Der Hauptdirigent war für den Subdirigenten schwer zu sehen (2).

Chor 2 konnte trotz der Herausforderung mit einem neuen Stück umgehen zu müssen, dennoch vieles gut hören und sehen (MWe: 3,5-4,0). Hervorgehoben wurde Chor 4 (2, 8, 6, 7) sowie der Tactusschlag des Hauptdirigenten (2, 8, 7, 10). Chor 1 und Chor 3 konnten hingegen weniger gut gesehen und gehört werden (2, 11, 8, 6).

Der **Hauptdirigent** hat den Fragebogen hier nicht ausgefüllt.

Chor 3 war mit dem Platz, Sehen und Hören insgesamt (eher) zufrieden (MWe: 3,5-4,5). Im Fragebogen wurden keine nennenswerten weiteren Angaben im offenen Fragenbereich gemacht.

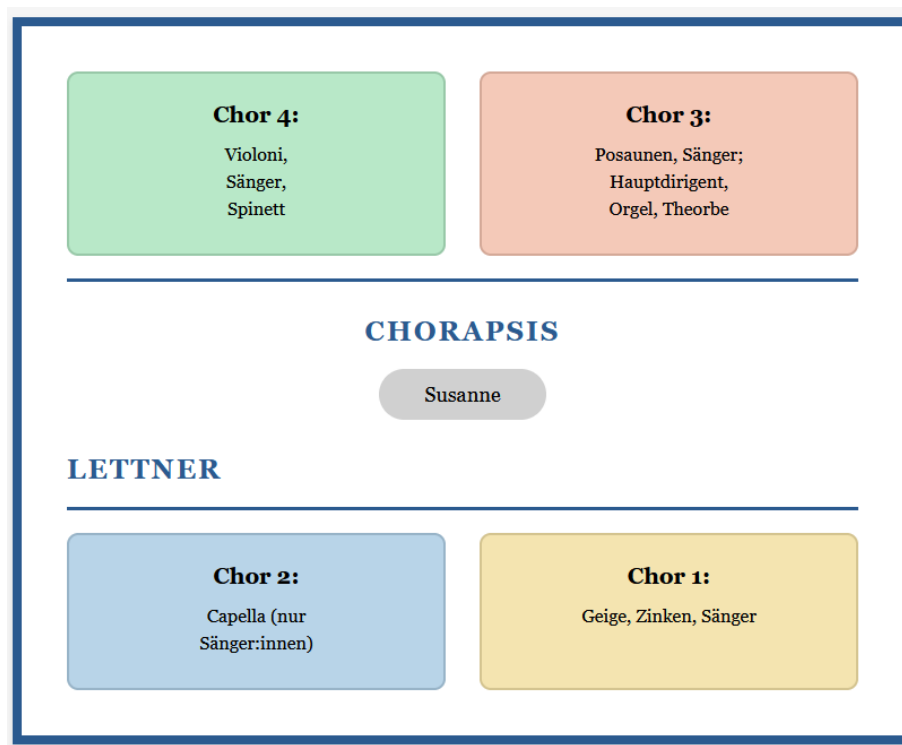
Die **Theorbe-Spielerin** (Chor 4) konnte den eigenen Chor und die Solo-Sänger gut hören. Schlecht hören konnte sie die Chöre am Lettner.

3.4. Aufstellung 4 – Kyrie

Aufstellungsbeschreibung

Diese Aufstellung war die erste Aufstellung am zweiten Tag der Reenactments. Chor 4 und Chor 3 befanden sich in der Chorapsis, Chor 2 und Chor 1 am Lettner (s. Abbildung 6). Die Capella ist nun das erste Mal am Lettner und somit vom Organisten sowie Hauptdirigenten getrennt, die nun Chor 3 zugeordnet sind. Um den Kontakt nicht zu verlieren, wird die Position der Orgel verändert: Der Organist sitzt nun mit dem Rücken zur Wand und schaut in die Chorapsis. So kann er zu allen Chören visuellen Kontakt aufbauen. Der Hauptdirigent steht links neben ihm, ebenfalls mit dem Rücken zur Wand, vermutlich um die Capella sehen zu können. Die Musiker:innen aus Chor 4 sitzen heute im Unterschied zu den Aufstellungen am Vortrag und probieren abermals neue Positionen aus.

Abb. 6. Aufstellung 4 in Basel



Zu den weiteren Besonderheiten dieser Aufstellung zählt, dass diesmal mit einem Basso Continuo gespielt wurde. Da die Theorbe-Spielerin in dieser Aufstellung Chor 3 zugeordnet wurde, und nicht wie am Vortrag Chor 4, spielt sie dieses Mal von den Orgelnoten (Basso Continuo). Die anderen Musiker:innen aus Chor 3 stehen rechts von der Theorbe-Spielerin und haben gute Sicht auf den Lettner (s. Abbildung 7).

Abb. 7. Chor 3



Ablauf der Aufstellung

Es gibt insgesamt vier Durchgänge. Nach dem ersten Durchgang sagt der Hauptdirigent: „The sound is totally different.“ Für ihn sei es schwer, vom Basso Continuo zu lesen und er kennt die Einsätze dadurch nicht. Der Hauptdirigent schaut außerdem fast durchgehend auf den Lettner zur Capella. Bei den vorigen Aufstellungen hat er fast nie auf den Lettner geschaut. Der Hauptdirigent bittet den Subdirigenten der Capella sich nach dem dritten Durchgang umzustellen. Er stand bisher rechts von der Capella und sein Blick war dadurch auf die Noten und nicht auf den Hauptdirigenten gerichtet. Er positioniert sich in Folge links von der Capella und hat dadurch die Noten und den Hauptdirigenten im Blick. Nach dem vierten Durchgang merkt der Hauptdirigent abermals an, dass er die Capella schwer hören kann. Er wünscht sich, dass die Sänger:innen lauter singen oder sich auf ein Podest stellen.

Ergebnisse Thema 1: Koordination

Die Koordination im eigenen Chor hatte in dieser Aufstellung im Durchschnitt die höchsten Zufriedenheitswerte (MW: 4,4). Der Kontakt zu anderen Chören und zum Hauptdirigenten waren zufriedenstellend (MWe: 3,6-3,8).

Tab. 14. Aufstellung 4 in Basel: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 4	Kontakt mit anderen Chören 4	Kontakt mit Dirigenten 4
Valid	18	18	17
Missing	3	3	4
Mean	4.389	3.611	3.765
Std. Deviation	0.850	0.979	1.251
Minimum	2.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 15. Aufstellung 4 in Basel: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 4				Kontakt mit anderen Chören 4				Kontakt mit Dirigenten 4			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	3	10	2	1	3	10	2	1	3	10	2	1
Missing	2	0	1	0	2	0	1	0	2	0	1	0
Median	3.000	5.000	5.000	4.000	3.000	4.000	4.000	3.000	3.000	4.000	4.500	5.000
Mean	3.000	4.600	5.000	4.000	3.000	3.700	4.000	3.000	3.333	3.500	4.500	5.000
Std. Deviation	1.000	0.516	0.000		0.000	1.160	0.000		0.577	1.434	0.707	
Minimum	2.000	4.000	5.000	4.000	3.000	2.000	4.000	3.000	3.000	1.000	4.000	5.000
Maximum	4.000	5.000	5.000	4.000	3.000	5.000	4.000	3.000	4.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 ist mit den Koordinationsthemen bei dieser Aufstellung mittelmäßig zufrieden (MWe: 3,0-3,3). Gut funktioniert habe die Intonation, „weil alles nach oben geht“ (2). Die Klangfarbe der Instrumente sei aber gleichzeitig für andere Personen „sehr gedämpft wegen [der] Transposition“ (21). Die Spinett-Spieler:in war bei dieser Aufstellung getrennt von Chor 1 und bei Chor 4 platziert, was positiv empfunden wurde: „with all the bass players together one feels better and more confident, I could allow myself more freedom because of the average control“ (4). Gleichzeitig sei die Kommunikation zwischen jenen Chören, die in der Chorapsis positioniert waren, und jenen am Lettner, eine Herausforderung gewesen. Das Spielen des Basso Continuo stellte für die Spinett-Spieler außerdem eine Herausforderung dar: „The need of reading all the bass lines at once because I wasn’t entirely ready for that“ (9).

Chor 2 ist mit der Koordination im eigenen Chor in dieser Aufstellung zufrieden (MW: 4,6), insbesondere da es bereits einen Lerneffekt durch die vorigen Aufstellungen gab und das Notenlesen leichter

fiele: „Da die Musik mittlerweile bekannt ist, ging das Pausenzählen bzw. generelle Einsätze finden gut“ (11). Dies zeige sich auch daran, „how the sound mixed between all choirs and instruments“ (5). Der Organist gab ebenfalls an, dass es durch das Continuo einen „homogeneren Gesamtklang“ (14) gab. Da die Sänger:innen nun das erste Mal am Lettner standen, fanden einige allerdings das Tactus halten schwieriger und der Rhythmus stimmte nicht immer mit den anderen Chören überein (18, 11, 6, 7). Die Anweisungen des Hauptdirigenten seien außerdem schlecht zu hören gewesen.

Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor sehr zufrieden (Wert: 5), mit dem Kontakt zu anderen Chören hingegen mittelmäßig (Wert: 3). Weitere Angaben wurden im Fragebogen nicht gemacht.

Chor 3 war mit der Koordination in dieser Aufstellung sehr zufrieden (MWe: 4,0-5,0). Besonders hervorgehoben wurde die Koordination im eigenen Chor: „I had comfortable contact within our choir“ (13). Das Spielen zu viert wurde allgemein als positives Erlebnis wahrgenommen: „It was always nice to play four people to one choir book because you have such close contact to the rest of your choir that it function as one unit. The coordination of breathing etc. is more easy than in larger settings“ (13). Nur das Stimmen in der kalten Kirche war eine Herausforderung (13).

Die **Theorbe-Spieler:in** (Chor 4) betont, dass die Koordination insgesamt für sie besser funktioniert, wenn ein Basso Continuo vorhanden ist. Sie hat dann „einen besseren Überblick“ (16) und kann von „einem normalen Bassschlüssel lesen – viel einfacher“ (16). Zu Beginn sei das Spielen von neuen Noten allerdings auch herausfordernd gewesen, da sie bei den Aufstellungen 1-3 aus dem Stimmbuch gespielt hatte.

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmung

Die Zufriedenheit mit dem Platz war in dieser Aufstellung am höchsten und einheitlichsten (MW: 4,9; SD: 0,2). Im Durchschnitt konnten die Musiker:innen, alles gut hören und sehen. Die hohen Standardabweichungen zeigen aber an, dass es hier Unterschiede im Antwortverhalten gibt. Dies scheint vor allem Einzelpersonen zu betreffen, da sich auch die Durchschnittswerte der einzelnen Chöre relativ ähnlich sind, die Standardabweichungen pro Chor hingegen ebenfalls hoch.

Tab. 16. Aufstellung 4 in Basel: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 4	Ich konnte alles hören. 4	Ich konnte alles sehen. 4
Valid	18	18	18
Missing	3	3	3
Mean	4.944	3.889	4.167
Std. Deviation	0.236	0.900	1.200
Minimum	4.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 17. Aufstellung 4 in Basel: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 4				Ich konnte alles hören. 4				Ich konnte alles sehen. 4			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	3	10	2	1	3	10	2	1	3	10	2	1
Missing	2	0	1	0	2	0	1	0	2	0	1	0
Median	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	4.000	3.500	4.000	5.000	4.500	4.500	5.000
Mean	5.000	4.900	5.000	5.000	4.000	4.000	3.500	4.000	4.333	4.000	4.500	5.000
Std. Deviation	0.000	0.316	0.000		1.000	1.054	0.707		1.155	1.414	0.707	
Minimum	5.000	4.000	5.000	5.000	3.000	2.000	3.000	4.000	3.000	1.000	4.000	5.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 konnte in dieser Aufstellung (fast) alles gut sehen und hören, in den offenen Fragen wurden der Hauptdirigent (2), der eigene Chor (2, 21), das Orgel Continuo (2,21) hierbei hervorgehoben. Außerdem sei der Sichtkontakt vom Lettner aus allgemein sehr gut (21), aber für manche waren die Chöre im Bereich der Chorapsis schlechter zu hören (2, 21). Die Spinett-Spielerin gab an, dass die Capella schlechter für sie zu hören war, da sich dieser Chor nun auf dem Lettner befand (4).

Chor 2 war mit dem Hören und Sehen in dieser Aufstellung im Durchschnitt zufrieden (MW: 4,0), die großen Standardabweichungen zeigen allerdings, dass es hier unterschiedliche Meinungen bei den Sänger:innen gab. Je nachdem in welcher Position sie sich am Lettner befanden, gaben sie an, alle anderen Chöre gut zu sehen (2, 6, 5, 7) sowie den Tactus oder nur den eigenen Chor oder einzelne Chöre gut sehen zu können, da sich alles andere hinter ihnen befand. Gut konnten die Solosänger der anderen drei Chöre gehört werden (18, 11, 10). Die Instrumente der Chöre 3 und 4 konnten von manchen hingegen weniger gut gehört werden (2, 11, 7, 10, 18). Für den Organisten, der das erste Mal von den Sänger:innen getrennt spielte, waren diese zu leise (14).

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5), konnte fast alles hören, was wichtig ist (Wert: 4) und mittelmäßig sehen (Wert: 3). Besonders gut hören konnte er das Basso Continuo.

Chor 3 fand die Position in der Chorapsis positiv: „From here I had a good viewing position“ (17). Man konnte vieles sehen und hören, was wichtig ist: „Standing in the main body of the church, it was together and you could easily discern individual parts“ (13). Schwer zu hören waren allerdings die beiden Chöre am Lettner (17, 12, 13), vor allem die Capella (17) und die Violine: „The violin was on the ‚wrong‘ side so she was facing backwards“ (12). Das Spielen mit Basso Continuo wurde gut aufgenommen: „I could finally hear the organ“ (12).

Die **Theorbe-Spielerin** (Chor 4) konnte in dieser Aufstellung fast alles gut sehen und hören. Nur Chor 4 war teilweise schwerer zu hören. Insbesondere das Spielen neben / mit der Orgel sei positiv gewesen und sie konnte alles hören, was wichtig war: die Orgel, die Solo-Sänger sowie Chor 3.

3.5. Aufstellung 5 – Kyrie

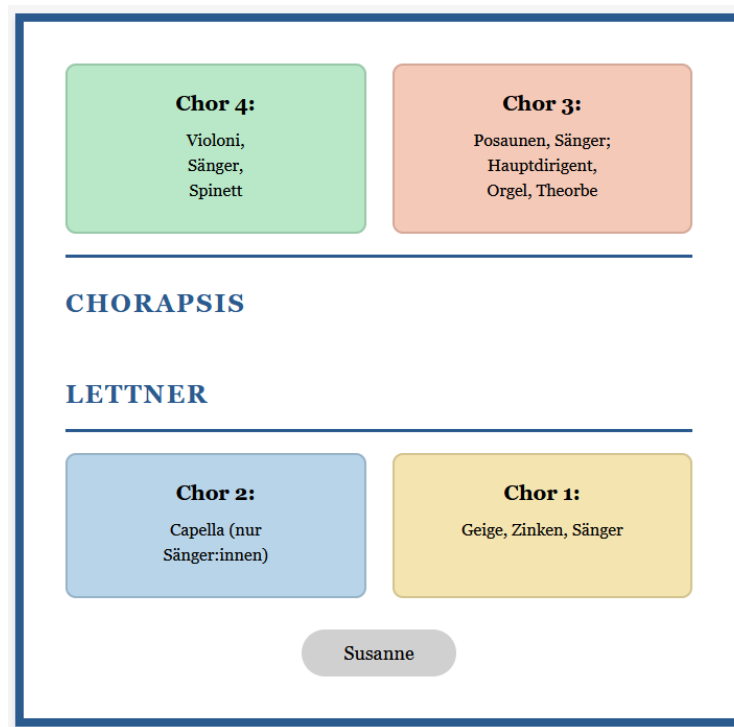
Aufstellungsbeschreibung

Die Position der vier Chöre änderte sich nicht im Unterschied zu Aufstellung 4 (s. Abbildung 8), aber der Stimmtton änderte sich und es wurde höher auf 465 Hz gespielt. Die Musiksoziologin begab sich abermals auf den Lettner. Die Sänger:innen der Capella hatten, ähnlich wie Chor 4 am Lettner, ebenfalls Probleme mit der Sicht auf den Notenständer und einige Sänger:innen stellten sich daher ebenfalls auf eine Bank. Der Hauptdirigent war am Lettner abermals eher schlecht zu hören.

Ablauf der Aufstellung

Von der Position des Lettners konnte abermals weniger beobachtet werden. Für die Capella war es am Lettner schwieriger sich zu koordinieren. Der Subdirigent stellte sich bei dieser Aufstellung auf eine Bank, um für den Hauptdirigenten hörbarer zu werden. Der Hauptdirigent ruft „and“, wenn er einen Einsatz für die Capella gibt. Das hat er zuvor noch nie gemacht.

Abb. 8. Aufstellung 5 in Basel



Ergebnisse Thema 1: Koordination

Der Kontakt zu anderen Chören war in dieser Aufstellung am meisten zufriedenstellend (MW: 3,7), die Koordination im eigenen Chor wurde ebenfalls positiv erlebt (MW: 4,5) der Kontakt zum Dirigenten ähnlich wie in den Aufstellungen davor (MW: 3,7). Die hohen Standardabweichungen zeigen abermals, dass die Auswertungen pro Chor auf Unterschiede zwischen bzw. innerhalb der Chöre hinweisen.

Tab. 18. Aufstellung 5 in Basel: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 5	Kontakt mit anderen Chören 5	Kontakt mit Dirigenten 5
Valid	19	19	18
Missing	2	2	3
Mode	5.000 ^a	4.000 ^a	4.000 ^a
Median	5.000	4.000	4.000
Mean	4.474	3.684	3.667
Std. Deviation	0.612	0.946	1.138
Minimum	3.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 19. Aufstellung 5 in Basel: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 5				Kontakt mit anderen Chören 5				Kontakt mit Dirigenten 5			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	5	10	1	1	5	10	1	1	5	10	1	1
Missing	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0	2	0
Median	4.000	5.000	5.000	5.000	4.000	4.000	4.000	2.000	4.000	4.000	4.000	4.000
Mean	4.200	4.600	5.000	5.000	3.800	3.800	4.000	2.000	3.600	3.600	4.000	4.000
Std. Deviation	0.837	0.516			0.447	1.135			1.517	1.174		
Minimum	3.000	4.000	5.000	5.000	3.000	2.000	4.000	2.000	1.000	2.000	4.000	4.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	5.000	4.000	2.000	5.000	5.000	4.000	4.000

Chor 1 gefiel es grundsätzlich im höheren Stimmtone zu spielen. Insbesondere der Kontakt zwischen den Solo-Sängern wurde hervorgehoben (2). „Alles klingt strahlender“ (2). Für manche war dies angenehmer zu spielen und zu hören (21), für andere anstrengender (2, 9). Für die Spinett-Spieler:in war insbesondere die Transposition eine Herausforderung: „Even though I could easily read the bass line of chorus 1 which I already know, it was a challenge to read other basses and I still had to concentrate more on transposing than other things. In general, reading some things spontaneously, the ones you weren't prepared for lead to poorer quality“ (4).

Chor 2 empfand die Koordination in dieser Aufstellung ähnlich wie in Aufstellung 4. Die höhere Tonlage wurde von manchen als Herausforderung in den offenen Fragen beschrieben (18, 2, 11, 6, 5, 10), da die Intonation schwieriger war bzw. es einfach als zu hoch empfunden wurde, von anderen als angenehmer (15, 8, 7). Auch der Organist erwähnte die Transposition als Herausforderung (14). Der Klang sei allerdings dennoch „more open“ (8), „more shining“ (10, 5, 14), „more brilliant“ (10, 5) und „lauter“ (14) gewesen. Chor 4 hörte sich „weniger brummig“ (14) und „klarer“ (14) an.

Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor zufrieden (Wert: 4), mit dem Kontakt zu anderen Chören hingegen mittelmäßig zufrieden (Wert: 3). Weitere Angaben wurden im Fragebogen nicht gemacht.

Chor 3 war mit der Gesamtkoordination dieser Aufstellung zufrieden (MWe: 4,0-5,0). Durch die Transposition empfanden die Musiker:innen die Aufstellung als „normales Setup, so it is easier/more familiar“ (12). Dies führte auch zu Erleichterungen: „The instrument is lighter without the crooks. At 415 it is quite heavy for my wrist“ (12).

Die **Theorbe-Spieler:in** (Chor 4) habe sich in dieser Aufstellung durch die Transposition sehr auf den Notentext konzentriert und konnte daher auf andere Aspekte weniger achten. Beim Transponieren hatte sie auf der Theorbe fehlende Töne, weswegen dies allgemein schwierig für sie war: „Wieder ein neuer, transponierter Notentext, wieder in anderen Schlüsseln und ohne Ziffern“ (16). Ihr gefiel der höhere Stimmtone dennoch besser: „Ich fand es hat höher grundsätzlich besser gelungen“ (16).

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmung

Die beiden Items „Sehen“ und „Hören“ wurden in dieser Aufstellung im Durchschnitt am höchsten bewertet (MWe: 4,2) im Vergleich zu allen anderen Aufstellungen. Bis auf den Hauptdirigenten gaben außerdem alle Musiker:innen den Wert 5 bei der Frage „Ich hatte genug Platz“ an.

Tab. 20. Aufstellung 5 in Basel: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 5	Ich konnte alles hören. 5	Ich konnte alles sehen. 5
Valid	19	19	19
Missing	2	2	2
Mean	4.895	4.158	4.211
Std. Deviation	0.315	0.898	0.976
Minimum	4.000	2.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 21. Aufstellung 5 in Basel: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 5				Ich konnte alles hören. 5				Ich konnte alles sehen. 5			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	5	10	1	1	5	10	1	1	5	10	1	1
Missing	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0	2	0
Median	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	4.000	4.000	5.000	4.500	4.000	5.000
Mean	5.000	5.000	5.000	5.000	4.400	4.000	4.000	4.000	4.600	4.100	4.000	5.000
Std. Deviation	0.000	0.000			0.894	1.054			0.548	1.197		
Minimum	5.000	5.000	5.000	5.000	3.000	2.000	4.000	4.000	4.000	2.000	4.000	5.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	4.000	5.000	5.000	4.000	5.000

Chor 1 war mit dem Sehen und Hören in dieser Aufstellung zufrieden (MW: 4,4-4,6). Man konnte alles gut hören (2, 21) und es gab hier keine weiteren Anmerkungen.

Chor 2 konnte in dieser Aufstellung alles sehen und hören, was als relevant empfunden wurde (MWe: 4,0-4,1). Hervorgehoben wurde, dass Chor 3 gut zu hören war (15, 11, 8, 6), der Organist konnte nun die Capella besser hören.

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 4), konnte fast alles hören, was wichtig ist (Wert: 4), aber nur mittelmäßig sehen (Wert: 3). Das Basso Continuo wurde besonders gut gehört. Die Capella war besser hörbar, die Tenöre ebenfalls präsenter als in der Aufstellung zuvor.

Chor 3 konnte in dieser Aufstellung fast alles gut sehen und hören. Der Hauptdirigent kann teilweise von der Position im Bereich der Chorapsis schlechtergesehen werden, „just because I had to look down and ‚search‘ for it a tiny bit more with my eyes“ (13). Im neuen Stimmtön klang alles „much easier (especially for the instruments that were transposing)“ (17) und „nice“ (12).

Die **Theorbe-Spielerin** (Chor 4) habe sich in dieser Aufstellung sehr auf den neuen Notentext konzentriert durch die Transposition und konnte daher auf andere Besonderheiten ihrer Sinneswahrnehmung weniger achten.

3.6. Aufstellung 6 – Kyrie

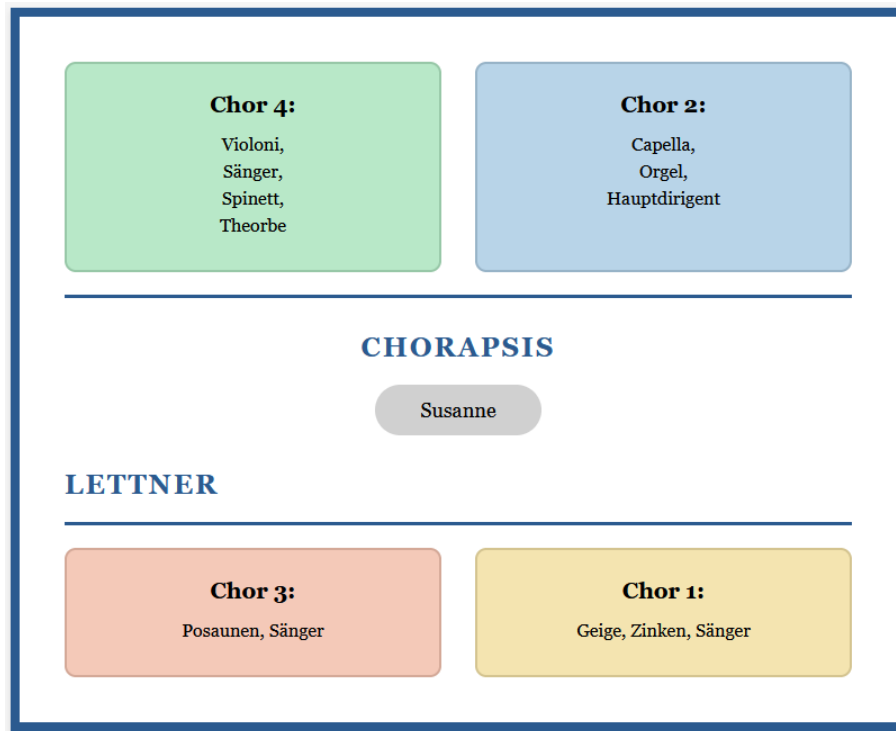
Aufstellungsbeschreibung

In dieser letzten Aufstellung tauschten Chor 2 und Chor 3 ihre Positionen (s. Abbildung 9). D.h. die Sänger:innen der Capella befanden sich wieder in der Chorapsis und konnten wieder gemeinsam mit dem Hauptdirigenten und dem Organisten singen. Die Theorbe-Spielerin wurde außerdem wieder Chor 4 zugeordnet, der sich ebenfalls in der Chorapsis befand. Chor 3 und Chor 4 befanden sich auf dem Lettner. In dieser Aufstellung wurde wieder in der tiefen Stimmung (415 Hz) musiziert.

Ablauf der Aufstellung

In dieser Aufstellung schaut der Hauptdirigent wieder nur bei Haupteinsätzen auf den Lettner. Ansonsten ist der Blick im Bereich der Chorapsis, da die Capella auch wieder hier ist. Der erste Durchgang musste schnell gestoppt werden, da eine Streicherin zu nahe am Spinett saß und keinen Platz zum Streichen hatte. Ansonsten gab es bei dieser Aufstellung wenig Besonderheiten.

Abb. 9. Aufstellung 6 in Basel



Ergebnisse Thema 1: Koordination

Im Vergleich zu den meisten anderen Aufstellungen waren die Musiker:innen mit den Items „Koordination“ am (zweit-)meisten zufrieden (MWe: 3,7-4,4). Die hohen Standardabweichungen zeigen aber eine große Variation im Antwortverhalten. So gaben die beiden Chöre 3 und 4 bspw. bei der Frage nach dem Kontakt zu anderen Chören sehr niedrige Werte an (MW: 2,0-2,5). Hierbei ist jedoch die geringe Teilnehmer:innenanzahl dieser beiden Chöre bei der Fragebogenerhebung zu berücksichtigen.

Tab. 22. Aufstellung 6 in Basel: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 6	Kontakt mit anderen Chören 6	Kontakt mit Dirigenten 6
Valid	19	19	17
Missing	2	2	4
Mean	4.368	3.684	4.235
Std. Deviation	1.012	1.057	1.091
Minimum	1.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 23. Aufstellung 6 in Basel: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 6				Kontakt mit anderen Chören 6				Kontakt mit Dirigenten 6			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	5	10	2	1	5	10	2	1	4	10	2	1
Missing	0	0	1	0	0	0	1	0	1	0	1	0
Median	5.000	5.000	4.500	3.000	4.000	4.000	2.500	2.000	4.500	5.000	3.000	4.000
Mean	4.000	4.600	4.500	3.000	3.800	4.000	2.500	2.000	4.250	4.500	3.000	4.000
Std. Deviation	1.732	0.516	0.707		1.304	0.816	0.707		0.957	0.707	2.828	
Minimum	1.000	4.000	4.000	3.000	2.000	3.000	2.000	2.000	3.000	3.000	1.000	4.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	3.000	5.000	5.000	3.000	2.000	5.000	5.000	5.000	4.000

Chor 1 hatte zum Teil Schwierigkeiten Chor 3 zu hören. Für die Spinett-SpielerIn war es gut, nahe an den anderen Bässen zu sein. Gleichzeitig sei es aber schwierig, weit entfernt von Chor 1 zu spielen: „It is particularly difficult when I am far away from my choir when I am supposed to play specifically with only my choir. It woorks poorly“ (4).

Chor 2 war mit der gesamten Koordination in dieser Aufstellung zufrieden (MWe: 4,0-4,6). Vor allem der „strong contact with choir 4“ (18) wurde betont und als vorteilhaft empfunden. Die Koordination mit den Chören 1 und 3 wurde von manchen hingegen als schwieriger empfunden (11, 18, 5). Die Musik war „gut zusammen“ (14).

Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor sehr zufrieden (Wert: 5), mit dem Kontakt zu anderen Chören ebenfalls (Wert: 4). Im Fragebogen wurden keine weiteren Angaben gemacht.

