

VORDIPLOMARBEIT

von Stefan Marti, Fränzi Jeker und Christoph Arn

Die Beeinflussung von Musikbeurteilungen durch Videoclips

Für ihre Hilfe danken wir herzlich: Dr. R. Calmonte, Prof. A. Lang, P. Ballinari, Herrn Zaugg und Herrn Wyss vom psychologischen Institut Bern; Dr. P. Ross vom musikwissenschaftlichen Seminar; Frau Hurni-Schlegel.

Psychologisches Institut der Universität Bern
1989

1. INHALTSVERZEICHNIS:

1.	INHALTSVERZEICHNIS.....	1
2.	ABSTRACT.....	3
3.	EINLEITUNG.....	4
4.	HYPOTHESEN/LITERATURDISKUSSION.....	5
5.	VERSUCHSPLAN.....	8
6.	METHODEN.....	10
6.1.	SEMANTISCHES DIFFERENTIAL.....	10
6.1.1.	Allgemeines.....	10
6.1.2.	semantisches Differential nach OSGOOD.....	10
6.1.3.	Alternative zum SD: Ähnlichkeitsanalyse.....	12
6.1.4.	Evaluation des geeignetsten SD.....	13
7.	AUSWAHL UND BEARBEITUNG DES REIZMATERIALES.....	17
7.1.	typische/durchschnittliche Musik.....	17
7.2.	Reizmaterial sollte unbekannt sein.....	17
7.3.	typisches Video.....	19
7.4.	unsere Musik/Videoclip-Wahl.....	19
7.5.	Zufalls-Video.....	20
7.6.	Bearbeitung der Videos.....	20
8.	DURCHFÜHRUNG.....	22
8.1.	VERSUCHSPERSONEN.....	22
8.2.	ABLAUF.....	22
8.3.	INSTRUKTION.....	23
9.	STATISTISCHE AUSWERTUNG.....	26
9.1.	ALLGEMEINES.....	26
9.2.	OPERATIONALISIERUNG/STATISTISCHE HYPOTHESEN.....	26
9.2.1.	Ähnlichkeitshypothese.....	26
9.2.2.	Varianzhypothese.....	27
9.2.3.	weitere Möglichkeiten.....	28
9.3.	ROHDATEN.....	28
9.3.1.	Rohdatenblock.....	28
9.3.2.	Beschreibung der Rohdaten.....	31
9.4.	MITTELWERTSPROFILE UND STANDARDABWEICHUNGEN.....	32
9.4.1.	Profile der Faktorstufenkombinationen.....	32
9.4.2.	Profile der Faktorstufen.....	36
9.5.	FAKTORANALYSE.....	39
9.6.	ÄHNLICHKEIT/PARALLELITÄT/KORRELATION.....	41
9.6.1.	Daten der Faktorstufenkombinationen.....	41
9.6.2.	Daten der Faktorstufen.....	43
9.7.	STANDARDABWEICHUNGEN.....	47
9.7.1.	Beschreibung.....	47
9.7.2.	Varianzanalyse über die Standard- abweichungen.....	48
9.7.2.1.	Ergebnisse.....	48
9.7.2.2.	Varianzaufklärung.....	48
9.7.2.3.	Interaktion.....	49
9.7.2.4.	Einzelvergleiche.....	52
9.8.	WEITERE AUSWERTUNGEN.....	52
9.8.1.	Allgemeines.....	52
9.8.2.	Ergebnisse der drei Varianzanalysen über die drei Faktoren.....	53
10.	ERGEBNISSE/DISKUSSION.....	55
10.1.	ERGEBNISSE BETREFFS UNSERER HYPOTHESEN.....	55
10.1.1.	Ähnlichkeitshypothese.....	55
10.1.2.	Varianzhypothese.....	56
10.2.	WEITERE SCHLÜSSE.....	57
10.2.1.	Faktoranalyse.....	57