Chor 3 war im Unterschied zu anderen Aufstellungen bei dieser Aufstellung unzufriedener mit dem Kontakt zu anderen Chören und dem Hauptdirigenten. Dies wurde in den offenen Fragen allerdings nicht näher ausgeführt.

Die **Theorbe-SpielerIn** (Chor 4) fand es schwieriger, die tiefere Stimme mit Chor 4 zu spielen. Die Koordination mit den anderen Chören „fand ich auch viel schwieriger und schlechter → verwirrend“ (16). Nur der Kontakt zum Sänger von Chor 4 war einigermaßen gelungen.

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmungen

Die drei Items zur Sinneswahrnehmung erhielten ähnlich hohe Zustimmungswerte wie in Aufstellung 5. Insbesondere die beiden Chöre 1 und 2 konnten in dieser Aufstellung alles sehen und hören, was für sie wichtig war. Die Werte der Chöre 3 und 4 waren hier deutlich niedriger (aber auch hier ist wieder die geringe Anzahl an Ausfüllenden zu berücksichtigen).

Tab. 24. Aufstellung 6 in Basel: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 6	Ich konnte alles hören. 6	Ich konnte alles sehen. 6
Valid	19	19	19
Missing	2	2	2
Mean	4.789	4.421	4.421
Std. Deviation	0.419	0.902	0.902
Minimum	4.000	2.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 25. Aufstellung 6 in Basel: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 6				Ich konnte alles hören. 6				Ich konnte alles sehen. 6			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	5	10	2	1	5	10	2	1	5	10	2	1
Missing	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0
Median	5.000	5.000	4.500	4.000	5.000	5.000	3.500	3.000	5.000	5.000	4.000	2.000
Mean	5.000	4.800	4.500	4.000	4.200	4.900	3.500	3.000	4.600	4.700	4.000	2.000
Std. Deviation	0.000	0.422	0.707		1.304	0.316	0.707		0.894	0.483	1.414	
Minimum	5.000	4.000	4.000	4.000	2.000	4.000	3.000	3.000	3.000	4.000	3.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	4.000	5.000	5.000	4.000	3.000	5.000	5.000	5.000	2.000

Chor 1 konnte in dieser Aufstellung fast alle wichtigen Faktoren gut hören und sehen. Für die Spinett-Spieler:in war es hingegen schwierig, „ihren“ Chor zu hören, da sie bei Chor 3 integriert war.

Chor 2 betonte, dass sie Chor 4 sehr gut hören und sehen konnten (18, 2, 11, 6, 7, 10, 8, 14). Dies sei wichtig, da dies ihr Komplementärchor ist. Chor 1 und Chor 3 waren für manche weniger gut hörbar (18, 2, 5, 8, 14), „but it was less relevant because we only play with them in Tutti“ (18).

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5), konnte fast alles hören und sehen, was wichtig ist (Wert zwei Mal: 4). Besonders gut gesehen und gehört wurden die Chöre 2 und 4 im Bereich der Chorapsis, die beiden Chöre am Lettner hingegen „nicht so gut“ (1).

Chor 3 konnte den Hauptdirigenten gut sehen (12) oder weniger gut sehen (17). Dies hängt mit der Position am Lettner zusammen, aber auch mit einem Lerneffekt am Ende des Prozesses: „For me, now that I know the music better, it works to stand a bit further from the music stand so I can see the tactus better“ (12). Einige Musiker:innen dieses Chors hielten ihr Instrument über die Mauer des Lettners, andere konnten dies nicht: „Now that we were on the Lettner, the wall was in the way of the bells of me because the music stand being in the way“ (13). Es wurde daher darüber nachgedacht, inwiefern sich dies auf die „Balance“ (13) des Sounds auswirke.

Die **Theorbe-Spieler:in** (Chor 4) konnte die beiden Chöre in der Chorapsis gut sehen und hören, Chor 3 konnte sie hingegen schlechter wahrnehmen.

4. PERSPEKTIVE DER MUSIKER:INNEN 2: GESAMTERFAHRUNG/-BEWERTUNG

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse des letzten Abschnitts des Fragebogens zusammengefasst, in dem es um eine Gesamtbewertung des Proben- und Aufführungsprozesses in Basel ging. Hierbei wurde gefragt, in welcher Aufstellung sich die einzelnen Musiker:innen am wohlsten fühlten, welche Herausforderungen sie wahrnahmen und wie sie damit umgingen. Darüber hinaus wurde gefragt, wie das Musizieren von einem Chorbuch und das Musizieren mit Tactus schlagen erlebt wurden. Die Ergebnisse der Fragebögen werden durch die Ergebnisse der Gruppendiskussionen und des Interviews ergänzt, da auch hier das Gesamterleben im Mittelpunkt stand und die Teilnehmenden die Möglichkeit hatten, die verschiedenen Aufstellungen zu vergleichen.

4.1. Hauptdirigent

Positive Aspekte / Erfolge

Der Hauptdirigent gab im Interview an, dass der Proben- bzw. Aufführungsprozess insgesamt sehr gut funktioniert habe und als Erfolg zu werten sei:

„Es hat von Anfang an sehr viel funktioniert. Also Sachen, die ich mir, wo ich mir erhofft habe, dass sie so funktionieren, haben sehr gut funktioniert. Ein paar Sachen haben sogar noch besser funktioniert.“
(Absatz 2)

Ähnliches hielt er im Fragebogen fest: „Musikproduktion ohne moderne Probenkonventionen (Partitur, Stimmmaterial, mod. Dirigiertechniken) funktioniert für diese Musik gut! Mit mehr Erfahrung mutmaßlich sogar besser.“ Drei Aspekte hob er in diesem Zusammenhang sowohl im Interview als auch zum Teil im Fragebogen hervor:

1) Gesamtkoordination ohne Partitur durch Hauptdirigenten: Der „Tactusschlag funktioniert gut, sehr organisch“ (1). Hierbei wurde versucht einen „klaren Schlag“ zu setzen und dies brauchte eine „unmittelbare Verbesserung der Koordination gesamt“ (1). Im Interview wurde in diesem Zusammenhang deutlich, dass dies auch dem Organisten aufgefallen ist und dieser mit dem Hauptdirigenten darüber gesprochen hatte: Je „zackiger“ und klarer geschlagen wurde, desto homogener wurde der Gesamtklang [auch vom Organisten] wahrgenommen (Absatz 6). Besonders überrascht hat außerdem, dass das Abbrechen und Wiedereinsteigen an bestimmten Stellen ohne moderne Partiturreferenzen gut funktionierte:

„Eine große Überraschung, dass es funktioniert hat. Weil, wenn man abbricht in einem längeren Stück mit modernen Aufführungskonventionen, sagt man einfach den Takt. So und so beginnt man. Da haben wir nicht die Möglichkeit, weil ich habe auch keine Partitur verwendet. Also ich habe das nicht einmal beschreiben können von der und der Stelle, sondern einfach nur: ‚Könnt ihr euch erinnern, an dieser Stelle gibt es eine Kadenz? Können wir es von da probieren?‘ [...] Wenn man die richtige Stelle erwischt, ist es möglich. Und das war eigentlich fast eine Überraschung.“ (Absatz 2)

2) Subdirigenten: Auch die Koordination mit den Subdirigenten hat gut funktioniert:

„die das im Übrigen sehr gut gemacht haben. Alle. Die Sänger, weil das ist natürlich nicht einfach, wenn man schon die Herausforderungen hat, eben von dem Chorbuch zu singen und dann noch zusätzlich die Bewegung zu machen, verantwortlich zu sein für eine kleine Gruppe, die Koordination mit mir auch noch zu haben. Die haben es wirklich gut gemacht.“ (Absatz 6)

3) Tasteninstrumente: Der Hauptdirigent war außerdem positiv überrascht, dass die Tasteninstrumenten-Spieler:innen ohne Partitur oder Generalbass-Bezifferungen spielen konnten. Sie konnten (seinen Beobachtungen nach) die Musik nach dem zweiten Durchlauf auswendig spielen. Besonders beeindruckend war dies, weil

„ich ihnen sogar nicht mal erlaubt habe, einen Bleistift zur Hand zu nehmen, um nachträglich Ziffern einzutragen. [...] also die haben von den Noten nicht gewusst, ob es ein Dur- oder Mollakkord ist. Das zeigen die Stimmen nicht. [...] Und ich habe das gehofft und es hat super funktioniert.“ (Absatz 2)

Herausforderungen

Neben positiven Aspekten wurden im Interview auch über Herausforderungen diskutiert. Drei Themen standen hierbei im Zentrum:

1) Tactus schlagen: Der Hauptdirigent hatte mit dem Tactus schlagen noch eher weniger Erfahrung. Er ist froh, viel Feedback bekommen zu haben und er konnte viele Strategien ausprobieren. Insgesamt wurde das Tactus schlagen als körperlich anstrengend erlebt: „Es ist wirklich eine körperliche Anstrengung und man hat wirklich das Gefühl, man muss das Ensemble teilweise ziehen. Ja, also es ist wirklich wie das Wort sagt. Das spürt man im Körper. Es ist unglaublich anstrengend.“ (8)

2) Höhenunterschiede zwischen den Chören: Die größte Herausforderung war die Koordination zwischen den Chören auf unterschiedlichen Höhenniveaus. Es sei nochmal bestätigt worden, dass „es viel schwieriger ist, wenn bei dieser mehrchörigen Musik, die Chöre nicht nur in der Distanz weit auseinander aufgestellt sind“, sondern wenn es auch noch einen „Höhenunterschied“ gibt (Absatz 30). Besonders herausfordernd war es für den Hauptdirigenten als die Capella auf dem Lettner war und gesungen hat. Bei diesen beiden Aufstellungen hat er oft zum Lettner geschaut, was er bei anderen Aufstellungen nicht gemacht hat (Beobachtungsprotokoll). Dies habe den Vorteil gehabt, „dass ich eben dann sofort immer gesehen habe ‚Okay, die entgleiten ein bisschen.‘“ (Absatz 22). Je besser er das Stück kennen würde, desto besser könnte er allerdings seiner Einschätzung nach mit diesen Höhenunterschieden

umgehen: „Ja, also eigentlich wäre es das Beste, dass ich das Stück so gut kenne, dass ich eben die Noten gar nicht mehr brauche. [...] dann könnte ich frei die richtigen Einsätze geben“ (Absatz 22).

3) Transposition: Beim Experiment mit dem höheren Stimmtönen hatten für den Hauptdirigenten besonders die Sänger:innen Schwierigkeiten. Zu bedenken sei hierbei, dass es „keine gelernten Stimmen“ sind und die Capella aus Instrumentalist:innen bestand (Absatz 28): „Und es kann einfach sein, dass die Männer lautere, kernigere Stimmen jetzt gehabt haben. Die, die wir da zufälligerweise jetzt gehabt haben, keine Ahnung. Aber das war eindeutig so, dass das Klangbild, dass ich das idealerweise anders noch gestalten wollen würde“ (Absatz 28). Bei den Instrumenten sei der hohe Stimmtönen hingegen kein Problem gewesen.

Beste Aufstellung

Im Fragebogen gab der Hauptdirigent an, dass er in der idealen Aufstellung „alle vier Chöre auf einer Ebene“ aufstellen würde: „Chor II und I gegenüberstehend; Chor III und Chor IV möglichst beieinander“. Im Interview sagte er dazu ergänzend, dass dies bei der Probe in der ersten Aufstellung gemacht wurde und historisch betrachtet die Chöre vermutlich auf einer Ebene platziert waren, was viele der im Proben- und Aufführungsprozess festgestellten Probleme lösen würde. Von den Aufführungen in der Kirche bevorzugt er Aufstellung 1, da diese für ihn sehr gut funktioniert habe. Er betont allerdings auch, dass „nicht diese Version so eindeutig die absolut beste [war]. Es funktionieren die anderen auch“ (Absatz 42).

4.2. Chor 1

Positive Aspekte

1) Chorbuch: Im Fragebogen wurde ersichtlich, dass die Musiker:innen aus Chor 1 das Musizieren vom Chorbuch positiv erlebten: „It was nice. I had a good feeling of unity within my choir“ (20). Mit etwas Übung entstehe hierbei außerdem eine Art „Partiturgefühl“ (21).

2) Subdirigenten: Darüber hinaus wurde das Spielen mit Subdirigenten positiv erlebt: „It would be less possible with 1 conductor because I could not always see him.“ (9)

3) Lettner: In Gruppendiskussion 3 erwähnt die Zinkenspieler:in außerdem, dass sie bereits viel Erfahrung mit Spielen von Balkonen oder auch von einem Lettner hat. Akustisch wäre der Lettner aus ihrer Perspektive der ideale Ort, „because the acoustic, it sounds amazing from downstairs“ (Gruppendiskussion 3_Person 3). In dieser Projektphase sei die Zeit aber zu kurz gewesen, um dies zu erreichen. Um am Lettner gut spielen zu können, gäbe es in anderen Konzertsituationen anderes Equipment: „we’ll have special music stands which go out from the balcony so we can point our bell over and then you can hear better“ (Gruppendiskussion 2_Person 3).

Herausforderungen

1) Tempo und Tactus: Die größte Herausforderung für Chor 1 war es, „genau im Tempo zu spielen“ (20). Darauf verwiesen alle Personen dieses Chors im Fragebogen sowie in den Gruppendiskussionen. Dies läge vor allem daran, dass „the tactus was not stable from the main conductor“ (9) und daher sei es schwer gewesen für die Subdirigenten den Tactus „abzunehmen“ (21). Damit dies gut funktionieren könnte, „braucht es mehr Disziplin für alle“ (20). Die Musiker:innen entwickelten unterschiedliche Umgangsstrategien, um mit dieser Herausforderung umzugehen:

- „Ich habe versucht einen Kompromiss zu finden zwischen mein pünktliches Tempo zu spielen, dem Dirigenten folgen und auf andere zu hören.“ (20)
- „man muss immer beide sehen, weil der Subdirigent auch mit sich beschäftigt ist und ungenau wird.“ (21)
- „tried to follow only the choir tactus in the end. It would work with more practice.“ (9)

Der Subdirigent merkte außerdem an, dass je sicherer man sich mit dem Tempo fühlte, „desto besser kann ich mich frei fühlen (Klangfarbe, Intonation, Diminutionen)“ (2). In der Gruppendiskussion schlägt er daher vor, dass es logischer sein könnte, nach ganzen Noten statt nach halben zu dirigieren: „to conduct [...] with whole notes, maybe take a bit faster tempo“ (Gruppendiskussion 2_Person 3).

2) Notation: Darüber hinaus wurde erwähnt, dass es schwer war, sich „nicht in der Notation zu verlieren“ (2) und es einfacher gewesen wäre, aus Stimmbüchern zu singen. Auch die Spinett-Spielerin gab im Fragebogen an, dass das Lesen der Notation eine Herausforderung war: „Reading from the bass part without the numbers, one definitely needs numbers.“ (4) Sie versuchte sich daher, auf die wesentlichen Dinge zu konzentrieren: „If there are several changes, I reduce some other aspects (play less chords in order to read the bass, or play less arpeggio in order to hear other members and be clear)“ (4). Außerdem half es, „[to] communicate within my own choir and in general. But sometimes you can't really see everything“ (4).

3) Transposition: Die Transpositionen wurden außerdem als Herausforderung erlebt. Die Geigenspielerin gab an, dass das durch die tiefe Stimmung „entstehende Es-Dur auf der Geige nicht gut klingt (keine offenen Saiten etc.)“ (21). Sie habe daher „weniger Diminutionen gespielt, weil über Saitenwechsel unüblich / nicht spielbar“ (21). Für die Spinett-Spielerin war es eine Herausforderung, dass es insgesamt zu so vielen Wechseln kam: „The transposition and in general the change from playing specific bass to playing with all the choirs at once“ (4).

Beste Aufstellung

Chor 1 beschreibt, dass das Spielen mit Basso Continuo als hilfreich für die „Intonation“ und einem „konsequentem Klang“ sei (21). Dies ist für manche wichtiger als die eigentliche Aufstellung und es könnte darüber hinaus hilfreich sein, unterschiedliche Continuo-Instrumente pro Chor einzusetzen: „In every ensemble or choir should be like a small continuo, like a small organ, maybe“ (Gruppendiskussion 2_Person 3). Die Spinett-Spielerin findet es auch komfortabler, wenn alle Continuospieler:innen zusammen den durchgehenden Bass spielen: „Then it was pretty comfortable to be together“ (Gruppendiskussion 3_Person 4)

Die genannten besten Aufstellungen variieren in diesem Chor, je nach Instrument und Vorlieben:

- Chor 1 und Chor 2 gegenüber; Chor 3 und Chor 4 gegenüber; dann sind konzertierende Elemente besser spielbar (21)
- Die beste Aufstellung ist nicht am Lettner, da der Sound schlecht zu hören sein, wenn in die Mauer gespielt wird (9)
- „Aufstellung 6: Die beste akustische Position, hilft viel für Koordination zwischen Chören und Hauptdirigenten“ (2)
- „Either the one where my choir stays close to each other. That way the communication is the best. Or when the bass group plays all the time with all the choirs and stays at the same place“ (Spinett-Spielerin; Gruppendiskussion 2_Person 4)

4.3. Chor 2

Positive Aspekte

1) Chorbuch: Von vielen Sänger:innen wurde im Fragebogen angegeben, dass das Lesen aus dem Chorbuch ein positives Erlebnis gewesen ist (3, 8, 7, 18): „It was very fun! It made me feel the choir as one whole unit instead of one singer with one voice. Also having immediate access to other parts was very helpful. For example, I recognised tutti entries by seeing that everyone has the same pauses“ (18). Eine Person gab in diesem Zusammenhang an, dass „I enjoyed it better than part books [as it] allows us to be more unified“ (8). Dies wirkte sich auch auf den Sound aus: „[it] makes the sound of every choir more condensed and clear. Also logistically much easier.“ (7). Der Organist erwähnte in diesem Zusammenhang, dass das „historische Notenmaterial funktioniert [und die] Leute sehr fokussiert“ (14) waren. Das „Chorbuch hat [den] Vorteil, dass alle zum gleichen Punkt fixieren“ (14), ein „Stimmbuch hat Vorteil, dass man mobiler ist und am Geländer spielen kann, was viel besser klingt“ (14).

2) Tactus schlagen: Positiv wurde von einigen außerdem das Tactus schlagen erlebt. Durch das Tactus schlagen „gehen alle viel aufmerksamer mit der Musik um“ (7). Vorteilhaft war, „neben [dem] Hauptdirigenten auch in jedem Chor nochmals einen Subdirigenten zu haben“ (11). Dadurch sei es leicht gewesen im richtigen Tempo zu sein. Auch in Gruppendiskussion 1 mit Sänger:innen der Capella wurde dies bestätigt. Die Sänger:innen bestätigten, dass Chor 2 mit der internen Koordination und der Koordination mit dem Hauptdirigenten weitgehend zufrieden war.

Herausforderungen

1) Koordination mit anderen Chören: Während die Koordination im eigenen Chor für die meisten gut funktionierte, wurde die Koordination mit anderen Chören als Herausforderung beschrieben (3, 6, 8, 18). Es wurde daher versucht, „mit dem Tactus zu singen“ (3) und „Kontakt zu Personen, die den Tactus schlagen, zu haben“ (3). Besonders schwer sei es für manche gewesen, Chor 3 zu hören. Gruppendiskussion 1 und der Fragebogen zeigen, dass die Koordination mit anderen Chören insbesondere vom Lettner schwierig war, da hier, je nach Standposition, auch der Hauptdirigent oder andere Subdirigenten nicht gesehen werden konnten: „I tried to follow the conductor as much as I can, which worked for me only if he was seen, when I was up on the balcony I could not see him clearly all the time“ (18). Als Lösungsstrategie versuchten einige nach jedem Durchgang die eigene Position ein bisschen (teilweise auch stärker) zu verändern, um besser sehen zu können.

2) Chorbuch / Text lesen: Auch wenn das Spielen vom Chorbuch für manche positiv erlebt wurde, gab es auch Herausforderungen zu bewältigen. „Es war insofern schwieriger, da man keinen Anhaltspunkt durch andere Stimmen hatte (da man diese nicht sehen konnte.). Man musste genau zählen bzw. sehr konzentriert arbeiten“ (11). Vor allem das Lesen des Textes wurde in diesem Zusammenhang sowohl in den Fragebögen (5, 8) als auch in der Gruppendiskussion erwähnt. Um mit dieser Herausforderung umzugehen, diskutierten manche „the text with my section partner and tried out different things“ (8).

3) Transposition: Die Transposition in Aufstellung 5 war für manche Sänger:innen eine Herausforderung, insbesondere auch da viele keine ausgebildeten Sänger:innen waren. Es sei einfacher gewesen, tiefer zu singen. Dies wirkte sich auch auf die Intonation im eigenen Chor aus (11), der für manche zu Beginn auch zu eng zusammenstand (7).

4) Fehlende Probenzeit und Informationen: In Gruppendiskussion 1 wurde außerdem erwähnt, dass die fehlende Probenzeit, die mangelnde Klarheit über die Ziele des Projekts, die Verteilung der Stimmen sowie die fehlende Aufwärmphase von den Sänger:innen als unangenehm erlebt wurden. Auch der Organist kritisierte in Gruppendiskussion 2 die fehlende musikalische Arbeit: „We never talked

about music.[...]. It was like it was. And then we repeated it like it was“ (Gruppendiskussion 2_Person 5). Außerdem wären Proben der einzelnen Chöre in seinen Augen sinnvoll gewesen und nicht gleich vierchörig zu starten.

5) Tactus: Für den Organisten sei außerdem der Tactusschlag des Hauptdirigenten nicht präzise gewesen, was für ihn eine Herausforderung darstellte: „For me, it was very difficult [...] because I never understood when it's 1 or 2 or I made so many errors following his gesture, but at the end I counted by myself and played like that and only with the ears“ (Gruppendiskussion 2_Person 5).

Beste Aufstellung

Für die meisten Sänger:innen war Aufstellung 6 die beste Aufstellung (3, 7, 8, 10, 11, 18): „I liked the most where 2 and 4 were together downstairs: Because they are low instruments. If you are far away you cannot really follow their music and most of the time they played alone with us, so coordination was important for me. When they were close, I could understand the rhythm and voice leading“ (18).

Vier Personen gaben im Fragebogen außerdem an, dass sie die beiden Aufstellungen am Lettner (Aufstellung 4 bzw. 5) positiv erlebten, „because if it's more difficult to hear the organ it's much easier to listen to everybody else“ (5).

Der Organist gab im Fragebogen als beste Aufstellung eine andere Variante an: „BC + Chor III / IV Lettner; I + II auf Balkonen; Continuo general, 465 Hz“ (14).

4.4. Chor 3

Die Ergebnisse von Chor 3 sind im Vergleich zu den Chören 1 und 2 weniger ergiebig. Den Fragebogen haben nicht alle Chormitglieder zur Gänze ausgefüllt, an den Gruppendiskussionen war nur der Subdirigent beteiligt.

Positive Aspekte

Der Subdirigent betonte in Gruppendiskussion 2, dass es insgesamt eine neue und gute Erfahrung war, mit Instrumenten zusammen zu singen: „This is my first time singing with the instruments together in one group. For me, it's pretty comfortable. They play really good and helping me because I have never seen this old choir books“ (Gruppendiskussion 2_Person 2). Auch die Instrumentalist:innen spielten gerne gemeinsam vom Chorbuch: „I liked it because you are closer to your choir partners and you can hear them better and see their parts“ (17).

Herausforderungen

Aufgrund der fehlenden Vorerfahrung war das Singen aus dem Chorbuch aber gleichzeitig eine Herausforderung für den Subdirigenten: „I never, uh, seen, and I don't know how to sing it. So for me, uh, if you are not here, it will be really a problem“ (Gruppendiskussion 2_Person 2). Dies verstärkte sich bei der Transposition. Ähnliches hielten die Instrumentalist:innen im Fragebogen fest: „The main challenging things were the transposition and reading from a facsimile because this are the things I am not used to do“ (17)

Für die Instrumentalist:innen war außerdem der gemeinsame Rhythmus eine Herausforderung: „Timing and staying in time when we were far apart was difficult → I just try to listen and look more than normal“ (12). Besonders problematisch wurde dies, wenn die Subdirigenten einen anderen Takt schlugen als der Hauptdirigent (12, 17). Daher wäre es hilfreich, wenn man allen sagen würde: „to trust the main tactus more than what they hear“ (12).

Beste Aufstellung

Im Fragebogen wurden Aufstellung 5 als die beste Aufstellung angegeben (12, 17), „because I could see the tactus, hear the organ, and play at 465“ (12). „Playing downstairs was much easier because the contact with the main conductor and the BC (17)“.

4.5. Chor 4

Die Ergebnisse von Chor 4 sind im Vergleich zu den Chören 1 und 2 weniger ergiebig. Den Fragebogen hat nur die Theorbe-Spielerin ausgefüllt, an der Gruppendiskussion waren die drei Streicher:innen beteiligt.

Positive Aspekte

Für die Theorbe-Spielerin hat die Leitung durch den Tactusschlag „SUPER!“ (16) funktioniert („außer Einstiege nach langen Pausen“), für die Streicher:innen war dies eher eine Herausforderung. Die Streicher:innen erlebten das Spielen in der Chorapsis sehr positiv, da sie mehr Platz hatten und sich der Klang besser entfalten konnte. Der Kontakt zwischen den Chören war im Probenprozess für sie am besten, als alle auf einer Ebene waren.

Herausforderungen

Für die Theorbe-Spielerin war das Spielen im F5-Schlüssel eine große Herausforderung sowie der Platzmangel in den ersten Aufstellungen: „Ich war weit von dem Chorbuch und konnte schlecht sehen. [...] es war schwierig für mich. [...] Ich fühlte mich abgelenkt vom Notentext“ (16). Dennoch habe sie in jeder Situation versucht ihr Bestes zu geben, aber diese Aspekte haben sich „auf mein Spiel ausgewirkt. Normalerweise spiele ich viel besser und sicherer“ (16).

Die Streicher:innen betonten, dass die Vielzahl gleichzeitiger Herausforderungen problematisch war: „That’s the thing. Yeah, that there were so many difficulties at the same time“ (Gruppendiskussion 3_Person 2). Die größte Herausforderung für die Streicher:innen waren die räumliche Trennung der Chöre, die zu Hör- und Koordinationsproblemen führte: „It’s hard to hear the choir when they are really like upstairs and we are downstairs vice versa“ (Gruppendiskussion 3_Person 4). In diesem Zusammenhang wurde eine zeitliche Verzögerung wahrgenommen.

Darüber hinaus war für die Streicher:innen das Spielen am Lettner eine Herausforderung, weil es zu wenig Raum für sie gab und alle von einem Chorbuch lesen mussten. Person 4 beschrieb dies als „wall around my chest“ (Gruppendiskussion 3_Person 4) die das Instrument bedeckt, wodurch der Klang nicht nach unten dringen konnte. Außerdem wurde eine zeitliche Verzögerung zwischen den Chören wahrgenommen. Die Transposition war ebenfalls eine Herausforderung, da die Streicher:innen das

Gefühlt hatten, erneut „sight reading“ zu betreiben (Gruppendiskussion 3_Person 2). Darüber hinaus sei es ungewohnt gewesen, im Stehen zu spielen, was in den ersten Aufstellungen der Fall war.

Beste Aufstellung

Für die Streicher:innen war die letzte Aufstellung, die beste Aufstellung. Ausschlaggebend hierfür sei einerseits der gute Kontakt zur Capella gewesen: „I prefer when they were on the floor with us“ (Gruppendiskussion 3_Person 2). Andererseits sei es einfacher im Sitzen zu spielen, was am Lettner nicht ausprobiert wurde, um den Klang nicht noch mehr in die Mauer zu spielen.

Für die Theorbe-Spieler:in waren die beste Aufstellung jene, in der sie zusammen mit dem Continuo spielte: „Ich hatte einen besseren Überblick darüber, was los ist, konnte mich in der Musik besser orientieren und habe auch endlich die Noten gut gesehen und gut lesen können“ (16).

5. FAZIT BASEL

In diesem Fazit werden die wichtigsten Erkenntnisse der ersten Projektphase in Basel aus musiksoziologischer Perspektive zusammengefasst und insbesondere auf positive Erfahrungen, Herausforderungen und die am besten empfundenen Aufstellungen eingegangen. Da Aufstellung 3 (Credo) insgesamt sowohl in der Fragebogenerhebung als auch in den Gruppendiskussionen am schlechtesten bewertet wurde, da hier Probenzeit sowie Wiederholung fehlten, wird diese Aufstellung im Fazit nicht berücksichtigt, sondern es wird auf die fünf Aufstellungen eingegangen, in denen das Kyrie nachgestellt wurde.

Positive Erfahrungen

Chorbuch und interne Koordination: Das Musizieren vom Chorbuch wurde überwiegend positiv erlebt, wobei 90 % der Befragten bereits Vorerfahrungen mit dem Musizieren von Faksimile oder Chorbuchformat hatten. Hierbei wurde betont, dass das gemeinsame Spielen von Noten zum Gefühl einer Einheit führe. In diesem Zusammenhang wird auch ersichtlich, dass die Koordination im eigenen Chor über alle Aufstellungen hinweg durchschnittlich hohe Zufriedenheitswerte (MWe zwischen 3,5 und 4,5) erreichte. Die meisten Musiker:innen (außer Chor 4) waren trotz der Enge durch diese Spielart in allen Aufstellungen mit dem vorhandenen Platz zufrieden (MWe immer über 4,5).

Tactus: Das Tactus-Schlagen funktionierte grundsätzlich für die meisten Musiker:innen gut, wobei 76 % der Teilnehmer:innen bereits Erfahrung mit Ensembleleitung durch Tactus hatten. In diesem Zusammenhang wurde auf die Bedeutung der Subdirigenten hingewiesen. Diese wurden als notwendig empfunden, insbesondere dann, wenn man von der eigenen Position aus den Hauptdirigenten nicht sehen konnte (was insbesondere am Lettner der Fall war). Auch der Hauptdirigent empfand die Zusammenarbeit mit den Subdirigenten sowie das Tactus schlagen im Allgemein positiv.

Klang und Stimmton: Das Spielen mit Basso Continuo verbesserte für viele die Intonation und den Gesamtklang und gab einen besseren Überblick über das musikalische Geschehen. Die Transposition im höheren Stimmton (465 Hz) führte für viele Musiker:innen zu einem strahlenderen und brillanteren Klang. Für manche Instrumentalist:innen (z.B. Geige, Zinken) war das Kyrie im höheren Stimmton einfacher zu spielen.

Herausforderungen

Kontakt zu anderen Chören: Der Kontakt zu anderen Chören wurde in fast allen Aufstellungen unterdurchschnittlich bewertet, mit dem niedrigsten Wert in Aufstellung 1 (MW: 2,8). In diesem Zusammenhang zeigte sich einerseits ein Lerneffekt. So gab es eine deutliche Verbesserung der Bewertung in den Aufstellungen 4 bis 6, da sich die Musiker:innen immer weniger auf das Lesen der Noten und des Textes konzentrieren mussten. Gleichzeitig wurde quer über alle Erhebungen deutlich, dass insbesondere die räumliche Trennung der Chöre, der Höhenunterschied zwischen Lettner und Chorapsis, herausfordernd erlebt wurde, auch für den Hauptdirigenten. Es kam einerseits zu zeitlichen Verzögerungen, die sich auf das Hören auswirkten und auch zu Sichteinschränkungen. Der uneinheitliche Tactus zwischen Haupt- und Subdirigenten führte teilweise außerdem zu Schwierigkeiten, das Tempo zu halten.

Chorbuch: Das Lesen und Spielen vom Chorbuch wurde insbesondere von Musiker:innen ohne entsprechende Vorerfahrungen als Herausforderung erlebt. In Chor 4 hing dies insbesondere auch mit dem als mangelhaft empfundenen Platz am Lettner, sowohl für die Streicher:innen als auch die Theorbespieler:in zusammen. Die Spinett-Spieler:in gab außerdem an, dass es für sie herausfordernd war, in jeder Aufstellung etwas anderes spielen zu müssen ohne Vorbereitungszeit. Insbesondere die Notation ohne Bezifferung führte zu einem Verlust der Orientierung. Bei vielen dieser Aspekte stellte sich über die Aufstellungen hinweg ein Lerneffekt ein. Es wurden andere Positionen ausprobiert und die Chormitglieder halfen sich dabei, Texte und Noten zu entziffern.

Transposition: Der tiefere Stimmton wurde für manche Instrumentalist:innen als Herausforderung beschrieben (insbesondere Geige und Zinken), der höhere Stimmton war für manche Sänger:innen zu hoch. In diesem Zusammenhang ist außerdem festzuhalten, dass der tiefe Stimmton in den meisten Aufstellungen vorhanden war und es hier zu einem Gewöhnungseffekt über Lerneffekte kam.

Die beliebtesten Aufstellungen

Bei der Wahl der angenehmsten / beliebtesten Aufstellung zeigte sich, dass es unterschiedliche Präferenzen je nach Instrument und persönlichen Vorlieben gab. Dennoch zeichneten sich ein paar Tendenzen ab, die viele Musiker:innen gemeinsam hatten:

- Das Vorhandensein eines Basso Continuo-Instruments wurde in allen Aufstellungen als hilfreich empfunden.
- Die meisten Musiker:innen bevorzugten Aufstellungen, in denen ihr eigener Chor auf derselben Ebene mit dem komplementären Chor stand.
- Der Hauptdirigent und der Organist merkten an, dass idealerweise alle vier Chöre auf einer Ebene stehen sollten. Beide schlugen andere Aufstellungen vor, die nicht ausprobiert wurden.
- Die Mehrheit der Teilnehmenden bevorzugte Aufstellung 6, da dort der Kontakt zwischen den komplementären Chören 2 und 4 am besten funktionierte (vor allem die Sänger:innen und Chor 4). Dies spiegelt sich auch im Mittelwert der Koordination zwischen den Chören wider. In dieser Aufstellung war dieser mit einem Wert von 3,7 am höchsten. Auch die Mittelwerte in Bezug auf die Sinneswahrnehmungselemente Sehen und Hören waren in dieser Aufstellung sowie in Aufstellung 5 am höchsten (MWe: 4,1-4,2).

TEIL II. GRAZ

Dieses Kapitel bezieht sich auf die zweite Projektphase, die von 2. bis 5. Juni 2025 in Graz stattgefunden hat. Die Projektphase startete mit einem Probetag (2. Juni 2025) sowie einem Recordingtag (3. Juni 2025), an dem das vierchörige Kyrie aus der „Missa Sine Nomine“ von Alessandro Tadei aufgenommen wurde. Die Reenactments fanden am 4. Juni 2025 im Grazer Dom statt. Das vierchörige Kyrie aus der „Missa Sine Nomine“ von Alessandro Tadei wurde in sechs unterschiedlichen Aufstellungen nachgestellt. Die Zusammensetzung der vier Chöre blieb in der zweiten Aufführungsphase im Unterschied zu Basel gleich (s. Einleitung).

Zusätzlich fand am 5. Juni 2025 ein Werkstattkonzert mit Publikum statt, bei dem eine der Aufstellungen insgesamt drei Mal performt wurde. Das Publikum wurde dazu eingeladen, die Performances von drei unterschiedlichen Positionen aus zu hören bzw. sehen und diese anschließend in einem Fragebogen zu bewerten.

Um die historische Situation bestmöglich nachzubilden, wurde das Presbyterium vom Langschiff durch ein eigens errichtetes Gerüst getrennt, das einen Lettner imitieren sollte (s. Abbildung 10). Links und rechts vom Lettner gab es zwei Emporen, auf der sich jeweils ein Chor befand. Zwei weitere Chöre befanden sich jeweils am Lettner. Somit konnten die vier Chöre auf einer Ebene musizieren, was in Basel unter Einbeziehung des Lettners nicht möglich war.

Abb. 10. Baugerüst und Projektteam im Grazer Dom



Im Unterschied zur ersten Phase in Basel wurden die Aufstellungen außerdem bereits vorab geplant und im Fragebogen für die Musiker:innen skizziert, um eine bessere Basis für die Aufstellungsvergleiche zu schaffen. Die Capella wurde bei jeder Aufstellung auf der rechten Empore platziert, da es Hinweise darauf gibt, dass hier historisch eine Orgel stand (Interview Hauptdirigent). Die Position der anderen Chöre änderte sich pro Aufstellung.

Im Folgenden werden zunächst die wichtigsten Erkenntnisse der einzelnen Aufstellungen auf Basis der Fragebogenerhebung beschrieben und diskutiert (6.). In Kapitel 7 werden die Gesamterfahrungen aller Beteiligten über alle Methoden hinweg dargestellt. Neben Herausforderungen und positiven Ergebnissen wird auch dargestellt, in welcher Aufstellung sich die einzelnen Chöre bzw. einzelne Musiker:innen am wohlsten gefühlt haben. Kapitel 8 widmet sich den Ergebnissen der Publikumsbefragung. Abschließend werden in einem Fazit (9.) die wichtigsten Ergebnisse der ersten Projektphase in Basel zusammengefasst.

6. PERSPEKTIVE DER MUSIKER:INNEN 1: PRO AUFSTELLUNG

Im Folgenden wird jede Aufstellung anhand des Beobachtungsprotokolls zunächst beschrieben und skizziert, bevor auf die Ergebnisse des Fragebogens näher eingegangen wird. Die Ergebnisdarstellung beginnt jeweils mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse pro Thema und Aufstellung. Anschließend werden Detailergebnisse pro Chor beschrieben.

6.1. Aufstellung 1

Aufstellungsbeschreibung

In der ersten Aufstellung befanden sich Chor 1 und Chor 3 auf dem Lettner und Chor 4 auf der linken Empore (s. Abbildung 11). Nur drei Musiker:innen von Chor 4 können in dieser Position vom selben Chorbuch lesen, da auf der Empore kein Platz für einen Notenständer vorhanden ist. Die zusätzlichen Noten liegen daher auf der Brüstung (s. Abbildung 12). Die Regal-Spieler:in sitzt mit dem Rücken zum Hauptdirigenten und blickt ins Kirchenschiff. Den Tactus kann sie nur aus dem Augenwinkel über ihren Subdirigenten in Chor 1 sehen (s. Abbildung 13). Der Hauptdirigent steht mit dem Rücken zum Altar und die Capella blickt in den Altarraum (s. Abbildung 13).

Abb. 11. Aufstellung 1 in Graz

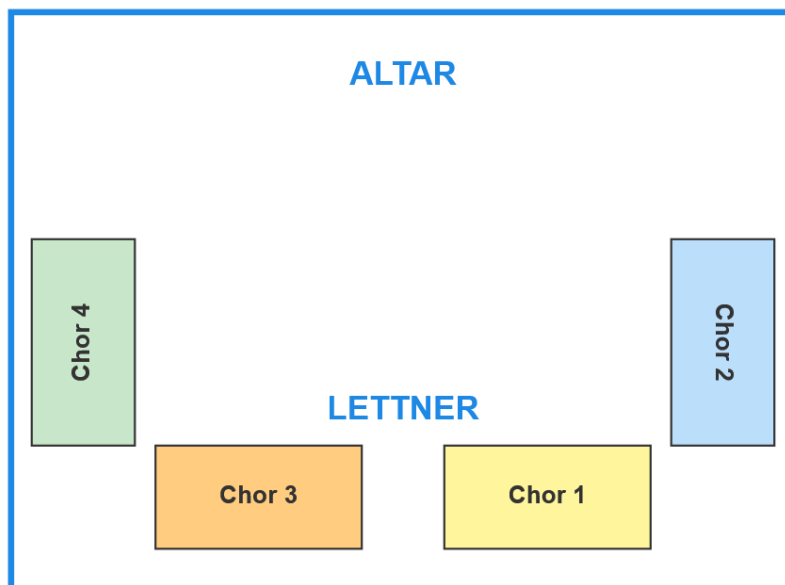


Abb. 12. Chor 4



Abb. 13. Chor 1, 2 und 3



Ablauf der Aufstellung

In dieser Aufstellung gibt es insgesamt sechs Durchgänge, wobei jedoch nicht alle Versuche bis zum Ende gespielt werden. Da es sich um die erste Aufstellung handelt, wurden noch grundlegende Themen wie Tempo und ähnliches verhandelt, was in den darauffolgenden Aufstellungen nicht mehr gemacht wurde.

Im ersten Durchgang schaut der Hauptdirigent während des gesamten Ablaufs immer zu dem Subdirigenten von Chor 3. Dieser steht halb mit dem Rücken zu ihm und schaut zwischen dem Hauptdirigenten und den Noten hin und her. Der Subdirigent der Capella hat seine Hände unten und dirigiert als einziger Subdirigent nicht mit. Nach dem ersten Durchgang meint der Hauptdirigent, dass sie im Dom nun langsamer spielen müssen als bei der Aufnahme einen Tag zuvor in einer trockenen Akustik. Außerdem gäbe es Koordinationsprobleme, und Chor 4 sei zu langsam.

Im zweiten Durchgang erfolgen zwei Hörbeobachtungen. Aus dem Altarraum heraus wird festgestellt, dass das Regal, das in Graz das Spinett in Chor 1 ersetzt, die Geige übertönt – diese ist im Gegensatz zu Basel kaum zu hören. Eine weitere Hörbeobachtung von der Empore bei Chor 4 ergibt, dass man den Hauptdirigenten nur sehr leise hört, wenn er spricht.

Im dritten und vierten Durchgang hat der Hauptdirigent weiterhin das Gefühl, dass es zu schnell ist. Er findet, dass die Artikulation unter dem Tempo leidet, und er versteht das Kyrie Eleison nicht deutlich.

Im fünften Durchgang geht eine Musikerin aus Chor 3 nach unten in das Presbyterium, um zuzuhören. Ihr Eindruck: „The sound is amazing from downstairs and you can understand quite clearly.“

Jene Sänger:innen der Capella, die weiter hinten stehen, sehen den Hauptdirigenten nicht. Der Hauptdirigent nimmt daraufhin eine Papierrolle in die Hand und schlägt damit in diesem Durchgang nur halb so viele Noten wie zuvor (ganze Noten) und mit ausgestrecktem Arm – vermutlich, um größer zu wirken. Aus Sicht des Hauptdirigenten gehen Text und Gesang immer noch ein bisschen auseinander, und er kann Chor 4 nicht hören. Er wünscht sich, dass der Subdirigent aus Chor 4 „besser“ auf ihn hört.

Im sechsten Durchgang geht die Musikerin aus Chor 3 ins Langschiff, um zuzuhören: „It is like a stereo sound. The sound is amazing.“ Der Hauptdirigent behält die Papierrolle bis zum Ende des Tages und schlägt nun wieder halbe Noten.

Ergebnisse Thema 1: Koordination

Mit der Koordination im eigenen Chor (MW: 4,3) sowie mit dem Kontakt zum Hauptdirigenten (MW: 4,1) waren die beteiligten Musiker:innen in dieser ersten Aufstellung bereits im Durchschnitt zufrieden. Der Kontakt zu anderen Chören wies hingegen einen geringeren Zufriedenheitswert auf (MW: 3,7). Die hohen Standardabweichungen zeigen, dass das Antwortverhalten der verschiedenen Chöre bzw. Musiker:innen unterschiedlich ausfällt. Dies wurde auch durch die offenen Antworten im Fragebogen bestätigt. So waren einige Musiker:innen aus Chor 4 etwa besonders unzufrieden mit der Koordination im eigenen Chor, da sie auf der Empore in dieser Aufstellung wenig Platz hatten und sich teilweise gegenseitig nicht hören konnten. Im Gegensatz dazu war etwa Chor 3 mit der Koordination im eigenen Chor sehr zufrieden, da die Musiker:innen am Lettner standen und sich gut sahen.

Tab. 26. Aufstellung 1 in Graz: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor	Kontakt mit anderen Chören	Kontakt mit Hauptdirigenten
Valid	26	26	25
Missing	0	0	1
Mean	4.308	3.654	4.080
Std. Deviation	1.011	1.093	1.382
Minimum	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab 27. Aufstellung 1 in Graz: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor				Kontakt mit anderen Chören				Kontakt mit Hauptdirigenten			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	12	4	4	6	12	4	4	6	11	4	4
Missing	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
Mean	4.667	4.167	5.000	3.500	3.667	3.333	3.750	4.500	3.667	3.909	4.500	4.750
Std. Deviation	0.516	0.835	0.000	1.915	0.816	1.303	0.500	1.000	2.066	1.300	1.000	0.500
Minimum	4.000	2.000	5.000	1.000	3.000	1.000	3.000	3.000	1.000	2.000	3.000	4.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 war mit der Koordination im eigenen Chor in dieser Aufstellung sehr zufrieden (MW: 4,7). Das „Zusammenspielen“ (21) habe vom ersten Moment gut funktioniert, nur die Violine konnte von einigen Musiker:innen nicht so gut gehört werden: Es war schwierig „following the voices that were not so loud (cornettos much louder than violin)“ (25). Der Kontakt mit anderen Chören war im Gegensatz dazu ein wenig schwieriger: Die „gemeinsame Artikulation mit anderen Chören war aufgrund der Akustik schwierig“ (21). Daher sei es teilweise schwer gewesen das Tempo zu halten, auch wegen der „Diminution (auch von Kollegen [des eigenen Chors])“ (2). Für die Regal-Spielerin war außerdem die Höhe des Lettners herausfordernd. Eine Person gab außerdem an, dass „the main conductor was rude to me and spoke over me when I made a suggestion. When I made a further suggestion, he ignored it“ (9).

Chor 2 war mit der Koordination im eigenen Chor (MW: 4,2) zufrieden, mit dem Kontakt zum Hauptdirigenten (MW: 3,9) und anderen Chören (MW: 3,3) ein bisschen weniger. In Bezug auf den eigenen Chor wurde hervorgehoben, dass die Koordination der Anfänge und Einsätze (11, 14) besonders gut funktionierte, da der Hauptdirigent von vielen gut gesehen werden konnte und ein guter Kontakt zu ihm bestand (3, 7, 14, 18, 26). Daher sei es auch leichter gewesen, das Tempo zu halten. Eine Person betonte, dass die Koordination im eigenen Chor eine Herausforderung war: „nicht immer perfekt zusammen/in manchen Stimmen wackelig, nicht genug präzise im Rhythmus und Textaussprache“ (11).

Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor zufrieden (Wert: 4), mit dem Kontakt zu anderen Chören durchschnittlich zufrieden (Wert: 3). Es sei schwer gewesen „to keep the tutti [...] and choir 1 and choir 4 in order/in tempo“ (1). Er hätte ein langsames Tempo gewählt, um diese Koordinationsaufgaben besser bewältigen zu können.

Chor 3 war mit der Koordination im eigenen Chor in dieser Position am Lettner sehr zufrieden: „The coordination worked quite good in this position“ (13). Eine Person war mit allen Koordinationsaufgaben dieser Aufstellung sehr zufrieden: „for me everything was good“ (19). In der Koordination mit anderen Chören war es für manche herausfordernd, dass Haupt- und Subdirigent nicht im Takt waren: „The singer in our choir was not always well coordinated in showing tactus with Bernhard [but] I could see Bernhard clearly“ (13). Darüber hinaus seien die gesetzten Kadenzen aus anderen Chören herausfordernd im Kontakt mit anderen Chören gewesen (13, 17): „The singer in the string choir [choir 4] was slowing down at every cadence which contributed to some instability“ (13). Für eine Person war das Stehen am Lettner herausfordernd (19).

Chor 4 war mit der Koordination im eigenen Chor in dieser Aufstellung mittelmäßig zufrieden (MW: 3,5). Dies lag einerseits daran, dass „der Balkon [...] relativ schmal ist – nicht ganz praktisch“ (16), da die Musiker:innen nicht vom selben Chorbuch spielen konnten und ungünstig verteilt standen. Andererseits spielten die Musiker:innen gegen die Wand der Empore und hatten das Gefühl, dass ihr Klang „gestoppt“ (23) wird und die Koordination daher schwieriger wurde. Darüber hinaus waren zwei Musiker in Basel noch nicht dabei und so war Aufstellung 1 die erste Gelegenheit für diesen Chor gemeinsam in einer Kirche zu musizieren. Der Kontakt zu den anderen Chören (MW: 4,5) und dem Hauptdirigenten (MW: 4,8) wurde hingegen sehr hoch bewertet.

Thema 2: Sinneswahrnehmungen

Die Items zu den Sinneswahrnehmungen erhielten bereits in der ersten Aufstellung im Durchschnitt hohe Zufriedenheitswerte mit Mittelwerten zwischen 4,1 und 4,5. Die hohen Standardabweichungen zeigen abermals, dass die Erfahrungen hier unterschiedlich waren. So war Chor 1 etwa mit der Sicht im Durchschnitt weniger zufrieden, da sie Chor 3 und 4 kaum sahen. Chor 4 war im Durchschnitt mit dem Platz weniger zufrieden, da es auf der Empore zu wenig Platz gab.

Tab. 28. Aufstellung 1 in Graz: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz.	Ich konnte alles hören.	Ich konnte alles sehen.
Valid	26	26	26
Missing	0	0	0
Mean	4.538	4.308	4.077
Std. Deviation	0.948	1.050	1.164
Minimum	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 29. Aufstellung 1 in Graz: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz.				Ich konnte alles hören.				Ich konnte alles sehen.			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	12	4	4	6	12	4	4	6	12	4	4
Missing	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Mean	5.000	4.333	5.000	4.000	4.333	4.250	4.500	4.250	3.667	4.000	4.750	4.250
Std. Deviation	0.000	1.231	0.000	0.816	0.816	1.215	0.577	1.500	1.751	1.044	0.500	0.957
Minimum	5.000	1.000	5.000	3.000	3.000	1.000	4.000	2.000	1.000	2.000	4.000	3.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 hatte in dieser Aufstellung am Lettner genug Platz. Besonders gut sehen und hören konnten die Musiker:innen den eigenen Chor (2, 4, 9, 21, 25), die Capella (2, 4, 9, 21, 25) und den Hauptdirigenten (2, 20, 25). Die Chöre 3 und 4 konnten von manchen Musiker:innen hingegen nicht gesehen (2, 9, 20, 25) und/oder gehört (2, 4, 9, 20, 21, 25) werden. Die Regal-Spieler:in war außerdem mit dem Rücken zum Hauptdirigenten positioniert und konnte somit den Tactus nicht sehen. Dies sei aber kein Problem gewesen: „I could hear really well. Easy to understand what happens in other choirs, when to start playing after the breaks“ (4).

Chor 2 war mit dem vorhandenen Platz in dieser Aufstellung im Durchschnitt zufrieden (MW: 4,3). Für manche Personen stand allerdings der Notenständer im Sichtfeld zum Hauptdirigenten, da zu wenig Platz vorhanden war und dies wirkte sich auf die Sicht auf den Tactus aus (6, 7, 8, 10, 11, 24): „Ich hatte zu wenig Platz und ich bin vor dem Notenständer gestanden“ (24). Die meisten Personen gaben außerdem an, alles gut gehört zu haben (MW: 4,3). Im Zentrum der offenen Antworten stand hierbei das Regal aus Chor 1: Während manche Personen das Regal als sehr gut hörbar beschrieben (3, 11, 14), war das Regal für andere viel zu laut (5, 10, 18): „the regal: too loud and never on time, interrupts the

coordination between the choirs. Perhaps rotating it, so the player see the conductor, would help“ (18). Daher war es für manche auch schwer, sich selbst (5, 6, 10, 11) oder andere Chöre (3, 5, 6 11) zu hören.

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5), konnte alles hören, was wichtig ist (Wert: 5) und fast alles sehen (Wert: 4).

Chor 3 hatte genug Platz und konnte fast alles hören und sehen, was wichtig erschien. Besonders gut hören und sehen konnten die Musiker:innen den eigenen Chor (12, 13, 17, 19) sowie den Hauptdirigenten (13, 17, 19): „I could see the main conductor particularly well, what I think it’s very important in this kind of music“ (17). Nur bei einer Person stand der Subdirigent oft im Sichtfeld zum Hauptdirigenten (12). Zwei Personen konnten Chor 4 schlecht hören (12, 13), „but not a big problem“ (13). Eine Musikerin hörte sich die Passagen vor dem Tutti von unten an: „Incredible listening downstairs from the presbytery. Very very clear, text well understood. From the other side of the Lettner, it was muddier, text was hard to hear, could not understand [the main conductor] when he was speaking“ (13).

Chor 4 gab in den offenen Antworten an, besonders gut die anderen Chöre sehen und hören zu können (15, 16, 22). Insbesondere die Sänger des ersten und dritten Chors waren gut zu hören (16). Dennoch sei es schwierig gewesen, „zusammen mit Bernhard und den anderen Chören zu sein“ (16) und „to deal with the tempo“ (22). Dies lag insbesondere daran, dass die Koordination innerhalb des Chors aus Platzgründen schwierig war. So konnte sich die Musiker:innen nicht gegenseitig sehen und hören (15, 16, 22).

6.2. Aufstellung 2

Aufstellungsbeschreibung

Die Aufstellung verändert sich nur durch die Positionsänderung von Chor 3 und 4: Chor 3 war nun auf der linken Empore, Chor 3 am Lettner (s. Abbildung 14).

Abb. 14. Aufstellung 2 in Graz

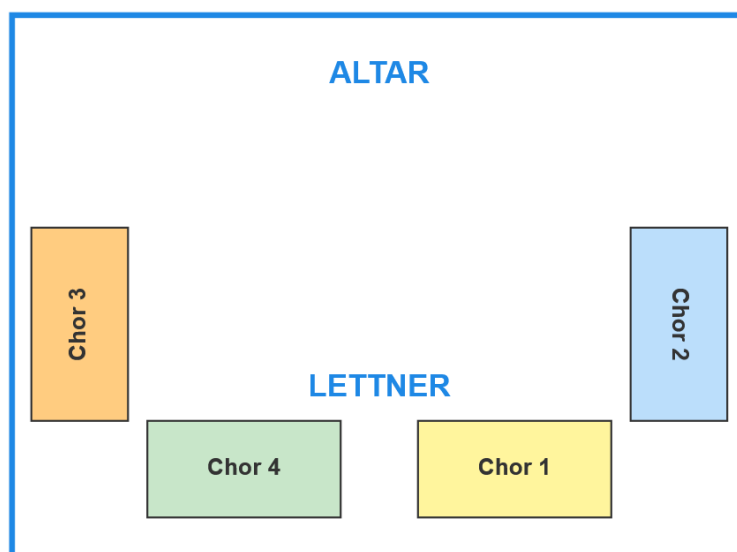


Abb. 14. Chor 4, 1 und 2

Die Capella hat eine neue Aufstellung. Der Hauptdirigent steht links neben der Capella. Die Sänger:innen schauen in Richtung Altar und sehen den Hauptdirigenten kaum. Deswegen nimmt auch der Subdirigent ein Papier in die Hand und dirigiert ebenfalls mit (s. Abbildung 14). Er steht rechts neben bzw. vor der Capella. Die Regal-Spieler:in sieht weder den Hauptdirigenten noch einen der Subdirigenten und kann sich nur auf ihr Gehör verlassen.



Chor 3 hat ebenfalls keinen Platz für einen Notenständer auf der Empore und die Musiker:innen spielen daher nicht aus einem Chorbuch, sondern von unterschiedlichen Noten. Die Musiker:innen halten ihre Instrumente über die Empore. Chor 4 nimmt andere Positionen innerhalb des Chors ein: eine Person sitzt nun, zwei Personen stehen und nutzen Tische, um ihre Instrumente zu erhöhen.

Ergebnisse Thema 1: Koordination

Die Koordination im eigenen Chor wurde auch in dieser Aufstellung zufriedenstellend erlebt (MW: 4,1), der Kontakt zu anderen Chören (MW: 3,4) sowie zum Hauptdirigenten (MW: 2,8) wurden hingegen im Vergleich zu allen anderen Aufstellungen am wenigsten zufriedenstellend bewertet. Die hohen Standardabweichungen in dieser Aufstellung zeigen, dass das Antwortverhalten zwischen den einzelnen Teilnehmenden stärker variiert. Die Analyse der einzelnen Chöre liefert Hinweise darauf, dass insbesondere Chor 2 mit dem Kontakt zu anderen Chören unzufrieden war (MW: 2,9), wohingegen Chor 3 sehr zufrieden war (MW: 4,8). Ähnlich verhält es sich mit dem Kontakt zum Hauptdirigenten: Chor 2 hat hier einen Mittelwert von 2,0, während Chor 3 einen Mittelwert von 5,0 aufweist. Die neue Position des Hauptdirigenten erzeugte somit Unzufriedenheit in der Capella.

Tab. 30. Aufstellung 2 in Graz: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 2	Kontakt mit anderen Chören 2	Kontakt mit Hauptdirigenten 2
Valid	26	26	24
Missing	0	0	2
Mean	4.077	3.385	2.750
Std. Deviation	1.017	1.061	1.726
Minimum	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 31. Aufstellung 2 in Graz: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 2				Kontakt mit anderen Chören 2				Kontakt mit Hauptdirigenten 2			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	12	4	4	6	12	4	4	6	10	4	4
Missing	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0
Mean	4.333	3.917	4.250	4.000	3.333	2.917	4.750	3.500	2.667	2.000	5.000	2.500
Std. Deviation	0.816	1.240	0.957	0.816	0.516	1.084	0.500	1.000	1.633	1.491	0.000	1.732
Minimum	3.000	1.000	3.000	3.000	3.000	1.000	4.000	3.000	1.000	1.000	5.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 war im Vergleich zu Aufstellung 1 mit der Koordination insgesamt unzufriedener. Vor allem der Kontakt zum Hauptdirigenten wurde niedrig bewertet (MW: 2,7), da dieser aufgrund seiner neuen Position nicht zu sehen war (2, 21). Darüber hinaus habe die Koordination „zwischen den Chören und der Orgel“ (2) schlechter funktioniert und es war „insgesamt nicht so klar. Viele Sachen habe ich intuitiv gemacht und vermutet, was nun passiert“ (4). Für zwei Personen (21, 25) war der Kontakt mit Chor 4 in dieser Aufstellung besser.

Chor 2 war mit den Koordinations- und Kontaktitems in dieser Aufstellung im Durchschnitt am wenigsten zufrieden. Vor allem der Kontakt zum Hauptdirigenten, der in dieser Aufstellung eine andere Position einnahm und für die wenigsten Sänger:innen der Capella sichtbar war, wurde als wenig zufriedenstellend bewertet. Da der Kontakt zum Subdirigenten allerdings besonders gut funktioniert habe (3, 6, 8, 14, 24), wurde die Koordination im eigenen Chor dennoch durchschnittlich etwas höher bewertet (MW: 3,9). Auch der Kontakt zu anderen Chören wurde bei den offenen Fragen als herausfordernd beschrieben (3, 8, 11, 24) und wies nur eine mittelmäßige Zufriedenheit auf (MW: 2,9).

Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor sehr unzufrieden (Wert: 1), da er die Capella in dieser Aufstellung nicht gut sehen konnte. Der Kontakt zum eigenen Chor wurde durch die Positionsänderung als Herausforderung erlebt. Der Kontakt zu anderen Chören wurde als zufriedenstellend erlebt (Wert: 4) und der Kontakt zu Chor 1 habe besonders gut funktioniert.

Chor 3 war mit der Koordination bzw. dem Kontakt in dieser Aufstellung sehr zufrieden (MWe: 4,3-5,0). Eine Person erwähnte, dass die Koordination gut funktionierte, „because I could see the main conductor and I could hear my choir“ (17). Eine andere Person erwähnte, dass „in this position I felt acoustic superiority“ (19).

Chor 4 bewertete die Koordination im eigenen Chor in dieser Aufstellung etwas besser im Vergleich zu Aufstellung 1 (MW: 4,0). Dies liegt vor allem daran, dass sie nun „die Noten gut sehen“ (22) konnten und sich besser sehen konnten (16, 23). Die Theorbe-Spieler:in gab außerdem an, dass sie während der Aufnahmen am Tag zuvor aus der Partitur spielte und ihr dies nun dabei half, aus dem Chorbuch zu spielen: „Ich habe einen besseren Überblick, was los ist“ (16). In Aufstellung 1 spielte sie noch aus der Partitur, da nicht alle Platz hatten, um gemeinsam von nur einem Chorbuch zu lesen. Darüber hinaus wurde der Kontakt zum Hauptdirigenten in dieser Aufstellung sehr niedrig bewertet (MW: 2,5) und auch zur Capella insgesamt, die in dieser Aufstellung eine andere Position ausprobierte.

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmung

Im Verhältnis zu allen anderen Aufstellungen waren die Zufriedenheitswerte auch im Hinblick auf die Sinneswahrnehmungen in Aufstellung 2 am geringsten (MWe: 3,3-4,1). Die hohen Standardabweichungen zeigen abermals, dass die Wahrnehmung zwischen den einzelnen Musiker:innen stark variiert. Die Chöre 2 und 3 gaben beim Item „Ich hatte genug Platz“ die geringsten durchschnittlichen Zufriedenheitswerte an (MWe: 3,8). Diese beiden Chöre waren außerdem mit dem Sichtkontakt eher unzufrieden bzw. durchschnittlich zufrieden (MWe: 2,6-3,0).

Tab. 32. Aufstellung 2 in Graz: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 2	Ich konnte alles hören. 2	Ich konnte alles sehen. 2
Valid	26	26	26
Missing	0	0	0
Mean	4.115	4.115	3.346
Std. Deviation	1.143	0.909	1.441
Minimum	1.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 33. Aufstellung 2 in Graz: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 2				Ich konnte alles hören. 2				Ich konnte alles sehen. 2			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	12	4	4	6	12	4	4	6	12	4	4
Missing	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Mean	4.667	3.750	3.750	4.750	4.000	4.000	4.250	4.500	4.167	2.500	4.750	3.250
Std. Deviation	0.816	1.215	1.500	0.500	1.095	0.853	0.957	1.000	1.169	1.243	0.500	1.500
Minimum	3.000	1.000	2.000	4.000	2.000	3.000	3.000	3.000	2.000	1.000	4.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 gab bei den Koordinations- und Kontaktitems zwar niedrige Zufriedenheitswerte an, war aber dennoch im Durchschnitt zufrieden mit dem vorhandenen Platz (MW: 4,7), dem Hören (MW: 4,0) und dem Sehen (MW: 4,2). Beim Sehen und Hören zeigen die Standardabweichungen, dass die Musiker:innen unterschiedliche Erfahrungen machten. So konnten manche Musiker:innen etwa den Hauptdirigenten diesmal besser sehen (2, 25), während andere ihn nicht sehen konnten (2, 21). Besonders gut hören konnten einige Personen den eigenen Chor (4, 25), Chor 4 (2, 4, 21) oder Chor 3 (2, 9 21).

Chor 2 konnte in dieser Aufstellung im Durchschnitt alles gut hören (MW: 4,0), aber eher schlecht sehen, was wichtig wäre (MW: 2,5). Besonders gut sehen konnten die Sänger:innen ihren Subdirigenten, auf den sie in dieser Aufstellung auch angewiesen waren (3, 6, 8, 11, 14, 24). Besonders gut hören konnten sie ihren eigenen Chor (3, 7, 10, 18, 24), Chor 3 (5, 6, 18) und Chor 4 (6, 11, 14, 18, 26). Nicht sehen konnten die meisten Sänger:innen den Hauptdirigenten (3, 5, 6, 10, 11, 18, 24, 26). Teilweise wurde außerdem angegeben, dass es zu wenig Platz gab in dieser Position.

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5), konnte fast alles hören, was wichtig ist (Wert: 4), insbesondere Chor 1 und die Orgel. Er konnte aber nicht alles sehen (Wert: 1), insbesondere die Capella / den eigenen Chor.

Chor 3 hatte in dieser Aufstellung Platzprobleme auf der Empore. Vor allem die Noten und gleichzeitig den Hauptdirigenten zu sehen war herausfordernd: „I didn’t have a lot of space to play comfortably and it was difficult to read the music and look to the main conductor at the same time because we didn’t have a stand“ (17). Es sei darüber hinaus schwierig gewesen, über die Mauer zu spielen: „My low C’s are in 7th position at 415hz so that was a bit uncomfortable when playing off the balcony edge. For that reason I would prefer to play with crooks or at a different pitch. But I think historically they might have been more comfortable with this“ (13). Mit dem Sehen und Hören war Chor 3 hingegen zufrieden und die meisten konnten alle anderen Chöre sehr gut sehen und hören (12, 17, 19) sowie auch den Hauptdirigenten sehen (13, 17, 19).

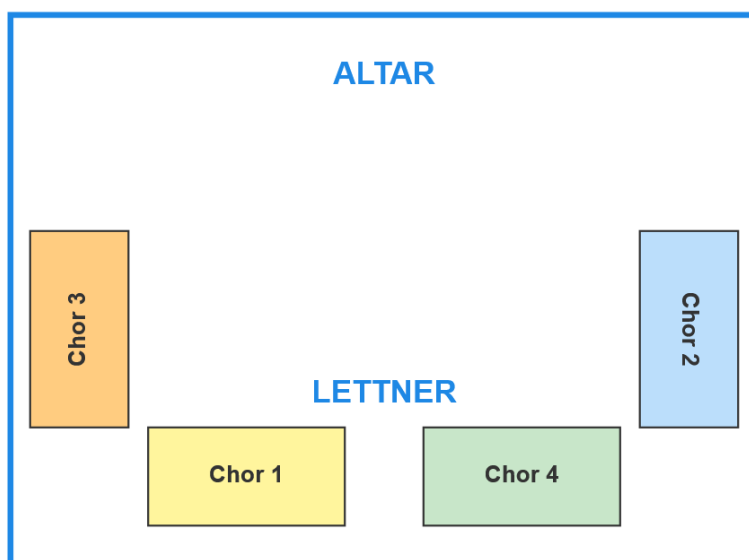
Chor 4 konnte in dieser Aufstellung besonders gut den eigenen Chor sehen und hören. Der Hauptdirigent konnte hingegen kaum gesehen werden (15, 16, 23): „Ich konnte Bernhard gar nicht sehen – er stand hinter mir. Ich habe auf den Dirigenten der Capella geschaut, den konnte ich gut sehen“ (16). Für fast alle Musiker:innen dieses Chors war es außerdem eine große Herausforderung am Lettner zu spielen: „playing on the wobbly, scary metal structure“ (15); „Das Stehen und Spielen auf dem Gerüst – ich bewege mich beim Spielen viel, was auf dem Gerüst nicht möglich ist. Ich fühlte mich dadurch sehr beschränkt. Mir ist ein bisschen schwindelig...“ (16); „I didn’t like the way the Gerüst moves“ (22).

6.3. Aufstellung 3

Aufstellungsbeschreibung

In dieser Position änderte sich die Position von Chor 1 und Chor 4 auf dem Lettner (s. Abbildung 15). Alle weiteren Positionen blieben gleich. Der Hauptdirigent stellte sich nun wieder rechts neben die Capella und hatte dieselbe Position wie in Aufstellung 1. Im Unterschied zu den Aufstellungen 1 und 2 konnten keine weiteren Besonderheiten beobachtet werden.

Abb. 15. Aufstellung 3 in Graz



Ergebnisse Thema 1: Koordination

Die Koordinations- und Kontaktitems wurden in dieser Aufstellung (sehr) zufriedenstellend bewertet (MWe: 4,2-4,5). Bei dieser Aufstellung variierten die Antworten ebenfalls stark, was die hohen Standardabweichungen verdeutlichen. Auch hier war Chor 3 mit den Kontakts- und Koordinationsitems am zufriedensten, während die Chöre 1 und 4 mit dem Kontakt mit anderen Chören sowie mit dem Hauptdirigenten am unzufriedensten waren.

Tab. 34. Aufstellung 3 in Graz: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 3	Kontakt mit anderen Chören 3	Kontakt mit Hauptdirigenten 3
Valid	25	25	24
Missing	1	1	2
Mean	4.520	4.200	4.208
Std. Deviation	0.586	1.000	1.021
Minimum	3.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab 35. Aufstellung 3 in Graz: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 3				Kontakt mit anderen Chören 3				Kontakt mit Hauptdirigenten 3			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	11	4	4	6	11	4	4	6	10	4	4
Missing	0	1	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0
Mean	4.333	4.636	4.750	4.250	3.833	4.636	4.500	3.250	3.667	4.400	5.000	3.750
Std. Deviation	0.816	0.505	0.500	0.500	1.169	0.674	1.000	0.957	1.633	0.516	0.000	0.957
Minimum	3.000	4.000	4.000	4.000	2.000	3.000	3.000	2.000	1.000	4.000	5.000	3.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 erlebte diese Aufstellung unterschiedlich. Während manche Musiker:innen mit dem Kontakt zu anderen Chören und dem Hauptdirigenten zufrieden waren und angaben, dass die „Koordination und der Zusammenklang“ (21) gut funktioniert hätten, empfanden andere diese Aufstellung „insgesamt eher als eine Herausforderung, man fühlte sich isoliert“ (25). Für die Regal-Spielerin war diese Aufstellung eine „schlechtere Performance als die anderen beiden davor“ (4), da sie die Capella kaum hören konnte und die Koordination daher schlecht funktionierte.

Chor 2 bewertete die Koordinations- und Kontaktitems in dieser Aufstellung sehr hoch (MWe: 4,4-4,6). Von einigen Personen wurde die Balance des Gesamtklangs hervorgehoben (5, 6, 8, 11, 18): „soundwise the best so far“ (8); „perfect balance between the choirs. Having the louder choir far away helped hearing the quite choirs“ (18). Der Kontakt zum Hauptdirigenten wurde auch als gut beschrieben, vermutlich auch deswegen, weil dieser in der Aufstellung zuvor fehlte.

Der **Hauptdirigent** war sowohl mit der Koordination im eigenen Chor als auch mit dem Kontakt zu anderen Chören sehr zufrieden (Werte: 5). Die besonders gute Koordination beschrieb er bei den offenen Fragen im Fragebogen folgendermaßen: „again position of capella like in the beginning → much better!“ (1).

Chor 3 war mit den Koordinations- und Kontaktitems in dieser Aufstellung sehr zufrieden (MWe: 4,5-5,0). Eine Person betonte, dass „standing close to the regal helped to hear stable pitch“ (12), was für die Gesamtkoordination gut war. Dies war für eine Person wichtig, da „there were places where choir 4 and choir 1 were not always together“ (19). Eine Person hörte sich diese Aufstellung außerdem aus dem Presbyterium an: „the ornaments from cornetto choir singer where rhythmically disturbing because he was very present and for my taste doing too many Mariah Cary ornaments“ (13).

Chor 4 war mit der Koordination im eigenen Chor in dieser Aufstellung zufrieden (MW: 4,3), mit dem Kontakt zu anderen Chören (MW: 3,3) sowie zum Hauptdirigenten (MW: 3,8) ein bisschen weniger. Chor 4 hatte unterschiedliche Meinungen in Bezug auf den Kontakt zum Hauptdirigenten. Während zwei Musiker:innen meinten, dass der Kontakt besser war im Vergleich zu den anderen Aufstellungen (15, 16), war es für eine Person „hard to see Bernhard from over and behind the pult. But it’s not impossible“ (22).

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmung

Auch die Items zu den Sinneswahrnehmungen erhielten in dieser Aufstellung hohe Zufriedenheitswerte mit Mittelwerten zwischen 4,4 und 4,5. Die Angaben waren hier relativ homogen, wie die im Verhältnis zu anderen Bewertungen niedrigeren Standardabweichungen zeigen. Chor 4 war mit dem Hören und Sehen ein wenig unzufriedener im Vergleich zu den anderen Chören, Chor 3 mit dem vorhandenen Platz auf der Empore.

Tab. 36. Aufstellung 3 in Graz: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 3	Ich konnte alles hören. 3	Ich konnte alles sehen. 3
Valid	25	25	25
Missing	1	1	1
Mean	4.440	4.480	4.360
Std. Deviation	0.821	0.963	0.757
Minimum	2.000	1.000	3.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 37. Aufstellung 3 in Graz: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 3				Ich konnte alles hören. 3				Ich konnte alles sehen. 3			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	11	4	4	6	11	4	4	6	11	4	4
Missing	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0
Mean	4.833	4.545	3.750	4.250	4.333	4.909	4.250	3.750	4.000	4.545	5.000	3.750
Std. Deviation	0.408	0.688	1.500	0.500	0.816	0.302	0.957	1.893	0.894	0.522	0.000	0.957
Minimum	4.000	3.000	2.000	4.000	3.000	4.000	3.000	1.000	3.000	4.000	5.000	3.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 gab in dieser Aufstellung an, genügend Platz zu haben und alles gut sehen und hören zu können. Besonders gut hören konnten die Musiker:innen Chor 4 (2, 4, 9, 20, 21), den eigenen Chor (4, 20, 21, 25) und Chor 3 (20, 21, 25). Nicht gut hören konnten manche Musiker:innen Chor 2 (2, 4). Die Regal-Spieler:in konnte in dieser Aufstellung, das erste Mal die Violine im eigenen Chor hören.

Chor 2 war mit den Items zur Sinneswahrnehmung in dieser Aufstellung sehr zufrieden (MW e: 4,5-4,9). Besonders hervorgehoben wurde, dass alles gehört werden konnte, was wichtig sei: Die Capella (3, 6, 8, 11), Chor 4 (5, 6, 7, 10,), Chor 3 (5, 8, 10) und Chor 1 (5, 8, 10). Im Unterschied zu den Aufstellungen davor wurden außerdem einzelne Aspekte hervorgehoben, die besonders gut gehört werden konnten: Tenor der Capella (3), Orgel (7), Klangfarbe im Cantus (6, 11), Bässe in Chor 4 (8). Auf das Sehen und den Platz wurde im Gegensatz dazu kaum in den offenen Fragen eingegangen.

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5) und konnte alles sehen und hören was wichtig war (Werte: 5).

Chor 3 war mit dem Platz in dieser Aufstellung im Durchschnitt nach wie vor etwas unzufriedener im Vergleich zu den Aufstellungen am Lettner (MW: 3,8): „some physical challenges as before with space but now a little more accustomed“ (13). Dies hat insbesondere mit der Koordination zwischen Noten und dem Hauptdirigenten zu tun: „still, looking up at Bernhard was somewhat difficult but overall not a problem“ (12). Besonders gut sehen konnten die meisten Musiker:innen „everyone except the string choir“ (12). Vieles wurde ähnlich empfunden wie in Aufstellung 2, „the main change was that I could hear the regal particularly well and it was nice for the tuning“ (17).

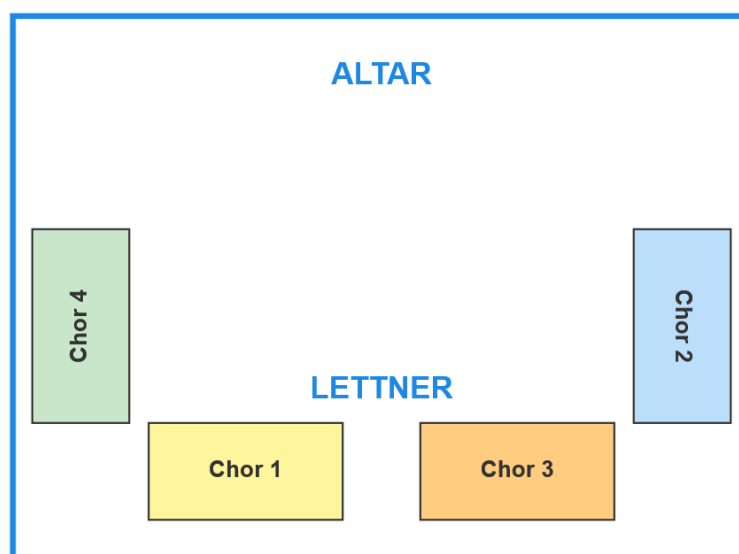
Chor 4 konnte in dieser Aufstellung den eigenen Chor sowie das Notenpult gut sehen (16, 22). Das Gerüst war für fast alle Musiker:innen nach wie vor eine Herausforderung (15, 16, 22): „Das Stehen auf dem Gerüst. Auf dieser Seite bewegte es sich noch mehr“ (16). Chor 1 und 2 konnten in dieser Aufstellung sehr gut gehört werden (15, 22, 23). Für eine Person war Chor 1 allerdings zu laut und die Musiker:in konnte sich selbst kaum noch hören (23). Den Gesamtklang beschrieb eine Person folgendermaßen: „the sound was nice. I was surrounded“ (22).

3.4. Aufstellung 4

Aufstellungsbeschreibung

In dieser Aufstellung wechseln Chor 3 und Chor 4 ihre Positionen (s. Abbildung 16). Chor 3 ist nun wieder auf dem Lettner, Chor 4 auf der linken Empore. Chor 4 stellt sich anders auf. Die Theorbe-Spieler:in steht nun ganz links. Es fehlt abermals der Platz, um gemeinsam von einem Chorbuch zu spielen und die Musiker:innen legen zusätzliche Noten auf die Mauer der Empore. Der Subdirigent von Chor 3 hat sich nun links positioniert, vermutlich um eine bessere Sicht auf den Hauptdirigenten zu haben. Der Subdirigent von Chor 1 und die Regal-Spieler:in sehen sich nun und schauen sich in dieser Aufstellung auch an. Während des Spielens / in Bezug auf die Durchgänge gab es keinerlei Besonderheiten.

Abb. 16. Aufstellung 4 in Graz



Ergebnisse Thema 1: Koordination

Die Koordinations- und Kontaktitems wurden in dieser Aufstellung im Durchschnitt zufriedenstellend bewertet (MWe: 4,1-4,4). Die eher niedrigen Standardabweichen zeigen, dass sich die Musiker:innen hier eher einig waren. Chor 4 war mit der Koordination im eigenen Chor, Chor 3 mit dem Kontakt zu anderen Chören und Chor 1 mit dem Kontakt zum Hauptdirigenten weniger zufrieden als die anderen Chöre.

Tab. 38. Aufstellung 4 in Graz: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 4	Kontakt mit anderen Chören 4	Kontakt mit Hauptdirigenten 4
Valid	24	24	23
Missing	2	2	3
Mean	4.292	4.083	4.435
Std. Deviation	0.908	0.776	0.992
Minimum	2.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 39. Aufstellung 4 in Graz: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 4				Kontakt mit anderen Chören 4				Kontakt mit Hauptdirigenten 4			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	10	4	4	6	10	4	4	6	9	4	4
Missing	0	2	0	0	0	2	0	0	0	3	0	0
Mean	4.333	4.300	4.750	3.750	3.833	4.200	3.750	4.500	3.833	4.667	4.500	4.750
Std. Deviation	1.211	0.675	0.500	1.258	1.169	0.632	0.500	0.577	1.602	0.500	1.000	0.500
Minimum	2.000	3.000	4.000	2.000	2.000	3.000	3.000	4.000	1.000	4.000	3.000	4.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 war mit der Koordination im eigenen Chor sowie mit dem Kontakt zu anderen Chören bzw. zum Hauptdirigenten im Durchschnitt zufrieden (MWe: 3,8-4,3). Dies wurde zum Teil auch noch in den offenen Antworten im Fragebogen hervorgehoben. Besonders gut funktioniert habe „die Akustik, die Koordination zwischen Chören und Hauptdirigenten“ (2). Nur die Koordination mit der Capella war für manche Personen herausfordernd, da diese schwer zu hören war (4, 9, 21, 25). Für die Regal-Spielerin war die Koordination im eigenen Chor außerdem herausfordernd: „In general they are always turned kind of away from me. So it is not so much a communication“ (4).

Chor 2 ist mit den Koordinations- und Kontaktitems auch in dieser Aufstellung im Durchschnitt (sehr) zufrieden (MWe: 4,2-4,7). Die niedrigen Standardabweichungen verdeutlichen eine einheitliche Wahrnehmung. Besonders gut funktioniert habe das Kyrie 2 / Tutti (11), während das Christe eher „wackelig“ (6) war. Die Balance des Gesamtklangs sei ein wenig schlechter gewesen im Vergleich zu Aufstellung 3, „the transitions between choirs was still there but felt less natural“ (18). Der gute Kontakt zum Hauptdirigenten wurde ebenfalls in den offenen Fragen hervorgehoben (3, 5, 6, 8, 18).

Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor sehr zufrieden (Wert: 5), mit dem Kontakt zu anderen Chören zufrieden (Wert: 4). Als Herausforderung erlebt wurde, „to keep choir 4 in tempo“ (1). Dies wurde damit erklärt, dass „choir 4 (string basses) doesn't sound very good if covered by the wall! → better on ‚Lettner‘ (open...)“ (1).

Chor 3 war mit der Koordination im eigenen Chor (MW: 4,8) sowie mit dem Kontakt zum Hauptdirigenten (MW: 4,5) in dieser Aufstellung sehr zufrieden. Mit dem Kontakt zu den anderen Chören waren die Musiker:innen im Durchschnitt weniger zufrieden (MW: 3,8). Im Fragebogen wurde dies zum Teil auch hervorgehoben: „communicating with the other choirs [was a challenge] but it didn't feel like a big problem“ (12). Gut funktioniert habe der Kontakt zur Capella (12, 13, 17).

Chor 4 war mit der Koordination im eigenen Chor auf der Empore abermals weniger zufrieden im Vergleich zum Musizieren am Lettner (MW: 3,8). Der wenige Platz wurde als Herausforderung erlebt, weil der eigene Chor nicht gut gehört werden konnte. Mit der Gesamtkoordination und dem Kontakt mit dem Hauptdirigenten war Chor 4 hingegen sehr zufrieden (MWe: 4,5-4,8).

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmung

Die Zufriedenheit mit dem Platz war in dieser Aufstellung am höchsten und einheitlichsten (MW: 4,7; SD: 0,55). Im Durchschnitt konnten die Musiker:innen, alles gut hören und sehen. Auch hier gab es eher niedrige Standardabweichungen. Nur Chor 1 war mit der Sicht ein bisschen weniger zufrieden als die anderen Chöre.

Tab. 40. Aufstellung 4 in Graz: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 4	Ich konnte alles hören. 4	Ich konnte alles sehen. 4
Valid	24	24	24
Missing	2	2	2
Mean	4.708	4.333	4.250
Std. Deviation	0.550	0.565	0.989
Minimum	3.000	3.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 41. Aufstellung 4 in Graz: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 4				Ich konnte alles hören. 4				Ich konnte alles sehen. 4			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	10	4	4	6	10	4	4	6	10	4	4
Missing	0	2	0	0	0	2	0	0	0	2	0	0
Mean	5.000	4.800	4.750	4.000	4.500	4.300	4.250	4.250	3.833	4.400	4.250	4.500
Std. Deviation	0.000	0.422	0.500	0.816	0.548	0.483	0.500	0.957	1.602	0.699	0.957	0.577
Minimum	5.000	4.000	4.000	3.000	4.000	4.000	4.000	3.000	1.000	3.000	3.000	4.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 war mit den Items zur Sinneswahrnehmung in dieser Aufstellung (sehr) zufrieden, insbesondere mit dem vorhandenen Platz (MW: 5,0) und dem Hörerlebnis (MW: 4,5). Die meisten Musiker:innen konnten in dieser Aufstellung die Capella schlecht/er hören (4, 9, 25). Dies war vor allem für die Regal-Spielerin problematisch, da sie weder ihren Subdirigenten noch den Hauptdirigenten sehen konnte und somit ein Problem mit dem Tactus hatte. Ihr half, die Violine zu hören. Besonders gut zu sehen und zu hören waren Chor 3 und Chor 4 (2, 9, 21, 25).

Chor 2 war mit den Sinneswahrnehmungen in dieser Aufstellung im Durchschnitt (sehr) zufrieden (MWe: 4,4-4,8). Die niedrigen Standardabweichungen zeigen hierbei eine homogene Wahrnehmung. Hervorgehoben wurde, dass Chor 3 diesmal gut hörbar war (3, 5, 6, 7, 10, 11, 18) sowie der Hauptdirigent sichtbar (3, 5, 6, 8, 18). Weniger gut hörbar sei hingegen Chor 4 gewesen (5, 6, 7, 8, 11).

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5), konnte fast alles hören, was wichtig ist (Wert: 4) und alles sehr gut sehen (Wert: 5). Besonders gut hören und sehen konnte er den eigenen Chor und die Orgel, schlecht hören Chor 4.

Chor 3 war mit den Sinneswahrnehmungsitems in dieser Aufstellung (sehr) zufrieden (MWe: 4,3-4,8). Besonders gut sehen und hören konnten die Musiker:innen die Capella (12, 13, 17) und den Hauptdirigenten (12, 13, 17). Positiv hervorgehoben wurde von einer Person, Chor 4 hören zu können: „Finally hear the strings! Nice! Could hear basically everything“ (13). Nur eine Person konnte hauptsächlich den eigenen Chor hören und hatte Probleme damit den Hauptdirigenten zu sehen (19).

Chor 4 konnte in dieser Aufstellung besonders gut den „tactus“ sehen (15, 22, 23) und „konnte am besten aus den bisherigen Aufstellungen alles hören“ (16), insbesondere Chor 1 (23). Aufgrund der Position auf der Empore und des Platzmangels gab es allerdings innerhalb des eigenen Chors wieder Probleme und sie konnten sich gegenseitig nicht sehen und hören (16, 22, 23). Dies führte beim Sänger dazu, lauter zu singen: „I heard less of my choir this time. It encouraged me to sing louder because I can't hear myself easily in the room“ (22).

3.5. Aufstellung 5

Aufstellungsbeschreibung

In dieser Aufstellung befanden sich Chor 3 und Chor 4 auf dem Lettner. Chor 1 befand sich das erste Mal auf der linken Empore (s. Abbildung 17). Chor 1 hatte auf der Empore weniger Platz als zuvor. Die Zinkenspielerin musste sich auf eine Bank stellen, um die Noten zu sehen. Der Subdirigent saß auf der Brüstung und sang über die Empore (s. Abbildung 18). Der Subdirigent von Chor 3 stand in dieser Aufstellung wieder rechts von seinem Chor (s. Abbildung 19). Der Subdirigent der Capella fehlte bei dieser Aufstellung.

Abb. 17. Aufstellung 5 in Graz

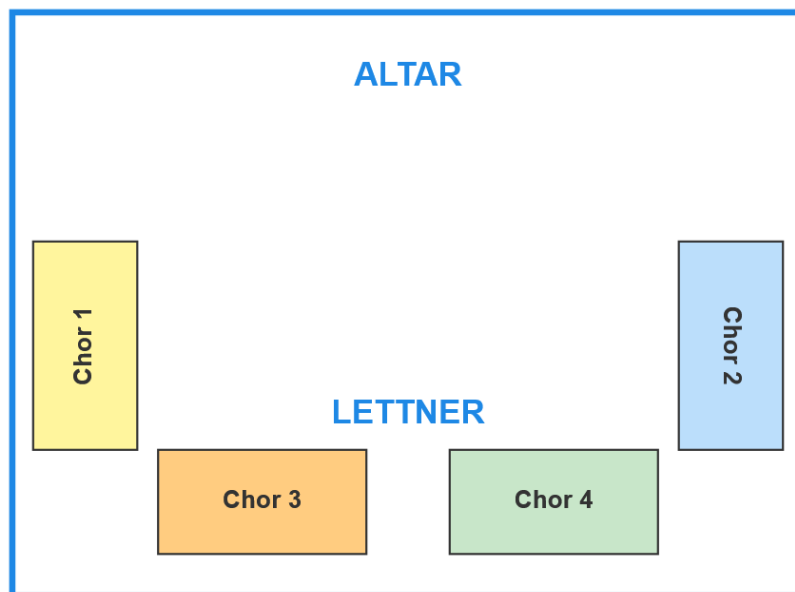


Abb. 18. Chor 1



Abb. 19. Chor 3, 4 und 2



Ergebnisse Thema 1: Koordination

In dieser Aufstellung waren die Chöre 2, 3 und 4 (sehr) zufrieden mit den Kontakt- und Koordinationsitems (alle MWe zwischen 4,0 und 5,0). Chor 1 war im Gegensatz dazu insbesondere mit der Koordination im eigenen Chor (MW: 2,5) und dem Kontakt mit anderen Chören (MW: 2,8) eher unzufrieden, wobei die hohen Standardabweichungen zeigen, dass dies vor allem einzelne Personen betrifft.

Tab. 42. Aufstellung 5 in Graz: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 5	Kontakt mit anderen Chören 5	Kontakt mit Hauptdirigenten 5
Valid	25	25	24
Missing	1	1	2
Mean	4.200	3.800	4.333
Std. Deviation	1.291	1.080	0.917
Minimum	1.000	1.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 43. Aufstellung 5 in Graz: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 5				Kontakt mit anderen Chören 5				Kontakt mit Hauptdirigenten 5			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	11	4	4	6	11	4	4	6	10	4	4
Missing	0	1	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0
Mean	2.500	4.636	4.750	5.000	2.833	4.091	4.000	4.250	4.000	4.300	4.500	4.750
Std. Deviation	1.643	0.505	0.500	0.000	1.472	0.944	0.000	0.500	1.265	0.949	0.577	0.500
Minimum	1.000	4.000	4.000	5.000	1.000	2.000	4.000	4.000	2.000	2.000	4.000	4.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 bewertete in dieser Aufstellung im Durchschnitt nur den Kontakt zum Hauptdirigenten als zufriedenstellend (MW: 4,0). Die Koordination im eigenen Chor wurde mit einem Mittelwert von 2,5 unterdurchschnittlich zufriedenstellend bewertet. Hierbei zeigen sich allerdings Unterschiede: Die Regal-Spielerin (4) war mit der Koordination innerhalb des Chors zufrieden, während andere Musiker:innen das Regal weder sehen noch hören konnten (2, 21) oder insgesamt mit der Koordination unzufrieden waren (25) und die Aufstellung etwa als „klangliches Chaos“ (21) erlebten.

Chor 2 war mit den Koordinations- und Kontaktitems in dieser Aufstellung im Durchschnitt (sehr) zufrieden (MWe: 4,1-4,6). Der Kontakt zu Chor 4 (3, 5, 6, 10, 18, 24) und zum Hauptdirigenten (3, 5) wurden hierbei in den offenen Antworten positiv hervorgehoben. Eine Person betonte außerdem, dass „having choir 1 on the other side really brought out the antiphonal moments in this piece“ (18).

Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor sowie mit dem Kontakt zu anderen Chören sehr zufrieden (Werte: 5). Es war „the first setting that ‚clicked‘ in completely. Choir 1 at opposite side“ (1). „It was much easier to get all the choirs together“ (1).

Chor 3 war mit den Koordinations- bzw. Kontaktitems im Durchschnitt sehr zufrieden (MWe: 4,3-4,8). Dies wurde im Fragebogen teilweise noch verdeutlicht: „the coordination worked quite good for me“ (17); „connecting with my choir and chor 1 was very good“ (19). Als Herausforderung wahrgenommen wurde die Spieltechnik der Streicher:innen: „gambas were not very articulated. This made the tactus seem more muddy when their choir played“ (13); „Choir 4 sounded smeared and prevented one from hearing the full texture“ (19).

Chor 4 hatte bei allen Koordinations- und Kontaktitems in dieser Aufstellung die höchsten und einheitlichsten Mittelwerte. Besonders zufrieden waren die meisten mit dem Kontakt zum Hauptdirigenten (15, 16, 23) und dem allgemeinen „being together“ (15). Nur die Koordination mit Chor 1 habe ein wenig schlechter funktioniert (15, 22, 23): Dieser sei oft zu spät gewesen, insbesondere bei Kyrie 2.

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmung

Alle drei Items zu den Sinneswahrnehmungen wurden im Durchschnitt zufriedenstellend bewertet (MWe: 4,2-4,4). Nur Chor 1 bewertete diese Items abermals ein bisschen weniger zufriedenstellend, aber ein bisschen höher als die Koordinations- und Kontaktitems.

Tab. 44. Aufstellung 5 in Graz: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 5	Ich konnte alles hören. 5	Ich konnte alles sehen. 5
Valid	25	25	25
Missing	1	1	1
Mean	4.360	4.240	4.240
Std. Deviation	1.114	0.970	1.128
Minimum	1.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 45. Aufstellung 5 in Graz: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 5				Ich konnte alles hören. 5				Ich konnte alles sehen. 5			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	11	4	4	6	11	4	4	6	11	4	4
Missing	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0
Mean	3.667	4.455	4.750	4.750	3.500	4.545	4.000	4.750	3.333	4.545	4.250	4.750
Std. Deviation	1.366	1.214	0.500	0.500	1.378	0.688	0.816	0.500	1.862	0.688	0.500	0.500
Minimum	2.000	1.000	4.000	4.000	2.000	3.000	3.000	4.000	1.000	3.000	4.000	4.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 bewertete alle drei Items zur Sinneswahrnehmung sehr unterschiedlich (siehe Standardabweichungen). Einige Personen konnten (fast) alles gut sehen und hören (2, 21) und benannten die „Balkon-Position als die Beste, [...] in der Balance und Akustik“ (2). Die Regal-Spieler:in war ebenfalls sehr zufrieden: „Fast alles konnte ich sehen und hören. Gleichzeitig Geige und Zinken und Bass konnte ich hören, das war nie zuvor. Mit Aufstellung 1 die beste Aufstellung“ (4). Für andere Personen war dies „definitiv die schlechteste Position bisher“ (25). Manche konnten das Regal aus dem eigenen Chor nicht hören (2, 21), was als problematisch empfunden wurde. Eine Person konnte außerdem die Noten nicht sehen und bewertete den Platz daher als wenig zufriedenstellend (9).

Chor 2 war mit den Items zur Sinneswahrnehmung im Durchschnitt zufrieden (MWe: 4,5). Chor 4 sei besonders gut zu hören gewesen (3, 5, 6, 10, 24). Chor 3 konnte im Gegensatz dazu weniger gut gehört werden (5, 8). Manche konnten aufgrund ihrer Position den Hauptdirigenten kaum oder gar nicht sehen, weil das Chorbuch im Weg war (6, 11, 24).

Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5), konnte alles hören, was wichtig ist (Wert: 5), und fast alles sehen (Wert: 4). Besonders gut hören konnte er Chor 1, den Solisten aus Chor 4 konnte er allerdings nicht gut sehen.

Chor 3 war mit den Items zur Sinneswahrnehmung in dieser Aufstellung im Durchschnitt (sehr) zufrieden (MWe: 4,0-4,8). Alle Musiker:innen gaben auch in den offenen Antworten an, fast alles sehr gut hören und sehen zu können: „This was the nicest position to hear all the choirs the best while playing“ (12). Auch wenn manche Aspekte nicht ganz klar gehört werden konnten, hatte dies in dieser Aufstellung meistens keinen Einfluss auf die Gesamtkoordination: „I could not hear the 2nd and 4th choirs very well but it doesn't affect the coordination“ (17). Deutlich wurde in den offenen Antworten abermals, dass das Erleben pro Chor stark vom Standort der einzelnen Musiker:innen abhängt: „only seeing Bernhard was a little tricky since the singer stand next to me“ (12).

Chor 4 hatte bei allen Sinneswahrnehmungspunkten sehr hohe Zufriedenheitswerte (alle: 4,8). Besonders gut sehen und hören konnte Chor 4 den Tactus (15, 16, 23), Chor 2 (15, 22) und Chor 3 (16, 22). Chor 1

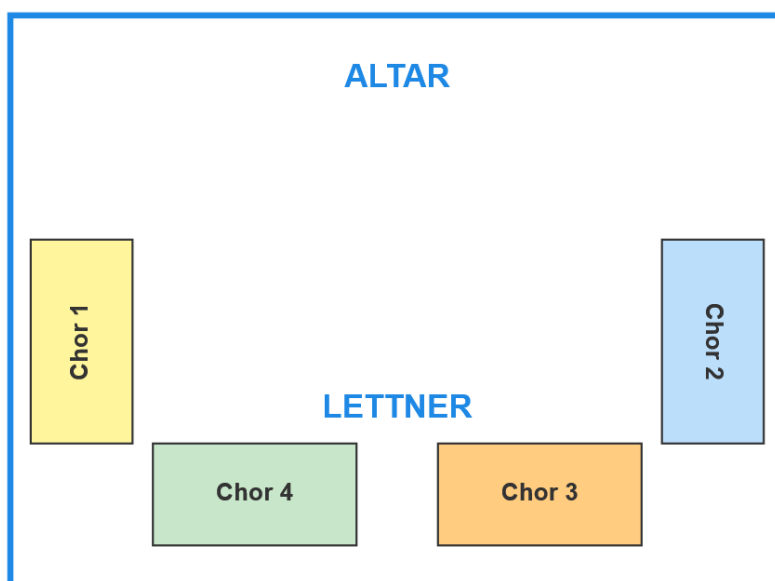
konnte hingegen nicht so gut gehört werden, vor allem die „middle parts“ (15), vermutlich da Chor 1 „the furthest group“ (22) war. Das Gerüst war für manche Musiker:innen nach wie vor eine Herausforderung, die sie nochmals im Fragebogen betonten.

3.6. Aufstellung 6

Aufstellungsbeschreibung

In dieser Aufstellung änderte sich die Position von Chor 3 und 4 am Lettner (s. Abbildung 20). Der Subdirigent von Chor 3 positionierte sich hier wieder links von seinem Chor. Alle anderen Aspekte blieben gleich.

Abb. 20. Aufstellung 6 in Graz



Ergebnisse Thema 1: Koordination

Die Koordinations- und Kontaktitems wurden bei dieser Aufstellung im Durchschnitt zufriedenstellend bewertet (MWe: 4,0-4,5). Einzig Chor 1 gab bei der Koordination im eigenen Chor sowie dem Kontakt zu anderen Chören nur eine durchschnittliche Zufriedenheit an (MWe: 3,0). Chor 3 war im Gegensatz dazu mit der Koordination im eigenen Chor sowie mit dem Kontakt zum Hauptdirigenten sehr zufrieden (MWe: 5,0).

Tab. 46. Aufstellung 6 in Graz: Koordination – Gesamtübersicht

	Koordination im eigenen Chor 6	Kontakt mit anderen Chören 6	Kontakt mit Hauptdirigenten 6
Valid	25	25	23
Missing	1	1	3
Mean	4.320	4.000	4.478
Std. Deviation	0.945	0.957	0.994
Minimum	2.000	2.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 47. Aufstellung 6 in Graz: Koordination – Übersicht pro Chor

	Koordination im eigenen Chor 6				Kontakt mit anderen Chören 6				Kontakt mit Hauptdirigenten 6			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	12	4	3	6	12	4	3	6	10	4	3
Missing	0	0	0	1	0	0	0	1	0	2	0	1
Mean	3.000	4.750	5.000	4.333	3.000	4.500	4.000	4.000	4.167	4.600	5.000	4.000
Std. Deviation	0.894	0.452	0.000	0.577	1.265	0.522	0.000	1.000	1.329	0.699	0.000	1.732
Minimum	2.000	4.000	5.000	4.000	2.000	4.000	4.000	3.000	2.000	3.000	5.000	2.000
Maximum	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 war mit der Koordination im eigenen Chor sowie mit dem Kontakt zu anderen Chören in dieser Aufstellung im Durchschnitt mittelmäßig zufrieden (MWe: 3,0). Die Regal-Spielerin berichtete von „sehr schlechtem Kontakt“ (4) innerhalb ihres Chors. Sie konnte etwa keinen Kontakt mit dem Bass des Chores herstellen. Eine andere Person meinte, es sei schwierig gewesen, das Tempo zu halten, „die Fehler zu ignorieren, die Koordination nicht zu verlieren“ (2). Sie hätte sich gewünscht, „bei jeder Position ein bisschen zu proben und komplizierte Stellen neu zu üben“ (2). Der Kontakt zum Hauptdirigenten wurde im Durchschnitt zufriedenstellend wahrgenommen (MW: 4,2).

Chor 2 war mit der gesamten Koordination in dieser Aufstellung zufrieden (MWe: 4,5-4,8). In den offenen Fragen wurden der gute Kontakt und die Mischung mit Chor 3 (5, 10) hervorgehoben. Weitere Angaben gab es nicht. Der **Hauptdirigent** war mit der Koordination im eigenen Chor sowie mit dem Kontakt zu anderen Chören sehr zufrieden (Wert: 5). Besonders gut funktioniert habe abermals, dass Chor 1 „at opposite side“ (1) positioniert war.

Chor 3 war mit den Koordinations- und Kontaktitems in dieser Aufstellung im Durchschnitt (sehr) zufrieden (MWe: 4,0-5,0). Besonders gut funktioniert habe „coordinating with the capella and the tactus“ (12) sowie „connecting with my choir“ (19). Herausfordernd wurde erlebt, dass das Tempo nicht immer bei allen gleich gut gehalten wurde: „sub-tactus givers in string and cornetto choir were rarely together. String soloist slowing down and dragging two choirs with him“ (13). Daher haben manche die Koordination auch als „not that good“ beschrieben, „but I think it was because it was the last performance and maybe we were not completely focused“ (17).

Chor 4 war bei allen Items in dieser Aufstellung mit der Koordination bzw. dem Kontakt zufrieden (MWe: 4,0-4,3). Die Theorbe-Spielerin konnte in dieser Aufstellung aber keinen guten Kontakt zum Hauptdirigenten herstellen: „es war zwar viel besser als bei Aufstellung 2, trotzdem war der Kontakt schwierig“ (16). Besonders gut habe die Abstimmung im eigenen Chor und mit Chor 1 funktioniert.

Ergebnisse Thema 2: Sinneswahrnehmungen

Die drei Items zur Sinneswahrnehmung erhielten im Durchschnitt hohe Zustimmungswerte (MWe: 4,2-4,5). Nur Chor 1 war mit allen drei Items ein bisschen weniger zufrieden, insbesondere mit dem Hören (MW: 2,8).

Tab. 48. Aufstellung 6 in Graz: Sinneswahrnehmung – Gesamtübersicht

	Ich hatte genug Platz. 6	Ich konnte alles hören. 6	Ich konnte alles sehen. 6
Valid	25	25	25
Missing	1	1	1
Mean	4.440	4.160	4.480
Std. Deviation	1.121	1.068	0.872
Minimum	1.000	2.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab 49. Aufstellung 6 in Graz: Sinneswahrnehmung – Übersicht pro Chor

	Ich hatte genug Platz. 6				Ich konnte alles hören. 6				Ich konnte alles sehen. 6			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Valid	6	12	4	3	6	12	4	3	6	12	4	3
Missing	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1
Mean	3.833	4.500	4.750	5.000	2.833	4.667	4.500	4.333	3.667	4.917	4.750	4.000
Std. Deviation	1.472	1.168	0.500	0.000	1.169	0.492	0.577	1.155	0.816	0.289	0.500	1.732
Minimum	2.000	1.000	4.000	5.000	2.000	4.000	4.000	3.000	3.000	4.000	4.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Chor 1 war in dieser Aufstellung mit dem Hörerlebnis im Durchschnitt eher weniger zufrieden (MW: 2,8). Hier zeigt die Standardabweichung, dass dieses Erlebnis zwischen den Personen stark variiert. Für den Sänger sei die Position am Balkon, „die beste Position um zu singen – ich höre mich sehr gut, die Stimmen in meinen Chor, Gesang insgesamt“ (2). Für andere klang der Sound in dieser Position „sehr verschwommen“ (21) und es war daher herausfordernd, die anderen Chöre klar zu hören. Den eigenen Chor haben die meisten gut gehört, „aber in der letzten Performance waren viele kleine Fehler“ (2).

Chor 2 war mit den Items zur Sinneswahrnehmung sehr zufrieden (MWe: 4,5-4,9). Insbesondere Chor 3 sei besonders gut hörbar gewesen (5, 6, 8, 10, 11, 18): „I found trombones better than bass group next to us“ (10). Auch Chor 1 wurde von manchen Personen sehr gut gehört (14, 18): „Ich mag, dass das andere Tasteninstrument mir gegenüber war“ (14), meinte etwa der Organist. Weniger gut sehen und hören konnten manche Chor 4 (7, 8, 18). Der **Hauptdirigent** hatte genug Platz (Wert: 5) und konnte alles hören und sehen, was wichtig war (Werte: 5).

Chor 3 konnte in dieser Aufstellung alles hören (MW: 4,5) und sehen (MW: 4,8), was wichtig war, und hatte genug Platz (MW: 4,8). Besonders gut sehen und hören konnten die Musiker:innen die Capella (12, 13, 17, 19) und den Hauptdirigenten (12, 13, 17, 19). Für manche war es außerdem einfacher, Chor 4 zu hören (13, 17), andere hatten Probleme dabei (12, 19).

Chor 4 war mit dem Platz in dieser Aufstellung sehr zufrieden (MW: 5,0). Besonders gut sehen und hören konnten die Musiker:innen den eigenen Chor (16, 22): „I could hear my choir very well this time“ (22). Den Hauptdirigenten konnten manche sehr gut sehen (22, 23), andere gar nicht (15, 16). Die Capella konnte von manchen schwer gehört werden (15, 22), daher war der Sehsinn für die Koordination wichtiger: „just trying to keep watching rather than responding to the music by listening because I am quite far from the organ“ (22). Der Gesamtklang wurde dennoch positiv bewertet: „great stereo effect“ (22). Das Spielen am Lettner war nach wie vor herausfordernd.

7. PERSPEKTIVE DER MUSIKER:INNEN 2: GESAMTERFAHRUNG/-BEWERTUNG

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse des letzten Abschnitts des Fragebogens zusammengefasst. In diesem ging es um eine Gesamtbewertung des Aufführungsprozesses in Graz. Dabei wurde unter anderem gefragt, in welcher Aufstellung sich die einzelnen Musiker:innen am wohlsten fühlten, welche positiven Erfahrungen sie machten, welche Herausforderungen sie wahrnahmen und wie sie damit umgingen. Darüber hinaus wurden Vergleiche zwischen Graz und Basel gezogen (1: Wie hast du das Spielen/Singen auf derselben Ebene im Vergleich zu Basel mit Höhenunterschied wahrgenommen?; 2: Wie hast du die musikalische Leitung durch Tactusschlag und die Unterteilung in Haupt- und Subdirigenten diesmal wahrgenommen?; 3: Was ist dir ansonsten im Vergleich zu Basel aufgefallen?). Abschließend hatten alle Beteiligten außerdem die Möglichkeit, noch etwas mitzuteilen. Die Ergebnisse der Fragebögen werden in diesem Kapitel durch die Ergebnisse der Gruppendiskussionen und des Interviews ergänzt, da auch hier das Gesamterleben im Mittelpunkt stand und die Teilnehmenden die Möglichkeit hatten, die verschiedenen Aufstellungen zu vergleichen.

7.1. Hauptdirigent

Positive Aspekte

1) Echoeffekt: Für den Hauptdirigenten bedeutet Graz einen „absolut großen Schritt“ (Absatz 5) gegenüber Basel, da seine ursprüngliche These, die er bis zu diesem Zeitpunkt noch niemandem mitgeteilt hatte, um den Prozess nicht zu beeinflussen, in Graz vollständig bestätigt wurde:

„Die Analyse der Partitur hat eigentlich eine Aufstellung für mich analytisch gezeigt, die von Anfang an präferiert habe und wo ich mir eigentlich erhofft habe, dass das in den Befragungen, in einem Probenprozess, dass das bestätigt wird. Und das ist in Basel nicht erfolgt, zu Recht nicht erfolgt, weil ich es selbst in Basel nicht gehört habe.“ (Absatz 5)

Es gibt „Echostellen in der Musik zwischen Chören und das ist natürlich eigentlich eine der offensichtlichsten Kompositionstechniken“ (Absatz 7). Im ersten Teil (Kyrie 1) wird dies „mit Textwiederholungen und Musikwiederholungen in beiden Chören [ausgearbeitet], die da beteiligt sind. Das sind nur zwei Chöre beteiligt, jeweils zu vier Stimmen“ (Absatz 7). Im dritten Teil (Kyrie 2) „wird es aber erweitert von der Zwei- auf die Vierchörigkeit, [...] so dass wirklich ein ganz klarer Block von acht Stimmen [vorhanden ist], der von anderen acht Stimmen beantwortet wird“ (Absatz 7). Anders als erwartet sei folgende Aufteilung der Chöre am besten gewesen: Chor 1+3 vs. Chor 2+4 anstatt der erwarteten Paarung Chor 1+2 vs. Chor 3+4. In Basel sei dieser Effekt nicht zu hören gewesen, weil die Chöre nicht auf einer Ebene waren. In Graz daher bestätigt, dass diese Musik für Chöre komponiert wurde, die sich auf einer Ebene befanden. Ohne das aufgebaute Gerüst (Lettner) hätte dies nicht überprüft werden können.

2) Wissenschaftliche Methode und historische Aufführungspraxis: Das Projekt bestätigt aus Sicht des Hauptdirigenten die Wirksamkeit der kombinierten Methode aus Partituranalyse, praktischer Erprobung und systematischer Befragung, insbesondere wenn die Reenactments am historisch korrekten Ort durchgeführt werden: „das finde ich, ist noch stärker gegeben als Evidenz, weil es in Basel keine Evidenz gegeben hat und dann aber im Aufführungsort selbst eine ganz klare. Dass ist eigentlich das, was mich jetzt sehr für die Methode eingenommen hat“ (Absatz 5). Das Projekt zeigt, dass historische Aufführungspraxis optimal rekonstruierbar ist:

„So ein Stück kann man einfach am besten dort.... Also es ist nicht so, dass man das nirgends anders machen kann, aber wie gut und wie super das klingt, ist mir jetzt noch einmal bewusst geworden. Wir haben das in Basel in einer Kirche gemacht, die ähnlich groß ist, die von dem gleichen Baumeister gebaut worden ist. Also nähere Voraussetzungen gibt es fast nicht, und wir haben jetzt erst in Graz den wahren Effekt erleben können.“ (Absatz 25)

3) Tasteninstrumente: Die Orgel-Position sei historisch gesichert: „wir haben eigentlich den Platz der Orgel, denn den können wir mit allergrößter Wahrscheinlichkeit annehmen“ (Absatz 9). Die Reenactments zeigen, dass das zweite Tasteninstrument (Regal) idealerweise gegenüber auf der Empore platziert ist. Dies entspräche auch der italienischen Renaissance:

„Ich würde mal sagen, 2/3 des gesamten Repertoires aus dieser Zeit ist doppelchörig, also achttimmig... das ist, das ist so der Standard, die Standard-Renaissance-Kirchenorgelaufstellung in italienischen Kirchen. Und nachdem das so italienisiert war, kann man annehmen, dass dieses Vorbild nicht nur gekannt wurde, sondern dass das auch versucht wurde zu imitieren.“ (Absatz 9)

Darüber hinaus würden sich Geige und Regal in Chor 1 sehr gut mischen, wenn Chor 1 gegenüber von Chor 2 platziert ist:

„die Geige und das Regal sich durchaus gut mischen oder sehr gut blenden und dann hat man die Geige nicht gehört. Und wie sie dann drüben gespielt haben, am Nachmittag, hat man von unten die Geige gehört auf einmal, da hat sich Regal und Geige voneinander wieder ein bisschen mehr getrennt“ (Absatz 13).

Herausforderungen

1) Tactus schlagen/Subdirigenten: Die Subdirigenten seien diesmal weniger wichtig gewesen, da sich alle Chöre auf derselben Ebene befunden haben. Teilweise waren die Subdirigenten nicht im selben Takt wie der Hauptdirigent: „Das irritiert visuell wahnsinnig“ (Absatz 50). Teilweise hätten auch manche Musiker:innen den Hauptdirigenten darum gebeten, den Subdirigenten zu sagen, besser oder weniger stark mitzuschlagen, um diese visuellen Irritationen zu minimieren.

2) Räumliche Einschränkungen: Bei den Reenactments gab es teilweise praktische Hindernisse, etwa die Bänke auf der linken Empore, die dazu führten, dass „nicht einmal das Chorpult dort hingestellt“ (Absatz 36) werden konnte. Dies führte dazu, dass die jeweiligen Chöre nicht von einem gemeinsamen Chorbuch spielen konnten. Dies sei in der historischen Situation anders gewesen und der Chor auf der linken Empore „hätte sogar den besten Platz gehabt“ (Absatz 36), vermutlich auch deswegen, weil „historisch viel darauf hindeutet, dass die Empore länger war, viel länger“ (Absatz 42).

3) Tempo: Zu Beginn wurde das Tempo als zu schnell empfunden, da die Aufnahmen und Proben an den Vortagen in einer trockenen Raumakustik stattgefunden hatten. Dies legte sich aber relativ schnell.

Beste Aufstellung

Im Fragebogen gab der Hauptdirigent an, dass Aufstellung 5 die ideale Aufstellung sei. Es war das einzige Setting, in dem in Kyrie 2 der „double choir“-Effekt (1) gehört werden konnte. Die optimale Aufstellung folgt somit einer kompositorischen Logik: Echo-Blöcke in räumlicher Trennung, tiefe Instrumente distanziert positioniert, hohe Instrumente für präzise Koordination gegenüber der Capella. Dies spürte der Hauptdirigent auch während des Dirigierens: Ich hatte „beim Hochchor von Anfang an überhaupt kein Gefühl, kein Gefühl, dass ich da irgendwie ziehen muss, sondern die waren einfach synchron. Und das heißt, wenn damals auch ein Kapellmeister was zu sagen hatte, [...] wird der sowieso gesagt haben, er möchte das so haben“ (Absatz 9).

7.2. Chor 1

Positives

1) „Lettner“ / Spielen auf derselben Ebene: Alle Personen, die bereits in Basel dabei waren, gaben im Fragebogen an, dass das Spielen auf derselben Ebene eindeutig besser sei (2, 4, 9, 21). Es sei dadurch „alles viel besser zu hören“ (2) und es gibt „mehr Klarheit“ (4). Eine Musikerin hörte sich in einer Aufstellung auch alles aus dem Presbyterium an: „The audience experience is so much better when all musicians are up high. I have played from a Lettner before [...] and the experience was the same there. The idea to reinstall the Lettner was genius. It was fantastic to play in Graz Dom“ (9).

2) Tempo und Gemeinschaftsgefühl: Das gemeinsame Spielen wurde diesmal auch als „communal feeling with the ensemble“ (Chor 1_Person 4) beschrieben und die „Kollegialität“ (21) und eine „gute Atmosphäre“ (2) seien spürbar gewesen. Insbesondere durch das Spielen auf derselben Ebene sei man außerdem unabhängiger vom Hauptdirigenten gewesen: „I wasn't really following the tactus so much... I can hear you singing beside me. I can hear like other people in my choir. So that's enough“ (Chor 1_Person 4). Außerdem kannten viele die Musik nun bereits sehr gut und es gab somit weniger Probleme mit dem Tempo und der Synchronität.

3) Gutes Forschungserlebnis: Chor 1 erlebte den gesamten Prozess positiv, insbesondere auch das Ausfüllen der Fragebögen: „The questionnaires were very user-friendly“ (9). Sie hätten durch das Analysieren viele neue Erfahrungen gemacht und auch Spaß gehabt.

Herausforderungen und Kritik

1) Regal: Besonders hervorzuheben ist, dass dieser Chor das erste Mal mit einem Regal spielte, was neue Erfahrungen mit sich brachte. Die Regal-Spielerin gab in ihrem Fragebogen an, dass sie „ein neues Instrument gespielt und gestimmt“ (4) hat, was ihr viel Spaß bereitete. Gleichzeitig gab sie in der Gruppendiskussion an, dass es auch einige Herausforderungen gab, insbesondere, weil „I never played it before“ (Chor 1_Person 2). Es gab vor allem technische Schwierigkeiten: „It doesn’t go so easily as it sounds because it’s very, very delicate...“ (ebda.) Auch der Klang sei ungewohnt gewesen: „the sound is for me, weird. I’m not used to such a loud and so direct sound“ (ebda.). Die Regal-Spielerin hat daher bereits während des Probenprozesses versucht, ihre Spielweise an das Instrument anzupassen: „I had to change some of the things that I played on the fly, because what I did, actually didn’t work“ (ebda.). Das Instrument sei außerdem sehr laut, weswegen „in the second half of the day, I was given suggestion that maybe I leave out the highest voice completely because it’s too loud. And in this case, the violin is almost inaudible“ (ebda.). Die Violinistin gab in der Gruppendiskussion allerdings an, dass sie sich gut hören konnte und es eine Frage der Perspektive ist: Möchte man, dass sich der Klang der beiden Instrumente gut mischt oder ist es wichtiger, die Geige stets sehr laut zu hören, wie die in Basel der Fall war? Das Regal erwies sich insgesamt als herausforderndes Instrument, das erhebliche Anpassungen in der Spielweise erforderte. Die Klangbalance-Probleme und die schwierige Intonation zeigen, dass historische Instrumente spezielle Fertigkeiten und Gewöhnungszeit benötigen. Dies betonten auch die anderen Musiker:innen in der Gruppendiskussion: „what I found interesting was that the balance changed a lot depending on the positioning we were. In some positions I could hear the regal extremely loudly and in some positions I couldn’t really hear it“ (Chor 1_Person 4).

2) Intonation und Klangfarbe: In den Fragebögen wurde teilweise erwähnt, dass es Probleme mit der Intonation und/oder Klangfarbe gab. Für die Violinistin fühlte sich die Transposition „nach wie vor schlecht an“ (21) und die Intonation über die Transposition sei herausfordernd gewesen. Für den Subdirigenten wäre es toll gewesen, „viel mehr Gesangsproben zu haben, nicht nur für die Capella; Stylistik vom Klang? Nicht selbstverständlich“ (2). Die Regal-Spielerin meinte außerdem: „Es würde nicht schaden, einen Chordirigenten zu haben, um die Capella vorzubereiten. Stimmführung und Unisono. Das war ein bisschen flach und könnte besser vorbereitet werden“ (4).

3) Tactus: Manche Personen gaben in den Fragebögen an, dass der Tactus „klarer“ (20) sein könnte, „mehr robust“ (20) und dies durch mehr Übung zu erreichen wäre. Der Sichtkontakt zum Hauptdirigenten war für manche Musiker:innen diesmal oft nicht gegeben (4, 21), aber da das Stück bereits so häufig gespielt wurde, sei dies „weniger relevant“ (21) gewesen.

4) Vernachlässigung musikalischer Aspekte: In der Probenarbeit lag zu viel Fokus auf der Tactusarbeit und musikalische Aspekte wurden vernachlässigt: „I feel like we’ve focussed on tactus a lot, and maybe if we had focussed a bit more on like ensemble and musical things, the tactus would have just come much more easily“ (Chor 1_Person 4). Eine Musikerin hatte das Gefühl, dass ihre Meinung nicht gehört wurde, obwohl sie bereits sehr viel Erfahrung mit Reenactments dieser Art hat: „I think the main conductor was quite disrespectful in the way he spoke to us and was not interested to listen to our advice which is a shame because we all have a lot of experience in playing in settings like this“ (9).

5) Höhenangst: Insbesondere die Regal-Spielerin hatte mit Höhenangst zu kämpfen.

Beste Aufstellung

Die meisten Musiker:innen von Chor 1 gaben im Fragebogen an, dass Aufstellung 3 die beste Aufstellung gewesen sei (20, 21, 25): „Posaunen spielen über Brüstung; Bässe spielen vom Lettner; Chor 1 separiert die tiefen Chöre; Koordination sehr gut“ (21). Eine weitere Person gab an, dass „either of the positions on the lettner“ (9) sehr gut war: „I felt like we had good contact within the choir. The sound carries well acoustically.“ (9). Zwei Personen gaben außerdem Position 5 als Lieblingsposition an (2, 4): „die beste Akustik und genug Platz“ (2). Eine Person außerdem Position 1 (4).

In der Gruppendiskussion wurde dieses Thema ebenfalls aufgegriffen und die Musiker:innen einigten sich auf Position 3 als angenehmste Position: „I was surprised how well it works and how well you can hear everybody“ (Chor 1_Person 2). Vor allem die Trennung der tiefen Chöre war hierfür ausschlaggebend: „when we're on the left side of the Lettner, because it meant that we kind of separated the base groups... for me, it was easier then to hear those choirs separately“ (Chor 1_Person 1).

7.3. Chor 2

Positive Aspekte

1) Akustik im Dom und räumliche Wirkung: Viele Personen aus Chor 2 betonten im Fragebogen, dass sie sehr gerne im Dom gesungen hätten und dies eine schöne Erfahrung war (3, 5, 6, 7, 8, 10, 14, 18): „Es war emotional hier zu singen und zu hören in diesem schönen Dom“ (5). Vor allem die „reconstruction of the historical sound“ (7), was durch die Lettnerkonstruktion möglich war, wurde hierbei betont. Es sei möglich gewesen, den Gesamtklang, aber auch den Klang der einzelnen Chöre gut wahrzunehmen. Der Organist, der während aller Aufstellungen seinen Blick auf die Wand richtete, hielt etwa folgendes fest: „Die Akustik im Dom was sehr angenehm, auch ohne Blickkontakt zu den anderen Chören war es angenehm zu musizieren“ (14). In der Gruppendiskussion wurde außerdem festgehalten, dass der Stereo- und Echoeffekt im Dom hör- und spürbar gewesen sei.

2) Kontakt und Koordination: Im Vergleich zwischen Basel und Graz gaben viele Personen an, dass es in „Graz einfacher war zu musizieren“ (5). Man konnte die anderen Chöre besser sehen und hören und dies führte zu „deutlich mehr Kontakt“ (6). Außerdem sei der Hauptdirigent, mit Ausnahme von Aufstellung 2, diesmal immer sehr gut zu sehen gewesen, was den Subdirigenten weniger bedeutsam machte. Für viele ist es, abgesehen vom Hauptdirigenten, nicht so wichtig, andere Aspekte oder andere Chöre zu sehen. Das Hören sei wesentlich wichtiger und das gelinge fast immer gut, wenn sich alle Chöre auf derselben Ebene befinden: „to me it felt much better and therefore was not too big of a difference for me between the performances in Graz as long as we were on the same level I could hear very well“ (8).

3) Teilnahme am Projekt: Der Großteil der Capella betonte im Fragebogen, dass ihnen die Teilnahme im Projekt großen Spaß bereitet habe: „Es war eine tolle und unvergessliche Möglichkeit, in diesem Projekt mitzumachen“ (3). Vor allem gemeinsam zu spielen und zu singen, die Möglichkeit des wissenschaftlichen Reflektierens sowie die Rekonstruktion mit Chorbüchern und Lettner wurden hierbei hervorgehoben: „Generally a very good experience. It was fascinating for me singing from a part book and recreating this performance. The different choirs mixed really well in my opinion“ (8).

Herausforderungen

1) Tasteninstrumente: Der Organist war in Basel noch nicht dabei und für ihn fühlte sich vor allem der Beginn der Reenactments herausfordernd an. In der Gruppendiskussion betonte er, dass sein Blick auf die Wand zu einer eingeschränkten Wahrnehmung führte:

„for me, it was a bit difficult because I just saw the wall. So I didn't see anybody except like my choir and Bernhard [the main conductor]. So I didn't like had the visual aspect of the whole four choir thing. I just heard it. And also when it's from the back, it's harder to differentiate a thing.“ (Chor 2_Person 2)

Auch das Regal war für manche Sänger:innen eine Herausforderung und wenn dieses in der Nähe der Capella positioniert war, nahmen es manche Personen als dominierendes Instrument wahr, das andere Stimmen überlagert: „when we were close to choir 1, I think the music made zero sense to me. It was like mostly surviving“ (Chor 2_Person 3). Es wurde besser, als das Regal auf der anderen Seite auf der Empore platziert war. Dadurch wurde auch die Violine aus Chor 1 hörbar, die zuvor mit dem Klang des Regals verschmolzen war.

2) Tactus: Für manche Personen war es schwierig, das Tempo zu halten. In der Gruppendiskussion meinte eine Person, dass das Tempo doppelt so schnell war im Vergleich zu Basel:

„we were rehearsing it crazy fast and like, you know, there were moments when I was like, there is no way we did it so fast in Basel. It was like checking in the videos that we had from the group, and I saw that, yeah, it was like twice as slow [in Basel].“ (Chor 2_Person 3)

In diesem Zusammenhang wurde auch erwähnt, dass das Subdirigenten-System nicht immer gut funktioniert habe: „at the beginning I was still trying to follow, but I saw that like, it's not for me. It's just like something doesn't work there. And I also saw that with other choirs there was always like problems with it“ (ebda.). Chor 1 stellte eine Ausnahme dar: „they had like a very steady conductor“ (ebda.). Daher sei es wichtig gewesen gut zu hören.

Beste Aufstellung

In der Capella wurden im Fragebogen am Ende drei Aufstellungen als Lieblingsaufstellung genannt:

- Aufstellung 3 (6, 8, 10, 11): Hier sei der Gesamtklang ausgewogen gewesen „und die Mischung der Klänge war schön“ (6).
- Aufstellung 5 (11, 18, 16): „I think it brings out the antiphonal moments of the piece, as well as the best communication between the choirs“ (16).
- Aufstellung 6 (14, 24, 26): „Ich mochte, dass das Regal mir gegenüber war“ (14).

Einige weitere Personen der Capella gaben im Fragebogen an, dass mit Ausnahme von Aufstellung 2, in der die Position des Hauptdirigenten anders war als sonst, alle Aufstellungen gut waren, da die Position der Capella gleich blieb und man das Stück bereits gut kannte. Außerdem hätte im Unterschied zu Basel hätte in Graz jede Aufstellung prinzipiell funktioniert, da alle Chöre auf derselben Ebene waren.

7.4. Chor 3

Positive Aspekte

1) Historische Akustik: Die Musiker:innen fanden es toll, die Musik in einem historischen Setting zu spielen: „fantastic to experience the acoustic in a more historical way“ (13). Besonders toll sei es, an jenem Ort zu spielen, für den das Stück komponiert wurde: „It was great to have the experience to play this music in the place for which it was composed and with polychoral disposition“ (17). In diesem Zusammenhang sei es interessant gewesen, wie sich der Sound im Presbyterium mischte und sich im Gegensatz zum Spielen am Lettner bzw. der Empore ein anderes Klangerlebnis ergab: „It was surprisingly clear to listen on the floor or even the upper balcony“ (12). In den Gruppendiskussionen wurden diese Erfahrungen näher ausgeführt:

„it was also great to listen from downstairs and realize that actually the sound was already extremely clear. I was expecting to not hear the text well and the individual instruments or the articulation or ornaments or this kind of thing. I wasn't expecting to hear it so clearly“ (Chor 3_Person 4).

Dies könnte auch zu Implikationen für die Praxis führen:

„Fascinating to hear how well everything sounded in the presbytery – we work very hard when performing in the directions of the audience when playing this music to make things more transparent and the text clearer, but it is no need for the music to sound good“ (13).

2) Spielen auf derselben Ebene: Im Vergleich zwischen Basel und Graz wurde deutlich, dass das Spielen auf derselben Ebene positiv erlebt wurde: „It was much easier playing much closer and on the same level“ (12). Dies wurde auch in der Gruppendiskussion aufgegriffen:

„it was really useful to experience this particular music... quite close in proximity... everybody on the same level from the balconies... the coordination was still difficult because of the distance between the balconies. So here it was really interesting that it worked very easily in general“ (Chor 3_Person 4)

Die Musiker:innen konnten zum einen die anderen Chöre besser hören: „Could hear all choirs better and generally found hearing the choirs and coordination very easy here in Graz. Acoustic is somehow clearer“ (13). Zum anderen konnten sie den Hauptdirigenten viel besser sehen, weswegen die Subdirigenten weniger wichtig wurden: „It was much easier because it was possible to see the main conductor from all the positions. [...] it was not that useful to have the sub-conductors this time“ (17).

3) Teilnahme am Forschungsprojekt: Alle Musiker:innen dieses Chors betonten, dass sie die Möglichkeit, an diesem Forschungsprojekt mitzumachen, sehr schätzen: „Wow!!! So so happy to be part of this! Playing in the acoustic & understanding the sound world as it would have been was incredible. Research like this make our music come alive, thank you!!!“ (13). Insbesondere das Hören von feinen Unterschieden in den unterschiedlichen Positionen wurde hierbei hervorgehoben: „hearing the sudden difference in each position and hearing the music from way more angles than usual was very nice“ (12). Diese Art von Projekten sei wichtig, um diese Art von Musik in die Tiefe verstehen zu können: „I think this kind of research / performance collaboration is really essential to our understanding, so thank you very much“ (13).

Herausforderungen und Kritik

1) Hören: Die Streicher:innen seien teilweise schwer für Chor 3 zu hören gewesen: „we were on the left hand side of the Lettner... the strings were on the balcony, but I mean, we couldn't hear them too well“ (Chor 3_Person 4). Es wurde vermutet, dass dies an deren Spielweise liegen könnte: „I had the impression that they were playing quite more like they were in a gamba concert or something... I think

if they played with a lot more articulation, it would have carried much better“ (ebda.). Darüber hinaus wurde festgehalten, dass es einen starken Unterschied zwischen dem Spinett in Basel und dem Regal in Graz gab: „sometimes upstairs the regal, I thought, was too loud, like I could barely ever hear the violin“ (ebda.). Das Hörerlebnis und die Balance zwischen Geige und Regal vom Presbyterium sei allerdings besser gewesen.

2) Fehlende musikalische Arbeit: Sowohl in der Gruppendiskussion als auch in den Fragebögen wurde angemerkt, dass sich die Musiker:innen mehr musikalische Arbeit gewünscht hätten. Dies hätte auch Koordinationsprobleme und Tempoproblemen entgegenwirken können:

„We did not talk about music at all – it was a shame that we didn’t take 15 minutes one day to improve the musical quality and I think that some discussions about how / where to ornament (singer), Betonung of syllables (both singers and instruments) and phrase direction might have also improved coordination / the tendency for slowing down“ (13).

Beste Aufstellung

Im Fragebogen gaben die Musiker:innen aus Chor 3 jeweils unterschiedliche Aufstellungen als Lieblingsposition an und gaben hierfür unterschiedliche Begründungen ab:

- 12: „5, I felt like I could hear each choir the best and have a good overall experience of each choir.“
- 13: „6, could hear capella well and could hear strings.“
- 17: „For me, performance 1 and 5 would work well in a concert situation. I felt comfortable in this position and I think it make sense that choirs 1 and 4 are separated, especially in the first Kyrie.“
- 19: „Performance 2; I think this would be the best arrangement. Because the choirs stand on the sides near the wall are best heard and have many small musical details that are much better heard in this location.“

7.5. Chor 4

Positive Aspekte

1) Spielen ohne Höhenunterschied: Die Gesamtkoordination wurde insgesamt gut bewertet. Der Klang war klar und die Chöre waren separiert hörbar. Hier gab es den größten Unterschied zur Situation in Basel, in der durch die Höhenunterschiede oftmals kein guter Gesamtklang entstanden war: „Spielen von einer Ebene: viel besser, besserer Kontakt, einfachere Akustik und wir konnten uns viel besser hören“ (16). Von Vorteil war in Graz außerdem die akustische Durchlässigkeit des Lettners sowie die kompaktere Anordnung der vier Chöre, was zur akustischen Klarheit beitrug.

2) Tactus: Der Tactusschlag wurde diesmal positiv bewertet, insbesondere im Vergleich zu Basel: „ich habe meistens auf Bernhard und nicht auf Subdirigenten geschaut; hier konnte ich Bernhard viel besser sehen und er hat auch klarer dirigiert“ (16); „Insgesamt angenehmer als Basel, für sehen und hören; der Tactusschlag war viel besser diesmal“ (23).

3) Lerneffekte durch Wiederholung: Die Musiker:innen betonten in der Gruppendiskussion außerdem, dass sich das gemeinsame Spielen kontinuierlich verbesserte: „Wir haben es so oft gespielt und [...] es wurde echt immer besser“ (Chor 4_Person 5). Dies war vermutlich insbesondere in diesem Chor wesentlich, da im Unterschied zu Basel zwei neue Musiker dabei waren. Die Musiker:innen fühlten sich daher insgesamt am Nachmittag des Reenactment-Tages wohler.

4) Teilnahme am Forschungsprojekt: Für Chor 4 war insbesondere die Teilnahme an einem Forschungsprojekt eine sehr positive Erfahrung. Das strukturierte Ausprobieren verschiedener Positionen wurde als sehr wertvoll empfunden: „alleine die Idee, dass man akustisch wirklich Sachen ausprobiert, so habe ich das noch nie so strukturiert gemacht“ (Chor 4_Person 6). Ähnliches wurde auch im Fragebogen von allen Musiker:innen dieses Chors festgehalten: „I liked learning about which places were the best and worst“ (6).

Herausforderungen und Kritik

1) Spielen von der Empore: Das Spielen von der Empore wurde als Herausforderung beschrieben. Aufgrund des Platzmangels konnten nicht alle von einem Chorbuch spielen und man konnte sich selbst und andere schwer hören bzw. zum Teil auch sehen: „I didn't like being on the empore (except because it was solid ground) because I couldn't hear well and we had to really focus in following Bernhard by sight“ (22). Besonders in einer Reihe stehend war der Kontakt zu anderen Chormitgliedern erschwert. Insgesamt gab es den Eindruck, dass die Chöre auf der Empore immer „ein bisschen schleppen“ (Chor 4_Person 6) und im Tempo hinten nach waren. Dies könnte insbesondere bei jenen Instrumenten der Falls sein, die in die Mauer der Empore spielen.

2) Lettner: Drei von vier Musiker:innen empfanden das Spielen am Lettner sehr unangenehm, nicht nur wegen ihrer Höhenangst, sondern insbesondere auch, da dies stark wackelte, wenn man sich zu viel bewegte: „Ich habe versucht nicht zu fallen und nicht zu kotzen. Ich finde es schwierig mit beschränkten Bewegungsmöglichkeiten zu spielen“ (16).

3) Mangel an musikalischer Detailarbeit: Person 4 kritisierte in den Gruppendiskussionen, dass zu wenig an musikalischen Details gearbeitet wurde. Im Fragebogen gab außerdem eine Person folgendes an: „Ich finde es sehr fragwürdig, dass für so ein großes Projekt keine professionellen Sänger angefragt wurden. Es war für mich die ganze Zeit musikalisch ein GROSSES Problem. Ich finde wir haben immer nur durchgespielt und nicht wirklich gut und detailliert geprobt“ (6).

Beste Aufstellung

Im Fragebogen gaben alle Musiker:innen andere Aufstellungen als Lieblingsaufstellung an und führten dafür auch unterschiedliche Gründe an:

- 15: „Either 1 or 5. Right combination of visual, hearing and comfortable space. The four of us was like 1, but we autonomously changed our order on the balcony“
- 16: „Position 4 – ich spiele aus der Partitur, weil ich das Chorbuch nicht sehen konnte (es macht einen großen Unterschied, eigene Noten gut sehen zu können). Wir mussten nicht auf dem Gerüst stehen. Ich stand am Rand des Balkons und konnte Bernhard gut sehen und alle gut hören.“
- 22: „6, clear view to Bernhard, great stereo effect.“
- 23: „2 oder 5, beide sind gleich gut.“

In der Gruppendiskussion waren sich die Musiker:innen aber einig, dass die Aufstellungen am Lettner trotz Höhenangst und der Einschränkung der Bewegungsfreiheit gut funktionierten, insbesondere Aufstellung 6, als Chor 3 und Chor 2 zusammenstanden. Wichtig sei insbesondere die Position des Hauptdirigenten und dass dieser gut zu sehen sei sowie die Separation der tiefen Instrumente.

8. ERGEBNISSE DER PUBLIKUMSBEFragung

An der Publikumsbefragung haben insgesamt 50 Personen teilgenommen (s. Kapitel 2). Das Publikum wurde, insbesondere aus Platzgründen in der Friedrichskapelle, in drei Gruppen aufgeteilt. Jede Gruppe hatte eine andere Startposition und wechselte die Position im Uhrzeigersinn:

- Gruppe 1: Langschiff – Kapelle – Presbyterium (Fragebögen 1-15; 18)
- Gruppe 2: Presbyterium – Langschiff – Kapelle (Fragebögen 17; 19-38; 40)
- Gruppe 3: Kapelle – Presbyterium – Langschiff (Fragebögen 16; 39; 41-50)

Dies ist für das Lesen der folgenden Ergebnisse wichtig, da alle statistischen Kennzahlen für die gesamte Publikumsgruppe, aber auch getrennt nach den drei Gruppen berechnet wurden, um mögliche Reihenfolgeeffekte erkennen zu können. Es ist nämlich davon auszugehen, dass die Klangerlebnisse einer voran gegangenen Position, darauffolgende Klangerlebnisse beeinflusst. Dies zeigten auch jene Antworten zu offenen Fragen, in denen Vergleiche durchgeführt wurden oder Komparative verwendet wurden.

Die Teilnahme am Forschungsprojekt hat den beteiligten Personen im Durchschnitt sehr gut gefallen. So ergab die Analyse der fünfstufigen Rating-Skala (1=sehr schlecht; 5=sehr gut), in der gefragt wurde, wie die Teilnahme insgesamt gefallen hat, einen Mittelwert von 4,72. Manche ergänzten dies durch Anmerkungen wie: „Kompliment zum interessanten Experiment“ (3) oder „Herzlichen Dank meinerseits. Welch Luxus. Es war ein großartiges Erlebnis und welche Möglichkeiten Graz bietet!“ (40). Im Folgenden werden zunächst die Items zum Gesamtgefallen / zur besten Position im Überblick ausgewertet, bevor die einzelnen Positionen im Detail beschrieben und diskutiert werden.

8.1. Beste Position / Gesamtgefallen

Tabelle 50 zeigt, dass dem Testpublikum die Position im Presbyterium im Durchschnitt mit Abstand am besten gefallen hat (MW: 4,7). Den zweiten Platz erreicht das Langschiff mit einem Mittelwert von 3,9. An letzter Stelle befindet sich die Friedrichskapelle mit einem Mittelwert von 3,1. Die hohe Standardabweichung sowie die Range zeigen hier allerdings, dass die Friedrichskapelle, im Unterschied zu den anderen beiden Positionen, sehr unterschiedlich bewertet wurde.

Tab. 50.: Gesamtgefallen nach Position gesamt

	Langschiff	Presbyterium	Friedrichskapelle
Valid	45	48	42
Missing	5	2	8
Mean	3.933	4.667	3.071
Std. Deviation	0.751	0.559	1.177
Minimum	3.000	3.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000

Tab. 51.: Gesamtgefallen nach Position nach Gruppen

	Langschiff			Presbyterium			Friedrichskapelle		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Valid	16	18	11	15	22	11	15	16	11
Missing	0	4	1	1	0	1	1	6	1
Mean	3.938	3.944	3.909	4.800	4.545	4.727	3.000	3.125	3.091
Std. Deviation	0.680	0.873	0.701	0.414	0.671	0.467	1.254	1.310	0.944
Minimum	3.000	3.000	3.000	4.000	3.000	4.000	1.000	1.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Ähnliches zeigt die Analyse der letzten inhaltlichen Fragen des Fragebogens, in der das Testpublikum darum gebeten wurde, die Positionen in eine Reihenfolge zu bringen. 64 % des Testpublikums fand, dass sich die beste Position im Presbyterium befand, nur 16 % nannten hier das Langschiff und nur 8 % die Friedrichskapelle (12 % haben diese Frage nicht beantwortet). Interessanterweise stammten alle Personen, die die Friedrichskapelle nannten, aus Publikumsgruppe 3, weswegen womöglich bei diesen Personen eine Art Reihenfolgeeffekt vorhanden war, da sich diese Gruppe zuerst in der Friedrichskapelle befand, bevor sie das Stück im Langschiff oder Presbyterium hörten/sahen.

Während manche nur ihre Lieblingsposition im Fragebogen angaben, brachten 36 Personen alle Position in eine Reihenfolge. Auch hier zeigte sich eine eindeutige Lieblingsreihenfolge: Presbyterium – Langschiff – Friedrichskapelle (40 %).

8.2. Langschiff

Die Position im Langschiff wurde von 16 % des Publikums als beste Position und von 58 % des Publikums als Zweitliebingsposition im Fragebogen angegeben. Im Durchschnitt konnte das Testpublikum im Langschiff eher alles hören, was wichtig war (MW: 3,7). Die hohe Standardabweichung und die Angaben bei den offenen Fragen zeigen allerdings, dass es hierzu unterschiedliche Erfahrungen und Meinungen gab. 48 % des Publikums hob in den offenen Antworten hervor, dass der Gesamtklang schön und harmonisch ausgewogen sei (3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 27, 28, 29, 32, 34, 37, 40, 43, 45). Vor allem „the mixing of the sound coming back to the Nave“ (5) und „the general sound all together“ (10) seien sehr gut gewesen, was auch die Antwort auf die Frage, ob eher auf den Gesamtklang gehört wurde (MW: 4,2) verdeutlicht. Im Gegensatz dazu beschrieb 18 % des Publikums den Klang als gedämpft, verwaschen, hallig, wenig präsent (6, 17, 24, 27, 28, 29, 32, 35, 36). Für manche waren die Singstimmen im Unterschied zu den Instrumenten außerdem zu leise (28,45).

In diesem Zusammenhang wurde teilweise auch ein Reihenfolgeeffekt sichtbar, nämlich dann, wenn auf die vorherige Position Bezug genommen wurde: „Ich war verwöhnt nach meiner Position im Presbyterium davor; nach einiger Zeit konnte ich mich aber auf den Klang einstellen“ (35). Auch Personen, die zuvor bereits in der Friedrichskapelle waren, führten Vergleiche durch: „mehr Stereoeffekt, stärkerer Gesamteindruck“ (38). Ein Vergleich der drei Publikumsgruppen hinsichtlich der Sinneswahrnehmung zeigt allerdings keine großen Unterschiede bei den durchschnittlichen Zufriedenheitswerten (s. Tabelle 53). Die Textverständlichkeit wurde in dieser Position im Durchschnitt mittelmäßig zufriedenstellend bewertet (MW: 3,2). Bei den offenen Fragen gab es hierzu keine weiteren Angaben.

Die durchschnittlichen Zufriedenheitswerte in Bezug auf die Frage, ob das Publikum alles sehen konnte, was wichtig war, waren in dieser Position am geringsten (MW: 2,6). In den offenen Fragen wurde deutlich, dass dies insbesondere damit zu tun hatte, dass die Musiker:innen nicht gut oder gar nicht sichtbar waren und wenn, nur „von hinten“ (8). 18 % der Befragten hatten dies bei der Frage, was ihnen nicht gefallen hat, angegeben (8, 16, 20, 34, 36, 37, 39, 40, 41).

Tab. 52. Langschiff – Sinneswahrnehmung gesamt

	Hören1	Sehen1	Text1	Klang1
Valid	49	49	49	49
Missing	1	1	1	1
Mean	3.653	2.592	3.224	4.184
Std. Deviation	1.251	1.206	1.123	1.014
Minimum	1.000	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000

Tab. 53. Langschiff – Sinneswahrnehmung nach Gruppen

	Hören1			Sehen1			Text1			Klang1		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Valid	16	21	12	16	21	12	16	21	12	16	21	12
Missing	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0
Mean	3.625	3.524	3.917	2.813	2.286	2.833	2.875	3.333	3.500	4.188	4.190	4.167
Std. Deviation	1.310	1.365	0.996	1.167	1.146	1.337	1.147	1.065	1.168	0.981	1.078	1.030
Minimum	1.000	1.000	2.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	2.000	1.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Tab. 54. Langschiff – Immersion gesamt

	Außenstehend1	Hineingezogen1	Beobachtend1	Mitmusizierend1
Valid	45	46	48	47
Missing	5	4	2	3
Mean	3.400	2.739	3.417	2.851
Std. Deviation	1.321	1.182	1.334	1.351
Minimum	1.000	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000

Tab. 55. Langschiff – Immersion nach Gruppen

	Außenstehend1			Hineingezogen1			Beobachtend1			Mitmusizierend1		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Valid	15	18	12	16	20	10	16	21	11	16	20	11
Missing	1	4	0	0	2	2	0	1	1	0	2	1
Mean	2.933	3.667	3.583	3.188	2.550	2.400	3.063	3.429	3.909	3.000	2.950	2.455
Std. Deviation	1.486	1.138	1.311	1.167	0.999	1.430	1.340	1.434	1.044	1.506	1.234	1.368
Minimum	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	2.000	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Die Antworten auf die vier Immersionsitems zeigen, dass sich das Publikum in dieser Position im Durchschnitt eher als beobachtend und außenstehend erlebt hat (s. Tabelle 54). Die Analyse der Items nach Publikumsgruppe zeigen allerdings leichte Unterschiede. So fühlten sich jene Personen, die das Stück zum ersten Mal im Langschiff hörten, stärker in das Geschehen hineingezogen bzw. weniger als Außenstehende oder Beobachtende im Vergleich zu den beiden anderen Publikumsgruppen, die das Stück erst in der zweiten oder dritten Position im Langschiff hörten/sahen.

8.3. Presbyterium

Die Position im Presbyterium wurde von 64 % des Publikums als beste Position und von 12 % des Publikums als Zweitliebblingsposition im Fragebogen angegeben. In den Angaben in den Fragebögen wurde deutlich, dass die Bewertung des Presbyteriums stark von der Position abhing. Manche Teilnehmende befanden sich etwa auch am Hochaltar, während andere nur auf den Bänken saßen.

Tab. 56. Presbyterium – Sinneswahrnehmung gesamt

	Hören2	Sehen2	Text2	Klang2
Valid	49	48	48	48
Missing	1	2	2	2
Mean	4.612	3.708	4.333	4.000
Std. Deviation	0.671	1.288	0.953	1.167
Minimum	3.000	1.000	2.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000

Tab. 57. Presbyterium – Sinneswahrnehmung nach Gruppen

	Hören2			Sehen2			Text2			Klang2		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Valid	16	21	12	16	21	11	16	21	11	15	21	12
Missing	0	1	0	0	1	1	0	1	1	1	1	0
Mean	4.875	4.333	4.750	4.125	3.286	3.909	4.500	4.238	4.273	3.933	3.857	4.333
Std. Deviation	0.500	0.796	0.452	1.088	1.309	1.375	0.966	0.995	0.905	1.100	1.195	1.231
Minimum	3.000	3.000	4.000	2.000	1.000	1.000	2.000	2.000	3.000	2.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Im Unterschied zu den anderen Positionen war die Textverständlichkeit im Presbyterium sehr hoch (MW: 4,3): „The presbytery was by far the best spot. Here the text was King, in all the choirs. In this space every articulation and syllab can be heard“ (10). Die Analyse der Bewertung nach Publikumsgruppe zeigte hierbei kaum Unterschiede.

Die Zufriedenheit mit dem Hörerlebnis war im Presbyterium ebenfalls am höchsten (MW: 4,6). 46 % der Befragten hoben in den offenen Antworten hervor, dass ihnen der Klang sehr gut gefallen hat (3, 4, 6, 7, 8, 10, 14, 17, 18, 19, 20, 24, 27, 28, 32, 34, 35, 36, 40, 42, 44, 45, 46): „Meine Erwartungen wurden übertroffen. Dass der Klang im Presbyterium so beeindruckend voll ist, hat mich überrascht“ (3). Der Klang wurde dabei als harmonisch, gut, mit wenig Widerhall, verschmelzend, ausgewogen, nicht verwaschen, festlich oder dynamisch beschrieben. Im Durchschnitt hörten hier auch viele Teilnehmende eher auf den Gesamtklang als auf die einzelnen Chöre oder Stimmen (MW: 4,0). Besonders „schön, mächtig, ausgeglichen“ (4) sei der Klang direkt am Hochaltar gewesen: „Optimale Position der Priester“ (9). Manche Personen gaben außerdem an, dass gewisse Aspekte zu laut waren (10, 15, 19, 24) und in diesem Zusammenhang wurde insbesondere das Regal hervorgehoben, dessen „schnarrender Ton“ (19) als störend empfunden wurde. Als zu leise wurde der Streicher:innenchor beschrieben (24, 34). Eine Person gab außerdem an, dass „aufgrund der seitlichen Sitzposition [...] das Stereo nicht ausgeglichen genug [war] [...] Klangdominanz im rechten Ohr. Ich hätte gerne besser wahrgenommen, was klanglich über bzw. hinter mir war“ (43).

Die Zufriedenheit mit dem Sehen im Unterschied zum Hörerlebnis geringer (MW: 3,7). 12 % des Publikums hob in den offenen Antworten hervor, dass ihnen die Sicht gefallen habe (6, 4, 22, 37, 43, 46). 14 % betonten in den offenen Antworten, dass sie nicht alles sehen konnten, was für sie wichtig gewesen wäre (8, 16, 26, 28, 29, 39, 45). Sie hätten sich gewünscht, mehr Musiker:innen sehen zu können.

Tab. 58. Presbyterium – Immersion gesamt

	Außenstehend2	Hineingezogen2	Beobachtend2	Mitmusizierend2
Valid	47	47	47	45
Missing	3	3	3	5
Mean	1.766	3.957	2.681	3.489
Std. Deviation	1.146	1.083	1.385	1.408
Minimum	1.000	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000

Tab. 59. Presbyterium – Immersion nach Gruppen

	Außenstehend2			Hineingezogen2			Beobachtend2			Mitmusizierend2		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Valid	16	19	12	16	21	10	16	19	12	16	19	10
Missing	0	3	0	0	1	2	0	3	0	0	3	2
Mean	1.688	1.737	1.917	3.750	4.143	3.900	2.625	2.421	3.167	3.563	3.368	3.600
Std. Deviation	1.078	0.933	1.564	1.390	0.793	1.101	1.310	1.387	1.467	1.413	1.422	1.506
Minimum	1.000	1.000	1.000	1.000	3.000	2.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
Maximum	4.000	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Die Immersionswerte waren bei der Position im Presbyterium am höchsten. So fühlte sich das Publikum im Vergleich zu den beiden anderen Positionen im Durchschnitt am stärksten ins Geschehen hineingezogen (MW: 3,96) und mitmusizierend (MW: 3,49) und eher nicht als Außenstehende (MW: 1,77) oder in einer Beobachtungsposition (MW: 2,68). Am stärksten ins Geschehen hineingezogen fühlte sich Publikumsgruppe 2, die als erste Gruppe im Presbyterium zuhörte/zusah, am wenigsten Publikumsgruppe 3, die als letzte Gruppe im Presbyterium war, weswegen hier ein Reihenfolgeeffekt zu vermuten ist. Eine Person gab außerdem an, dass sie sich nicht so stark „in die Musik hineinfühlen“ konnte wie im Langschiff, da sie vom gegenüberstehenden Publikum abgelenkt war (14). Eine weitere Person gab an, dass „dieser Platz [...] gefühlsmäßig der vornehmste [war]. Ich hatte auf einmal das Gefühl, dass ich mich benehmen musste“ (15). Dies zeigt, dass die Örtlichkeit einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung hat und eine bestimmte Grundstimmung erzeugt, die auch das Hören und Sehen präformiert.

8.4. Friedrichskapelle

Die Position in der Friedrichskapelle (hinten) bzw. im Herrschaftsoratorium (vorne am Fenster) wurde von nur 8 % des Publikums als beste Position und von 2 % des Publikums als Zweitlieblingsposition im Fragebogen angegeben. Diese Position war somit mit großem Abstand die unbeliebteste Position. Wesentlich hierbei ist mit Sicherheit, dass in der Position in der Friedrichskapelle der Abstand zur Musik sehr groß ist. Alle Personen gaben im Fragebogen allerdings an, zumindest kurz im Herrschaftsoratorium gewesen zu sein. Hier sei das Klang- und Sichterlebnis weitaus besser gewesen. Gleichzeitig wurde von 14 % des Publikums in den offenen Fragen darüber diskutiert, inwiefern die geschlossenen Fenster im Herrschaftsoratorium der Situation um 1600 entsprachen oder nicht (3, 4, 5, 11, 33, 37, 42) und waren „skeptisch, ob das Klangerlebnis vergleichbar war“ (37). Eine Person merkte außerdem an: „Da Fenster geschlossen, macht die Position hier keinen Sinn. Ergebnis wäre völlig anders“ (11). Daher ist es überraschend, dass dennoch 8 % des Publikums diese Position als Lieblingsposition benannt haben. Interessanterweise stammen diese Personen allesamt aus der Publikumsgruppe 3, bei der die Friedrichskapelle die erste Position war.

Tab. 60. Friedrichskapelle – Sinneswahrnehmung gesamt

	Hören3	Sehen3	Text3	Klang3
Valid	46	47	46	45
Missing	4	3	4	5
Mean	2.652	2.915	2.913	3.756
Std. Deviation	1.251	1.427	1.297	1.111
Minimum	1.000	1.000	1.000	2.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000

Tab. 61. Friedrichskapelle – Sinneswahrnehmung nach Gruppen

	Hören3			Sehen3			Text3			Klang3		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Valid	15	20	11	15	20	12	15	20	11	14	19	12
Missing	1	2	1	1	2	0	1	2	1	2	3	0
Mean	2.267	2.700	3.091	3.067	2.900	2.750	2.933	2.750	3.182	3.786	3.579	4.000
Std. Deviation	1.100	1.302	1.300	1.387	1.651	1.138	1.280	1.410	1.168	0.975	1.216	1.128
Minimum	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	2.000	2.000	2.000	2.000
Maximum	4.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Die Zufriedenheitswerte bei den Items Hören, Sehen und Textverständlichkeit waren in dieser Position im Vergleich zu den beiden anderen Positionen am niedrigsten. Die hohen Standardabweichungen zeigen aber auch hier, dass das Publikum hier unterschiedlich bewertete. So gab 20 % des Publikums bei

den offenen Fragen an, dass ihnen der Klang sowohl in der Friedrichskapelle hinten als auch im Oratorium sehr gut gefallen habe (5, 7, 17, 20, 24, 27, 34, 36, 44, 45). In der Kapelle gab es einen eher dumpfen Klang, der manchen gefiel: „I liked the sort of ‚muted‘ background sound of the music that was in the Chapel“ (5). Man konnte hier besser auf die Instrumente hören und auf die „little figuras in the different voices of the choirs“ (7). Im Oratorium war für manche ein „ein sehr klarer Klang“ (17) trotz geschlossener Fenster und der „beste Klang“ (24) von allen Positionen. Der Gesamtklang sei sehr klar gewesen und weniger hallig im Unterschied zu den anderen beiden Positionen (27), was sehr gut gefiel. Im Durchschnitt gaben die Befragten außerdem an, eher auf den Gesamtklang als auf die einzelnen Chöre geachtet zu haben (MW: 3,8). Gleichzeitig gefiel 24 % der Befragten das Klangerlebnis nicht (3, 8, 11, 20, 24, 26, 28, 32, 33, 35, 42, 45), da der Klang sehr leise, durch die Scheibe gedämpft, verwaschen oder verhalten war.

In Bezug auf die Frage, ob das Publikum alles sehen konnte, was wichtig war, gab es ebenfalls unterschiedliche Meinungen. 20 % des Publikums gab in den offenen Fragen an, dass ihnen die Sicht sehr gut gefiel, insbesondere im Herrschaftsoratorium (6, 8, 10, 15, 17, 18, 20, 32, 33, 42). Durch die erhöhte Sicht, gäbe es „einen direkteren Bezug zum musikalischen Geschehen“ (6) und man habe einen „visuell guten Gesamteindruck“ (8). Andere Personen fühlten sich hingegen eher distanziert vom Geschehen, vor allem wenn sie in der Friedrichskapelle waren.

Tab. 62. Friedrichskapelle – Immersion gesamt

	Außenstehend3	Hineingezogen3	Beobachtend3	Mitmusizierend3
Valid	46	48	46	48
Missing	4	2	4	2
Mean	3.783	2.396	3.478	2.333
Std. Deviation	1.504	1.333	1.362	1.358
Minimum	1.000	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000

Tab. 63. Friedrichskapelle – Immersion nach Gruppen

	Außenstehend3			Hineingezogen3			Beobachtend3			Mitmusizierend3		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Valid	15	20	11	15	21	12	15	20	11	15	21	12
Missing	1	2	1	1	1	0	1	2	1	1	1	0
Mean	3.267	4.050	4.000	2.600	2.190	2.500	2.867	3.650	4.000	2.467	2.333	2.167
Std. Deviation	1.624	1.432	1.414	1.121	1.436	1.446	1.187	1.424	1.265	0.990	1.528	1.528
Minimum	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	2.000	1.000	1.000	1.000
Maximum	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000	5.000

Die Analyse der Immersionsitems zeigt, dass sich das Publikum in dieser Position eher als Außenstehende und Beobachtende gefühlt hat und weniger ins Geschehen hineingezogen oder mitmusizierend (s. Abbildung 37). Einzelne Personen aus Publikumsgruppe 1 fühlten sich in der Position im Herrschaftsoratorium stark hineingezogen und führten dies in den offenen Antworten näher aus: „When I was at the window, I felt part of the performance“ (10) | „Ich verwandelte mich in eine Sängerin und wurde Mitwirkende“ (15). 8 % gaben außerdem an, dass es für sie etwas besonders war, die Friedrichskapelle besuchen zu können (9, 22, 43, 46). Eine Person meinte, die habe das Gefühl „ein Kaiser zu sein“ (9).

9. FAZIT GRAZ

In diesem Fazit werden die wichtigsten Erkenntnisse des Projekts der zweiten Projektphase aus musiksoziologischer Perspektive zusammengefasst. Zunächst wird auf positive Erfahrungen, Herausforderungen und die am besten empfundenen Aufstellungen der Musiker:innen eingegangen. Daran anschließend werden die wichtigsten Erkenntnisse zum Testpublikum zusammenfassend dargestellt.

9.1. Musiker:innen

Positive Aspekte und Erfahrungen

1) Akustische und räumliche Wirkung: Die außergewöhnliche akustische Erfahrung im Grazer Dom wurde am häufigsten als positives Erlebnis beschrieben. Alle Chöre betonten die emotionale Wirkung des historischen Raums und die Möglichkeit, die Musik an ihrem ursprünglichen Aufführungsort zu erleben. Besonders hervorgehoben wurde der sogenannte „Echoeffekt“ zwischen den Chören, durch den kompositorische Strukturen hörbar wurden. Die Musiker:innen erlebten die beabsichtigten antiphonalen Momente des Werks erstmals in ihrer vollen Wirkung, was in Basel möglich nicht war.

2) Spielen auf derselben Ebene / Koordination: Die akustische und räumliche Wirkung hängt auch stark damit zusammen, dass auf derselben Ebene gespielt werden konnte. Die Koordination zwischen den Chören funktionierte deutlich besser, da sowohl die akustischen als auch die visuellen Beziehungen verstärkt wurden. Viele Musiker:innen entwickelten ein intensiveres Gefühl für das gemeinsame Musizieren und wurden unabhängiger von visueller Führung, da das gegenseitige Hören besser funktionierte. Dies zeigte sich insbesondere in den Fragebogenergebnissen. Die Koordination im eigenen Chor wurde in allen Aufstellungen im Durchschnitt mit einem Mittelwert von mindestens 4,0 bewertet, ebenso der Kontakt zum Hauptdirigenten – mit Ausnahme von Aufstellung 2. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Position der Subdirigenten im Vergleich zu Basel unwichtiger wurde, da der Hauptdirigent von fast allen Positionen aus sichtbar war. Der Kontakt zu den anderen Chören erhielt mit Ausnahme von Aufstellung 1 und 2 ebenfalls hohe Zufriedenheitswerte von mindestens 4,0, was womöglich auch daran liegt, dass sich manche Chöre in den ersten beiden Aufstellungen noch finden mussten, da in Graz zum Teil auch neue Musiker:innen mitspielten. Der konstruierte Lettner erwies sich somit als entscheidend für die historische Raumwirkung und verbesserte die Koordination innerhalb der Chöre sowie den Kontakt zwischen allen Beteiligten.

3) Wissenschaftliche Erfahrung: Die Teilnahme am Forschungsprojekt selbst wurde als außerordentlich bereichernd empfunden. Musiker:innen schätzten die Möglichkeit, systematisch verschiedene Aufstellungen zu erproben und feine akustische Unterschiede wahrzunehmen. Das strukturierte Vorgehen mit Fragebögen wurde als benutzer:innenfreundlich und lehrreich beschrieben. Viele betonten, dass solche Projekte essentiell für das Verständnis historischer Aufführungspraxis seien.

Herausforderungen und Kritik

1) Tasteninstrumente: Der Organist nahm zum ersten Mal an den Reenactments teil. Daher waren die ersten Aufführungen für ihn herausfordernd, insbesondere, da er in seiner Position auf die Wand blickte und sich somit bei der Koordination auf seinen Hörsinn verlassen musste. Die Regal-Spielerin war zwar bereits in Basel dabei, hatte dort aber das Spinett gespielt. Mit dem Regal hatte sie bisher keine Erfahrung und erlebte das Spielen daher als herausfordernd. Die ungewohnte Lautstärke und die komplexe Handhabung stellten eine Herausforderung dar. Die technischen Anforderungen des

historischen Instruments erforderten eine kontinuierliche Anpassung der Spielweise. In den ersten Aufstellungen übertönte das Instrument außerdem die Geige und einige Sänger:innen aus der Capella konnten sich selbst durch die räumliche Nähe zum Instrument in den ersten beiden Aufstellungen nicht hören.

2) Räumliche Einschränkungen: Im Durchschnitt wurde der vorhandene Platz in allen Aufstellungen mit einem Mittelwert von mindestens 4,0 bewertet. Die Chöre, die auf der linken Empore musizierten, bewerteten den Platz jedoch meist weniger zufriedenstellend. Sie konnten dort nicht von gemeinsamen Chorbüchern spielen, der Platzmangel erschwerte die interne Koordination und manche Musiker:innen konnten sich gegenseitig nicht sehen oder hören. Darüber hinaus verursachte das konstruierte Lettner-Gerüst bei mehreren Teilnehmenden Höhenangst und schränkte die Bewegungsfreiheit ein.

3) Tempo: Trotz der Verbesserungen im Vergleich zu Basel traten weiterhin teilweise Koordinations-schwierigkeiten auf. Die Subdirigenten waren nicht immer synchron mit dem Hauptdirigenten, was zu visuellen Irritationen führte. Besonders die Chöre auf den Emporen neigten dazu, im Tempo zu „schleppen“, was vermutlich auf die akustischen Reflexionen an den Mauern zurückzuführen ist. Die Anpassung des Tempos an die Domakustik erwies sich zu Beginn ebenfalls als komplex, insbesondere, da dieses im Vergleich zu Basel schneller war.

4) (Musikalische) Kommunikation: Einige Musiker:innen empfanden die Kommunikation während der Proben als problematisch und fühlten sich nicht gehört. Mehrere Musiker:innen kritisierten in diesem Zusammenhang, dass zu wenig Zeit für musikalische Detailarbeit verwendet wurde und der Fokus zu stark auf der Tactus-Koordination lag. Dies führte zu vernachlässigten Aspekten wie Intonation, Artikulation und stilistischer Ausarbeitung. Die fehlende Einbeziehung professioneller Sänger:innen sowie der Meinung der erfahrenen Musiker:innen wurden als grundsätzliches Problem für die musikalische Qualität benannt.

Beste Aufstellungen

Viele Musiker:innen gaben an, dass aufgrund des Spielens auf einer Ebene fast alle Aufstellungen sehr gut funktioniert haben. Nur Aufstellung 2, bei der die Capella eine andere Position ausprobierte, wurde im Verhältnis bei allen Items im Fragebogen am schlechtesten bewertet, da vielen der Kontakt zum Hauptdirigenten fehlte (Gesamtdurchschnitt: 3,6). Somit ist es auf Grundlage der vorhandenen Daten schwierig, eine eindeutig von allen bevorzugte Aufstellung zu nennen. Auf Basis unterschiedlicher Kennzahlen bzw. Analysen können aber drei Aufstellungen als die präferierten Aufstellungen identifiziert werden:

Aufstellung 4: zeigt die höchste Gesamtzufriedenheit mit dem besten Durchschnittswert quer über alle Items und Chöre (4,5) und konsistent niedrige Standardabweichungen, was auf eine einheitlich positive Bewertung hinweist.

Aufstellung 3: erreicht den zweithöchsten Gesamtdurchschnitt quer über alle Items und Chöre (4,4). Bei der Auszählung der genannten Präferenzen am Ende des Fragebogens erhielt diese Aufstellung die zweitmeisten Nennungen. Chor 1 bevorzugte mehrheitlich Aufstellung 3, da hier die Trennung der tiefen Chöre besonders gut funktionierte und die Koordination optimal war.

Aufstellung 5: erreichte nur den vierten Platz, wenn die einzelnen Aufstellungen nach dem Durchschnitt aller Werte gerankt werden. Ihr Mittelwert liegt bei 4,2. Zu bedenken gilt hierbei, dass die Gesamtdurchschnittswerte der Aufstellungen 1, 3, 4, 5 und 6 sehr ähnlich sind und sich alle zwischen 4,2 und 4,5 bewegen. Diese Aufstellung wurde allerdings in den Fragebogen am Ende knapp am häufigsten

als präferierte Aufstellung quer über alle Chöre genannt. Der Hauptdirigent identifizierte Aufstellung 5 ebenfalls als die beste Aufstellung, da hier erstmals der gewünschte „double choir“-Effekt im Kyrie 2 hörbar wurde.

9.2. Publikum

Das **Presbyterium** erwies sich als die beliebteste Position. 64 % der Teilnehmenden wählten diese Position als ihre beste Erfahrung, und sie erhielt eine durchschnittliche Bewertung von 4,7. Die Gründe für diese Präferenz lagen in mehreren akustischen und emotionalen Faktoren begründet. Zunächst war die Textverständlichkeit im Presbyterium hoch (MW: 4,3). Darüber hinaus war die Zufriedenheit mit dem Hörerlebnis im Presbyterium am höchsten (MW: 4,6). 46 % der Befragten hoben in den offenen Antworten hervor, dass ihnen der Klang außerordentlich gut gefallen habe. Der Klang wurde durchweg als harmonisch, ausgewogen, verschmelzend und dynamisch beschrieben, wobei besonders wenig störender Widerhall auftrat. Teilnehmende, die direkt am Hochaltar positioniert waren, berichteten von einem besonders schönen, mächtigen, ausgeglichenen Klangerlebnis. Die Immersionswerte unterstützen diese positive Bewertung zusätzlich. Das Publikum fühlte sich im Presbyterium am stärksten ins musikalische Geschehen hineingezogen (MW: 4,0) und empfand sich am wenigsten als außenstehende Beobachter:innen (MW: 1,8). Viele Teilnehmende berichteten von einem Gefühl des Mitmusizierens, das in den anderen Positionen nicht in diesem Maße auftrat. Dennoch gab es auch im Presbyterium einige kritische Anmerkungen. Manche Teilnehmende empfanden bestimmte Aspekte als zu laut, wobei insbesondere das Regal mit seinem „schnarrenden Ton“ als störend erwähnt wurde. Bezüglich der visuellen Wahrnehmung war die Zufriedenheit geringer als beim Hörerlebnis (MW: 3,7), da 14 % der Befragten angaben, nicht alle Musiker:innen sehen zu können, die für sie wichtig gewesen wären.

Die Position im **Langschiff** wurde vom Testpublikum als Zweitliebblingsposition genannt. 16 % wählten sie als beste Position, während 58 % sie als ihre zweite Präferenz angaben. Die Stärken des Langschiffs lagen eindeutig im Bereich des Gesamtklangerlebnisses. 48 % der Befragten hoben in den offenen Antworten hervor, dass der Gesamtklang schön, harmonisch und ausgewogen sei. Die Teilnehmenden gaben auch an, eher auf den Gesamtklang als auf einzelne Chöre oder Stimmen geachtet zu haben (MW: 4,2). Gleichzeitig offenbarten sich aber auch deutliche Schwächen dieser Position. 18 % der Befragten beschrieben den Klang als gedämpft, verwaschen, hallig oder wenig präsent. Diese Wahrnehmung variierte stark zwischen den einzelnen Teilnehmenden, was sich in der hohen Standardabweichung der Bewertungen niederschlug. Für manche waren die Singstimmen im Vergleich zu den Instrumenten zu leise, was die Textverständlichkeit beeinträchtigte. Das vom Publikum gefühlte größte Problem der Langschiffposition war jedoch die eingeschränkte Sicht auf die Musiker:innen. 18 % der Befragten erwähnten explizit in den offenen Antworten, dass die Musiker:innen nicht gut oder gar nicht sichtbar waren und wenn überhaupt, dann nur „von hinten“. Diese visuelle Einschränkung minderte offensichtlich das Gesamterlebnis. Interessant waren auch die beobachteten Reihenfolgeeffekte. Teilnehmende, die das Stück zum ersten Mal im Langschiff hörten, fühlten sich stärker ins Geschehen hineingezogen als jene, die bereits andere Positionen erlebt hatten.

Die Position in der **Friedrichskapelle** erwies sich als die unbeliebteste aller drei Optionen. Nur 8 % der Teilnehmenden wählten sie als beste Position, und sie erhielt lediglich einen Mittelwert von 3,1. Bemerkenswert ist jedoch die hohe Standardabweichung, die auf sehr unterschiedliche Bewertungen hindeutet. In der hinteren Friedrichskapelle war der Klang für viele zu leise und gedämpft. Im Herrschaftsoratorium sei dies besser gewesen, es wurde aber von einigen Personen bezweifelt, ob ihre Erfahrung der historischen Situation entsprach, da die Fenster im Herrschaftsoratorium geschlossen waren. 20 % der Befragten äußerten sich positiv über den Klang sowohl in der Friedrichskapelle als auch im Oratorium. Manche schätzten den eher dumpfen Klang in der Kapelle und konnten hier besser auf einzelne

Instrumente hören. Im Oratorium empfanden einige trotz der geschlossenen Fenster einen sehr klaren Klang, da er weniger hallig als in den anderen Positionen war. Die visuelle Erfahrung war ebenfalls unterschiedlich. 20 % lobten die Sicht, insbesondere im Herrschaftsoratorium, wo es durch die erhöhte Position einen direkteren Bezug zum musikalischen Geschehen und einen visuell guten Gesamteindruck gab. Andere fühlten sich hingegen distanziert vom Geschehen.

III. GESAMTFAZIT

Das FWF-Esprit-Projekt „Aufführungspraxis am Grazer Hof um 1600“ verfolgte das Ziel, durch systematische Reenactments und musiksoziologische Begleitforschung Erkenntnisse über die historische Aufführungspraxis mehrchöriger Musik zu gewinnen. In zwei Forschungsphasen – Phase 1 in Basel (13.-15. Januar 2025) und Phase 2 in Graz (4.-5. Juni 2025) – wurde das vierchörige Kyrie aus der „Missa Sine Nomine“ von Alessandro Tadei in der Leonhardskirche in Basel bzw. im Grazer Dom nachgestellt. Die musiksoziologische Begleitforschung umfasste systematische Fragebogenerhebungen mit den Musiker:innen, Gruppendiskussionen, Interviews sowie teilnehmende Beobachtung. In Graz wurde zusätzlich eine Publikumsbefragung durchgeführt. Im Folgenden werden die wesentlichen Erkenntnisse zusammengefasst, bevor eine methodologische Diskussion der eingesetzten musiksoziologischen Methoden erfolgt.

10. ZENTRALE FORSCHUNGSERGEBNISSE: MUSIKER:INNEN

Der zentrale methodische Unterschied zwischen beiden Phasen lag in der räumlichen Anordnung: Während in Basel die vier Chöre meist auf verschiedenen Höhenniveaus (jeweils zwei Chöre befanden sich auf dem Lettner sowie in der Chorapsis) positioniert waren, ermöglichte in Graz die Konstruktion eines Lettner-Gerüsts sowie das Vorhandensein von zwei Emporen links und rechts dieses Gerüsts das Musizieren aller vier Chöre auf derselben Ebene. Dieser Unterschied erwies sich als fundamental für die gewonnenen Erkenntnisse und bestätigte zentrale Hypothesen des Projekts. Folgende Aspekte im Hinblick auf Koordination und Sinneswahrnehmungen sind hierbei hervorzuheben:

1) Koordination und Kontakt zwischen den Chören: Die vergleichende Analyse der Fragebogendaten zeigt einen starken Unterschied zwischen beiden Forschungsphasen. In Basel erreichte der Kontakt zu anderen Chören mit einem Mittelwert von 2,8 bis 3,7 die niedrigsten Zufriedenheitswerte aller erhobenen Items. Die Höhenunterschiede zwischen Lettner und Chorapsis führten zu zeitlichen Verzögerungen in der akustischen Wahrnehmung und zu erheblichen Sichteinschränkungen. Der Hauptdirigent formulierte dies prägnant: Es sei „viel schwieriger [...], wenn bei dieser mehrchörigen Musik, die Chöre nicht nur in der Distanz weit auseinander aufgestellt sind“, sondern wenn es auch noch einen „Höhenunterschied“ gibt.

In Graz hingegen verbesserten sich die Zufriedenheitswerte für den Kontakt zu anderen Chören auf durchschnittlich 4,0 bis 4,5 (mit Ausnahme der Aufstellungen 1 und 2). Musiker:innen berichteten von „deutlich mehr Kontakt“ und dass es „viel einfacher war zu musizieren“. Die Koordination zwischen den Chören funktionierte nicht nur besser, sondern die Musiker:innen entwickelten ein intensiveres Gefühl für das gemeinsame Musizieren und wurden unabhängiger von visueller Führung, da das gegenseitige Hören besser funktionierte. Wichtig ist hierbei allerdings auch, dass die Musiker:innen das Stück in der

zweiten Projektphase bereits sehr gut kannten und dies einen zusätzlichen Einfluss auf den Kontakt zwischen den Chören hatte.

2) Der „Echoeffekt“ und kompositorische Strukturen: Eine der bedeutendsten Erkenntnisse der Graz-Phase war die erstmalige Hörbarkeit des vom Hauptdirigenten antizipierten „Echoeffekts“. Die Partituranalyse hatte bereits auf Echostellen zwischen den Chören hingewiesen – „eine der offensichtlichsten Kompositionstechniken“ in diesem Werk. Während in Basel dieser Effekt aufgrund der Höhenunterschiede nicht wahrnehmbar war, wurde er in Graz eindeutig erlebbar. Dies betraf insbesondere den dritten Teil (Kyrie 2), wo die Vierchörigkeit in zwei Blöcke von je acht Stimmen aufgeteilt ist.

3) Rolle der Subdirigenten und Tactus schlagen: Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen Basel und Graz zeigte sich in der Bedeutung der Subdirigenten. In Basel waren diese essentiell für die Koordination, da der Hauptdirigent von vielen Positionen aus – insbesondere vom Lettner – nicht oder nur schwer zu sehen war. In Graz hingegen wurde die Position der Subdirigenten weniger wichtig, da der Hauptdirigent von fast allen Positionen aus sichtbar war. Teilweise führte die Fortführung des Subdirigenten-Systems sogar zu Problemen, wenn diese nicht im selben Takt wie der Hauptdirigent waren, was visuell irritierte. Dies deutet darauf hin, dass das Subdirigenten-System historisch möglicherweise primär als Lösung für räumliche Herausforderungen (insbesondere Höhenunterschiede) diente und bei optimaler räumlicher Anordnung eine untergeordnete Rolle spielte.

Neben dem Höhenunterschied wurden darüber hinaus zwei Aspekte sowohl in Basel als auch in Graz als besonders positiv von den Musiker:innen empfunden:

1) Musizieren vom Chorbuch: Dies wurde in beiden Phasen überwiegend positiv erlebt, wobei 90 % der Befragten bereits Vorerfahrungen damit hatten. Das gemeinsame Spielen von Noten führte zum Gefühl einer Einheit. Die interne Koordination im eigenen Chor erreichte in beiden Phasen durchschnittlich hohe Zufriedenheitswerte (MWe zwischen 3,5 und 4,5 in Basel, mindestens 4,0 in Graz).

2) Teilnahme an einem Forschungsprojekt: Die meisten Musiker:innen berichteten in beiden Phasen, dass sie gerne an einem Forschungsprojekt teilnahmen. Für die meisten Personen war dies das erste Mal und sie schätzten die Möglichkeit, über ihre Erfahrungen im Fragebogen zu reflektieren und eine Weiterentwicklung über die einzelnen Aufstellungen bzw. zwischen Projektphase 1 und 2 zu beobachten.

Weitere interessante Erkenntnisse gab es in Bezug auf die eingesetzten **Tasteninstrumente**. In Basel kam ein Spinett zum Einsatz, in Graz ein Regal. Dieser Wechsel brachte neue Erkenntnisse, aber auch erhebliche Herausforderungen. Das Regal erwies sich als deutlich lauter und durchsetzungsfähiger, was zu Klangbalance-Problemen führte. In den ersten Aufstellungen, wenn das Regal in räumlicher Nähe zur Capella positioniert war, übertönte es nicht nur die Geige aus dem eigenen Chor, sondern auch Teile der Capella, sodass manche Sänger:innen sich selbst kaum noch hören konnten. Die Regalspielerin, die in Basel das Spinett gespielt hatte, beschrieb außerdem technische Schwierigkeiten. Die Lautstärke und der „schnarrende Ton“ wurden von mehreren Beteiligten als störend empfunden. Gleichzeitig bestätigte sich in Graz die These des Hauptdirigenten zur optimalen Positionierung der Tasteninstrumente: Die Orgel im Presbyterium gegenüber einem zweiten Tasteninstrument auf der Empore entspricht der italienischen Renaissance-Tradition und ermöglicht die beste Klangmischung. Besonders aufschlussreich war die Beobachtung, dass sich Geige und Regal in Chor 1 sehr gut mischen, wenn dieser Chor gegenüber von Chor 2 platziert ist.

11. ZENTRALE FORSCHUNGSERGEBNISSE: PUBLIKUM

Die Einbeziehung des Publikums erweitert das Forschungsdesign maßgeblich und liefert Erkenntnisse, die allein aus der Musiker:innenperspektive nicht gewonnen werden können.

Erstens bestätigt die Publikumsbefragung, dass das mehrhörige Musizieren weniger hierarchisch als vielmehr **liturgisch motiviert** war. Die Position des Klerus im Presbyterium bot das qualitativ beste musikalische Erlebnis, obwohl die sozial repräsentativste Position dem Adel im Herrschaftsoratorium vorbehalten war. Einschränkend zu erwähnen sind hierbei allerdings die geschlossenen Fenster, die sich stark auf das musikalische Erlebnis auswirkten. Die deutlich schlechtere Erfahrung im Langschiff könnte außerdem darauf hindeuten, dass die Gemeinde nicht die primäre Zielgruppe der Musik darstellte.

Zweitens zeigen die unterschiedlichen **Immersionswerte** zwischen den Positionen, dass die räumliche Anordnung nicht nur akustische, sondern auch emotionale und partizipative Dimensionen des Musikerlebens strukturiert. Das Gefühl des „Mitmusizierens“ im Presbyterium versus das „Außenstehend-Sein“ im Langschiff illustriert, wie architektonische und liturgische Raumkonzepte direkt in musikalische Erfahrungen übersetzt wurden. Dies ist besonders relevant für das Verständnis von Musik als sozialem und liturgischem Handeln im frühneuzeitlichen Kontext.

Drittens ermöglicht die Publikumperspektive die **Validierung der Musiker:innenperspektive**: Während die Musiker:innen primär auf Koordination und technische Aspekte fokussieren, kann nur das Publikum beurteilen, ob die kompositorischen Strukturen – wie der „Echoeffekt“ – tatsächlich bei den Zuhörenden ankommen. Die Tatsache, dass das Publikum im Presbyterium besonders die Textverständlichkeit und den ausgewogenen Gesamtklang hervorhob, bestätigt die Sinnhaftigkeit der präferierten Aufstellungen aus Musiker:innensicht.

Die Publikumsbefragung ist somit unverzichtbar für ein ganzheitliches Verständnis historischer Aufführungspraxis. Sie erweitert die Perspektive von der Produktions- zur Rezeptionsästhetik und ermöglicht Einsichten in die soziale und liturgische Funktionalisierung von Musik, die allein aus Partituren oder Aufführungsberichten nicht abgeleitet werden können.

12. DISKUSSION DER FORSCHUNGSMETHODEN

Triangulation und Validität: Die Triangulation verschiedener Erhebungsmethoden (Fragebogen, Gruppendiskussionen, Interviews, Beobachtung) erwies sich als außerordentlich fruchtbar. Insbesondere die Kombination von quantitativen Zufriedenheitswerten und qualitativen Beschreibungen ermöglichte ein differenziertes Verständnis der komplexen Wahrnehmungsprozesse. Die systematische Fragebogenerhebung direkt nach jeder Aufstellung verhinderte Erinnerungsverzerrungen und erlaubte die Nachzeichnung von Entwicklungsverläufen. Allerdings zeigten sich auch methodische Limitationen. Die oft hohen Standardabweichungen verdeutlichten, dass bereits kleine Positionsänderungen innerhalb eines Chores große Auswirkungen auf das individuelle Erleben hatten. So konnte der Hauptdirigent während derselben Aufstellung von manchen Personen gesehen werden, von anderen nicht – je nach exakter Standposition. Dies limitiert die Möglichkeiten experimenteller Settings im engeren Sinne, da sehr viele Einflussfaktoren nicht konstant gehalten werden können.

Reihenfolgen- und Lerneffekte: Sowohl in Basel als auch in Graz zeigten sich deutliche Lerneffekte über die Aufstellungen hinweg. Die Zufriedenheitswerte stiegen tendenziell an, da sich die Musiker:innen mit den Noten, Einsätzen und Texten vertrauter machten. Dies wirkte sich auch auf die Spielarten und die Freiheit in der musikalischen Gestaltung aus. In Graz war dieser Effekt noch ausgeprägter, da viele Musiker:innen bereits die Erfahrungen aus Basel mitbrachten. Gleichzeitig wurde deutlich, dass diese Lerneffekte auch historisch relevant sind: Die kontinuierliche Verbesserung der Koordination über mehrere Durchgänge hinweg spiegelt vermutlich reale historische Probenprozesse wider.

Vorbereitung und Proben: Ein konsistentes Feedback aus beiden Phasen war der Wunsch nach besserer Vorbereitung und klarerer Kommunikation der Forschungsziele. Viele Teilnehmer:innen waren unsicher über ihre Rolle im Projekt und hätten sich mehr Informationen gewünscht. Gleichzeitig wurde die strukturierte Herangehensweise und insbesondere die Fragebogen als wertvolles Reflexionsinstrument geschätzt. In Graz führte die intensivere Vorbereitung zu einer positiveren Wahrnehmung der Projektteilnahme. Dennoch blieb die Spannung zwischen wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse und musikalischer Qualität bestehen. Mehrere Musiker:innen kritisierten, dass zu wenig Zeit für musikalische Detailarbeit verwendet wurde und der Fokus zu stark auf der Tactus-Koordination und den räumlichen Experimenten lag. Aspekte wie Intonation, Artikulation und stilistische Ausarbeitung wurden vernachlässigt.

Authentizität: Die Publikumsbefragung zeigte außerdem die methodischen Herausforderungen der Authentizität auf. Die geschlossenen Fenster im Herrschaftsoratorium führten zu einer verzerrten Hörerfahrung, was 14 % des Publikums kritisch anmerkten. Dies unterstreicht, dass historische Rekonstruktion nur dann aussagekräftig ist, wenn alle relevanten Parameter – auch vermeintlich nebensächliche wie offene Fenster – berücksichtigt werden.

LITERATUR

Binding, G. (2013). *Architektonische Formenlehre* (5. Aufl.). WBG.

Bogner, A., Littig, B., & Menz, W. (Hrsg.). (2014). *Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung*. Springer VS.

Bohnsack, R. (2014). *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden* (9. Aufl.). Verlag Barbara Budrich.

Bortz, J., & Döring, N. (2006). *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler* (4. Aufl.). Springer.

Creswell, J. W., & Plano Clark, V. L. (2018). *Designing and conducting mixed methods research* (3rd ed.). Sage.

Crossley, P. (2010). The letter and the spirit: Function and space in the medieval church. In *Gothic Architecture and Scholasticism Revisited* (S. 115–142). Brill.

Dresing, T., & Pehl, T. (2018). *Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende* (8. Aufl.). Eigenverlag.

Flick, U. (2011). *Triangulation. Eine Einführung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Flick, U. (2017). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung* (8. Aufl.). Rowohlt.

- FWF (2023). Aufführungspraxis am Grazer Hof um 1600. Projektbeschreibung. <https://www.fwf.ac.at/forschungsradar/10.55776/ESP281>
- Jung, J. (1992). Beyond the barrier: The unifying role of the choir screen in Gothic churches. *The Art Bulletin*, 82(4), 622–657.
- Kreutzmann, M. (2008). *Lettner im Mittelalter. Architektur und Funktion*. Michael Imhof Verlag.
- Krosnick, J. A., & Alwin, D. F. (1987). An evaluation of a cognitive theory of response-order effects in survey measurement. *Public Opinion Quarterly*, 51(2), 201–219.
- Kuckartz, U. (2014). *Mixed Methods: Methodologie, Forschungsdesigns und Analyseverfahren*. Springer VS.
- Kuckartz, U. (2018). *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung* (4. Aufl.). Beltz Juventa.
- Lamnek, S., & Krell, C. (2016). *Qualitative Sozialforschung* (6. Aufl.). Beltz.
- Meckseper, C. (1988). Zum Verhältnis von Chor und Langhaus, Klerus und Laien im Mittelalter. *Frühmittelalterliche Studien*, 22, 290–311.
- Meles, B. (2010). *Die Leonhardskirche in Basel*. Schweizerische Kunstführer, Serie 88, Nr. 873. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK.
- Meuser, M., & Nagel, U. (2009). Experteninterview und der Wandel der Wissensproduktion. In A. Bogner, B. Littig, & W. Menz (Hrsg.), *Experteninterviews. Theorien, Methoden, Anwendungsfelder* (3. Aufl., S. 35–60). VS Verlag.
- Morgan, D. L. (1997). *Focus groups as qualitative research* (2nd ed.). Sage.
- Oberegger, J. (2025). Musikpraxis am Grazer Hof 1564-1619. Eine Rekonstruktion des Lettners? <https://www.katholische-kirche-steiermark.at/portal/glaubenfeiern/glaubenfeiern/kirchenmusik/artikelkirchenmusik/article/60947.html&ts=1760429014065>
- Przyborski, A., & Riegler, J. (2010). Gruppendiskussion und Fokusgruppe. In G. Mey & K. Mruck (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie* (S. 436–448). VS Verlag.
- Reudenbach, B. (2004). Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter. In *Architektur und Liturgie* (S. 227–242). Deutscher Kunstverlag.
- Sauerländer, W. (1984). Lettner. In *Lexikon der Kunst* (Bd. 4, S. 571–573). Seemann.
- Schuman, H., & Presser, S. (1996). *Questions and answers in attitude surveys: Experiments on question form, wording, and context*. Sage.
- Sudman, S., Bradburn, N. M., & Schwarz, N. (1996). *Thinking about answers: The application of cognitive processes to survey methodology*. Jossey-Bass.

ANHANG 1: FRAGEBOGEN MUSIKER:INNEN BASEL

Aufführungspraxis am Grazer Hof um 1600

Performance practice at the court in Graz around 1600

Forschungsrunde 1: Basel (Januar 2025) / Research round 1: Basel (January 2025)

Heft für Notizen und Fragebeantwortungen / Booklet for notes and answering questions

Worum geht es in diesem Heft?

Herzlich Dank für Ihre Teilnahme an unserem Forschungsprojekt. Um die Aufführungspraxis um 1600 bestmöglich nachzeichnen zu können, sind uns Ihre Erfahrungen und Einschätzungen sehr wichtig. In diesem Heft bitten wir Sie daher, sich nach jeder Aufstellung Notizen zu machen und ein paar Fragen zu beantworten und am Ende in einem kurzen Fragebogen Ihre wichtigsten Erkenntnisse zusammenzufassen.

Denken Sie während des Notierens Ihrer Erfahrungen gerne daran, was bzw. wen sie während der Performance (nicht) gesehen und (nicht) gehört haben, welche Aspekte für Sie besonders positiv waren und ob Sie mit (neuen) Herausforderungen konfrontiert wurden. Jeder Gedanke ist für uns wertvoll.

Viel Spaß beim Musizieren!

What is this booklet about?

Thank you for taking part in our research project. Your experiences and opinions are very important to us in order to better understand performance practice around 1600. In this booklet, we will ask you to take notes and answer some questions after each performance and to collect your most important findings in a short questionnaire at the end.

When writing down your experiences, please think about what or who you (did not) see and (did not) hear during the performances, what was particularly positive for you and where you were confronted with (new) challenges. Every thought is valuable for us.

Enjoy your performances!

Name: _____

Cho(i)r: _____

Position: _____

Angaben zur Person / Personal information

Wir beginnen mit einigen Angaben zur Person, um in unserer Auswertung beschreiben zu können, welche Personen an unserem Forschungsprojekt teilgenommen haben. / We will start with some personal information. This will help us to describe in our evaluation which people took part in our research project.

Thema 1: Demographische Angaben / Topic 1: Demographic information

Alter / Age:

Geschlecht / Gender:

Studium / Study programme:

Studiensemester / Study semester:

Thema 2: Vorerfahrungen / Topic 2: Previous experience

Haben Sie Vorerfahrungen mit mehrchöriger Musik? / Do you have previous experience with polychoral music?

Haben Sie Vorerfahrungen mit Musizieren von Faksimile oder vom Chorbuchformat? / Do you have previous experience of making music from facsimile or choir book format?

Haben Sie Vorerfahrungen mit der Ensembleleitung durch ‚tactus‘ geben? / Do you have previous experience of leading an ensemble through ‘tactus’?

Was erwarten Sie von der Teilnahme an diesem Projekt? / What do you expect from participating in this project?

Tag 1 – Aufstellung 1 / Day 1 – Performance 1

Thema 1: Koordination / Topic 1: Coordination

Wie sehr zufrieden waren Sie mit folgenden Aspekten während dieser Aufstellung?
How satisfied were you with the following aspects during this performance?

	nicht zufrieden  sehr zufrieden not satisfied very satisfied				
	1	2	3	4	5
Koordination innerhalb des eigenen Chors / coordination within the own choir					
Kontakt mit anderen Chören / contact with other choirs					
Kontakt mit Hauptdirigenten (Bernhard) / contact with main conductor (Bernhard)					

Thema 2: Sinneswahrnehmungen / Topic 2: Sensory perceptions

Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen in Bezug auf diese Aufstellung zu?
How much do you agree with the following statements about this performance?

	stimme nicht zu  stimme zu disagree agree				
	1	2	3	4	5
Ich hatte genug Platz. / I had enough space.					
Ich konnte alles hören, was für mich wichtig war. / I could hear everything that was important to me.					
Ich konnte alles sehen, was für mich wichtig war. / I could see everything that was important to me.					

Was ich besonders gut sehen und hören konnte: / What I could see and hear particularly well:

Was ich nicht sehen und hören konnte: / What I could not see and hear:

Was für mich besonders gut funktioniert hat (beziehen Sie hier Ihre Körperwahrnehmung ein):
What has worked particularly well for me is (include your body awareness here):

Diese Aspekte waren für mich eine Herausforderung (beziehen Sie hier Ihre Körperwahrnehmung ein): / This aspects were a challenge for me (include your body awareness here):

Weitere Notizen: / Further notes:

Abschlussfragen / Closing Questions

Abschließend interessieren wir uns für Ihre Lieblingsaufstellung und haben dazu ein paar Fragen vorbereitet, in denen wir Sie um einen Vergleich der unterschiedlichen Aufstellungen bitten. / Finally, we are interested in your favourite performance and have prepared some questions for you to compare the different performances.

In welcher Aufstellung würden Sie sich in einer Konzertsituation am wohlsten fühlen? Führen Sie Ihre Meinung bitte näher aus und begründen Sie Ihre Auswahl. / Which performance would you feel most comfortable with in a concert situation? Please explain your opinion and give reasons for your choice.

Was waren im gesamten Prozess die größten Herausforderungen für Sie (z.B. Platzmangel, Stimmton/Transposition)? / What were the biggest challenges for you during the entire process (e.g. lack of space, tuning tone/transposition)?

Auf welche Art und Weise haben Sie versucht mit diesen Herausforderungen umzugehen? Inwiefern hat sich dies auf das Musizieren ausgewirkt? / How did you try to deal with these challenges? How has this affected your music-making?

Füllen Sie die drei folgenden Fragen bitte nur aus, wenn Sie bereits Vorerfahrungen auf dem jeweiligen Gebiet hatten. / Please complete the following three questions if you already have previous experience in the respective field.

Welche Unterschiede zwischen der Probenarbeit zu mehrchöriger Musik nach Ihren Vorerfahrungen und diesem Projekt stellten Sie fest? / What differences did you notice between rehearsing multi-choral music based on your previous experience and this project?

Wie nahmen Sie die musikalische Leitung durch Tactusschlag und Unterteilung in Haupt- und Subdirigenten in diesem Projekt im Vergleich mit einem modernen Dirigat wahr? / How did you perceive the musical direction provided by 'tactus' and the division into main and sub-conductors in this project in comparison with modern conducting?

Wie nahmen Sie das Musizieren von einem Chorbuch im Vergleich zum Musizieren von Stimmbüchern wahr? / How did you perceive making music from a choir book compared to making music from part books?

Abschließende Frage / Closing question

Im Juni wird die nächste Probenphase des Projekts in Graz stattfinden. Was sollten wir (in der Organisation) besser machen? Was sollte unbedingt gleichbleiben? / The next rehearsal phase of the project will take place in Graz in June. What should we do better in the organisation? What should definitely stay the same?

ANHANG 2: FRAGEBOGEN MUSIKER:INNEN GRAZ

Aufführungspraxis am Grazer Hof um 1600

Performance practice at the court in Graz around 1600

Forschungsrunde 2: Graz (Juni 2025) / Research round 2: Graz (Juni 2025)

Heft für Notizen und Fragebeantwortungen / Booklet for notes and answering questions

Worum geht es in diesem Heft?

Herzlich Dank für deine Teilnahme an unserem Forschungsprojekt. Um die Aufführungspraxis um 1600 bestmöglich nachzeichnen zu können, sind uns deine Erfahrungen und Einschätzungen sehr wichtig. In diesem Heft bitten wir dich daher, dir nach jeder Aufstellung Notizen zu machen und ein paar Fragen zu beantworten und am Ende in einem kurzen Fragebogen deine wichtigsten Erkenntnisse zusammenzufassen.

Denke während des Notierens deiner Erfahrungen gerne daran, was bzw. wen du während der Performance (nicht) gesehen und (nicht) gehört hast, welche Aspekte für dich besonders positiv waren und ob du mit (neuen) Herausforderungen konfrontiert wurdest. Jeder Gedanke ist für uns wertvoll.

Viel Spaß beim Musizieren!

What is this booklet about?

Thank you for taking part in our research project. Your experiences and opinions are very important to us in order to better understand performance practice around 1600. In this booklet, we will ask you to take notes and answer some questions after each performance and to collect your most important findings in a short questionnaire at the end.

When writing down your experiences, please think about what or who you (did not) see and (did not) hear during the performances, what was particularly positive for you and where you were confronted with (new) challenges. Every thought is valuable for us.

Enjoy your performances!

Name: _____

Cho(i)r: _____

Position: _____

Angaben zur Person / Personal information

Wir beginnen mit einigen Angaben zu deiner Person, um in unserer Auswertung beschreiben zu können, welche Personen an unserem Forschungsprojekt teilgenommen haben. / We will start with some personal information. This will help us to describe in our evaluation which people took part in our research project.

Thema 1: Demographische Angaben / Topic 1: Demographic information

Alter / Age:

Geschlecht / Gender:

Studium / Study programme:

Studiensemester / Study semester:

Thema 2: Vorerfahrungen / Topic 2: Previous experience

Warst du bereits in der ersten Forschungsrunde in Basel dabei? / Were you already part of the first research round in Basel?

Ja / Yes ☐

Nein / No ☐

Wenn nicht, fülle bitte folgende Fragen aus / If not, please complete the following questions:

Hast du Vorerfahrungen mit mehrchöriger Musik? / Do you have previous experience with polychoral music?

Hast du Vorerfahrungen mit Musizieren von Faksimile oder vom Chorbuchformat? / Do you have previous experience of making music from facsimile or choir book format?

Hast du Vorerfahrungen mit der Ensembleleitung durch ‚tactus‘ geben? / Do you have previous experience of leading an ensemble through ‘tactus’?

Aufstellung 1 / Performance 1

Altar

4	2
3	1

Thema 1: Koordination / Topic 1: Coordination

Wie zufrieden warst du mit folgenden Aspekten während dieser Aufstellung?

How satisfied were you with the following aspects during this performance?

	nicht zufrieden  sehr zufrieden not satisfied very satisfied				
	1	2	3	4	5
Koordination innerhalb des eigenen Chors / coordination within the own choir					
Kontakt mit anderen Chören / contact with other choirs					
Kontakt mit Hauptdirigenten (Bernhard) / contact with main conductor (Bernhard)					

Thema 2: Sinneswahrnehmungen / Topic 2: Sensory perceptions

Wie sehr stimmst du den folgenden Aussagen in Bezug auf diese Aufstellung zu?

How much do you agree with the following statements about this performance?

	stimme nicht zu  stimme zu disagree agree				
	1	2	3	4	5
Ich hatte genug Platz. / I had enough space.					
Ich konnte alles hören, was für mich wichtig war. / I could hear everything that was important to me.					
Ich konnte alles sehen, was für mich wichtig war. / I could see everything that was important to me.					

Was ich besonders gut sehen und hören konnte: / What I could see and hear particularly well:

Was ich nicht sehen und hören konnte: / What I could not see and hear:

Was für mich besonders gut funktioniert hat:/ What has worked particularly well for me is:

Diese Aspekte waren für mich eine Herausforderung: / This aspects were a challenge for me:

Weitere Notizen: / Further notes:

Abschlussfragen / Closing Questions

Abschließend interessieren wir uns für deine Lieblingsaufstellung und haben dazu ein paar Fragen vorbereitet, in denen wir dich um einen Vergleich der unterschiedlichen Aufstellungen bitten. / Finally, we are interested in your favourite performance and have prepared some questions for you to compare the different performances.

In welcher Aufstellung würdest du dich in einer Konzertsituation am wohlsten fühlen? Führe deine Meinung bitte näher aus und begründe deine Auswahl. / Which performance would you feel most comfortable with in a concert situation? Please explain your opinion and give reasons for your choice.

Welche positiven Erfahrungen hast du während des gesamten Prozesses gemacht? Was wird dir positiv in Erinnerung bleiben? / What positive experiences did you have during the entire process? What will you remember positively?

Was waren im gesamten Prozess die größten Herausforderungen für dich? Wie hast du versucht mit diesen Herausforderungen umzugehen? / What were the biggest challenges for you during the entire process? How did you try to deal with these challenges?

Fülle die drei folgenden Fragen bitte nur aus, wenn du auch in Basel dabei warst. / Please only complete the following three questions if you were also present in Basel.

Wie hast du das Spielen / Singen auf derselben Ebene im Vergleich zu Basel (mit Höhenunterschied) wahrgenommen? How did you perceive playing / singing on the same level compared to Basel (with height difference)?

Wie hast du die musikalische Leitung durch Tactusschlag und Unterteilung in Haupt- und Sub-dirigenten diesmal wahrgenommen? Gab es Unterschiede zu Basel? / How did you perceive the musical direction provided by 'tactus' and the division into main and sub-conductors this time? Were there any differences to Basel?

Was ist dir ansonsten im Vergleich zu Basel aufgefallen? / What else did you notice compared to Basel?

Gibt es etwas, dass du uns noch abschließend mitteilen möchtest? / Is there anything else you would like to tell us in conclusion?

ANHANG 3: FRAGEBOGEN PUBLIKUM GRAZ

Aufführungspraxis am Grazer Hof um 1600 – Publikumsbefragung

Performance Practice at the Court in Graz c. 1600 – Audience Survey

Worum geht es in diesem Fragebogen?

Herzlich Dank für Ihre Teilnahme an unserem Forschungsprojekt. Im Rahmen unseres Projekts interessieren wir uns nicht nur dafür, wie Musiker:innen die nachgestellten Stücke erleben. Um die Aufführungspraxis um 1600 bestmöglich nachzeichnen zu können, sind für uns auch die **Erfahrungen und Einschätzungen eines Publikums** sehr wichtig. In diesem Heft bitten wir Sie daher, sich nach jeder Position Notizen zu machen und ein paar Fragen zu beantworten und am Ende in einem kurzen Fragebogen Ihre wichtigsten Erkenntnisse zusammenzufassen.

Denken Sie während des Notierens Ihrer Erfahrungen gerne daran, was bzw. wen sie während der Performance (nicht) gesehen und (nicht) gehört haben, welche Aspekte für Sie besonders positiv waren und was Ihnen nicht gefallen hat. Jeder Gedanke ist für uns wertvoll.

Die Befragung ist **anonym**. Wir garantieren Ihnen, dass Ihre Angaben absolut vertraulich behandelt und die Ergebnisse so veröffentlicht werden, dass eine Identifizierung von Personen nicht möglich ist. Sollten Sie während des Ausfüllens des Fragebogens Unklarheiten entstehen, können Sie sich jederzeit an die Mitarbeiter:innen des Projekts wenden.

Viel Spaß!

What is this questionnaire about?

Thank you very much for taking part in our research project. As part of the project, we are interested in how musicians experience the re-enacted pieces. To trace performance practice around 1600 as accurately as possible, the **experiences and perceptions of an audience** are also very important to us. In this questionnaire, we therefore ask you to take notes after each position and answer a few questions, summarising your most important findings in the short questionnaire at the end.

As you write down your experiences, please think about what you did (not) see or hear during the performance, which aspects you particularly liked and which you did not like. Every thought is valuable to us.

The survey is **anonymous**. We guarantee that your details will be treated confidentially, and the results will be published in such a way that identification of individuals is impossible. If you have any questions while completing the questionnaire, please contact the project staff.

Have fun!

Angaben zur Person / Personal information

Wir beginnen mit einigen Angaben zur Person, um in unserer Auswertung beschreiben zu können, welche Personen an unserer Publikumsbefragung teilgenommen haben. / We will start with some personal information. This will help us to describe in our evaluation which people took part in our audience survey.

I. Angaben zur Person / I. Personal information

1. **Geschlecht** / Gender: _____

2. **Alter** / Age: _____

3. **Haben Sie studiert bzw. studieren Sie gerade** / Have you studied or are you currently studying?

☐ **Ja** / yes ☐ **Nein** / no

Wenn **ja**, welche Studienrichtung/en? _____

4. **Aus welchem Grund nehmen Sie an der Befragung teil?** (Mehrfachnennung möglich) / Why are you taking part in the survey? (multiple answers possible)

- **Interesse an Alter Musik** / Interest in early music
- **Interesse an Live-Performances/Konzerten** / Interest in live performances / concerts
- **Interesse an künstlerischer Forschung** / Interest in artistic research
- **Möglichkeit, den Grazer Dom besser kennenzulernen** / Opportunity to explore Graz Cathedral
- **Sonstiges** / Other:

II. Musikalische Interessen / II. Musical interests

1. **Spielen Sie (ein) Instrument/e?** / Do you play (an) instrument(s)?

☐ **Ja** / yes ☐ **Nein** / no

Wenn **ja**, welche Instrumente? / If **yes**, which instruments? _____

2. **Welche musikalischen Stile hören Sie gerne?** / What are your favorite music genres?

3. **Wer sind Ihre Lieblingsmusiker:innen, -bands, -komponist:innen oder -stücke?** / What are your favorite musicians/bands, composers or songs/pieces?

Position 1

Bitte kreuzen Sie an, in welcher Position Sie sich befinden: / Please tick the position you are in:

Langschiff (Gemeinde) / Nave (church community): ☐

Presbyterium (Klerus) / Presbytery (clergy): ☐

Friedrichskapelle (Adel) / Friedrich Chapel (nobility): ☐

Falls Sie in der Friedrichskapelle waren: Waren Sie nur in der Kapelle „hinten“ oder auch/nur vorne im Herrschaftsoratorium? / If you were in the Friedrichskapelle: Were you only in the chapel 'at the back' or also/only at the front in the Herrschaftsoratorium?

Wie gut hat Ihnen das Stück insgesamt auf dieser Position gefallen? [Bitte in das zutreffende Zahlenkästchen ein X eintragen] / How well did you like the piece overall in this position? [Please put an X in the appropriate number box]

sehr schlecht / very bad					sehr gut / very good	
1	2	3	4	5		

Was mir besonders gut gefallen hat: / What I particularly liked:

Was mir nicht gut gefallen hat: / What I did not like:

Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen in Bezug auf diese Position zu? /
How much do you agree with the following statements about this position?

	stimme nicht zu disagree → stimme zu agree				
	1	2	3	4	5
Ich konnte alles hören, was für mich wichtig war. / I could hear everything that mattered to me.					
Ich konnte alles sehen, was für mich wichtig war. / I could see everything that mattered to me.					
Ich konnte den Text verstehen/gut wahrnehmen. / I could comprehend/perceive the text.					
Ich hörte auf den Gesamtklang und nicht auf einzelne Chöre / Musiker:innen. / I listened to the music as a whole and not to individual choirs / musicians.					

Wie sehr stimmen Sie den folgenden Aussagen in Bezug auf diese Position zu? /
How much do you agree with the following statements about this position?

Während der Performance... / During the performance...	stimme nicht zu disagree → stimme zu agree				
	1	2	3	4	5
... fühlte ich mich wie ein/e Außenstehende/r. / I felt like an outsider.					
... fühlte ich mich ins Geschehen hineingezogen. /... I felt drawn into the action.					
...fühlte ich mich wie ein/e Beobachter/in. / I felt like an observer.					
...habe ich innerlich selbst mitmusiziert. /...I was inwardly playing along myself.					

Haben sie Anmerkungen zu den Fragen auf dieser Seite? / Do you have any comments on the questions on this page?

Abschlussfragen / Closing Questions

Abschließend interessieren wir uns für Ihre Lieblingsposition. In welcher Position hat Ihnen die Performance am besten gefallen? Nehmen Sie bitte ein Ranking der Positionen von 1 bis 3 vor, wobei 1 die beste Position ist. / Finally, we are interested in your favourite position. In which position did you like the performance best? Please rank the positions from 1 to 3, with 1 being the best position. würden Sie sich in einer Konzertsituation am wohlsten fühlen?

Langschiff (Gemeinde) / Nave (church community):

Presbyterium (Klerus) / Presbytery (clergy):

Friedrichskapelle (Adel) / Friedrich Chapel (nobility):

Führen Sie Ihr Ranking bitte näher aus und begründen Sie Ihre Auswahl. / Please explain your ranking in more detail and give reasons for your choice.

Wie hat Ihnen die Teilnahme an unserem Forschungsprojekt insgesamt gefallen? / How did you like participating in our research project overall?

sehr schlecht / very bad		sehr gut / very good		
1	2	3	4	5

Danke vielmals für das Ausfüllen unseres Fragebogens!

Thank you for filling out our questionnaire!