10.2.2.	weitere Schlüsse aus den Ähnlichkeiten der verschiedenen Präsentations- bedingungen untereinander.....	57
10.2.3.	die verschiedenen Musikstücke.....	58
10.2.3.1.	Ähnlichkeit.....	58
10.2.3.2.	Standardabweichungen.....	58
10.2.4.	Unterschiedlichkeit innerhalb der Präsentationsbedingungen und innerhalb der Musikstücke, je auf der Ebene der drei Faktoren der Faktoranalyse.....	59
11.	LITERATUR.....	61
12.	ANHÄNGE.....	65
12.1.	Versionen 2 und 3 des SD.....	65
12.2.	kompletter Versuchsplan.....	69
12.3.	Testprotokolle.....	71
12.4.	Listing des PC-Programmes für die Datenerfassung und -auswertung.....	74
12.5.	Teil des Ausdruckes des PC-Programmes (Q-Werte, Standardabweichungen, Koordinaten des semantischen Raumes, D-Werte).....	115
12.6.	Ausdruck der BEDAG Faktoranalyse.....	118
12.7.	Ausdruck der BEDAG Varianzanalyse über die Standardabweichungen.....	123
12.8.	Ausdruck der BEDAG Varianzanalysen über die drei Faktoren und der dazugehörigen Einzelvergleiche.....	125
12.9.	restliche 8 Mittelwertsprofile der 9 Faktorstufenkombinationen.....	133
12.10.	restliche 5 Mittelwertsprofile der 6 Faktorstufen.....	150
12.11.	Einzelvergleiche der Varianzanalyse über die Standardabweichungen (zum Kap. 9.7.2.).....	161

2.ABSTRACT:

Die Beeinflussung von Musikbeurteilung durch Videoclips

Wir haben untersucht, ob ein Musikstück (populäre Musik) an sich anders beurteilt wird als ein Musikstück, das mit einem Videoclip dargeboten wird. Die 36 jugendlichen und erwachsenen Vpn (beiden Geschlechtes) beurteilten anhand eines semantischen Differentials je 3 verschiedene Musikstücke unter den folgenden Bedingungen:

1. Das Musikstück wurde nur auditiv dargeboten (A).
2. Das Musikstück wurde mit dem dazugehörigen Videoclip präsentiert (A/V match = Audio und Video passen zusammen)
3. Das Musikstück wurde mit einem zufälligen Videoclip gezeigt (A/V mismatch = Audio und Video passen *nicht* zusammen).

Aufgrund dieser Versuchsanordnung war es möglich, Aussagen darüber zu machen, ob und wie unterschiedlich die Musikstücke unter den verschiedenen Bedingungen beurteilt werden. Es hat sich herausgestellt, dass (a) die Korrelation sowohl zwischen den Bedingungen A und A/V match wie auch zwischen A/V match und A/V mismatch hoch sind; dass (b) die Varianz innerhalb der A/V match-Bedingung kleiner ist als innerhalb der A-Bedingung; und dass (c) die Standardabweichungen der Vpn innerhalb der Bedingung A/V match kleiner sind als innerhalb der A/V mismatch-Bedingung.

Es konnte also gezeigt werden, dass ein Videoclip Einfluss auf die Beurteilung von Musik nehmen kann.

3. EINLEITUNG:

Der Musiktonträgermarkt ist in Europa, Amerika und in neuerer Zeit auch in Asien ein Segment unserer Wirtschaft geworden, das als Untergruppe des mit extremen Umsätzen protzenden Unterhaltungsmarktes eine enorme Wichtigkeit erlangt hat. Als sich in den Jahren um 1982 plötzlich eine Stagnation abzuzeichnen begann, besann man sich auf die neuen elektronischen Medien und die sogenannten PROMOTIONAL VIDEOS wurden von den grossen Plattenkonzernen lanciert. Dabei handelt es sich, einfach gesagt, um filmisch bebilderte Musikstücke, die elektronisch verbreitet werden. Die wirtschaftlichen und ökonomischen Folgen dieser neuen Entwicklung waren und sind enorm, aber in unserem Zusammenhang nicht so wichtig (siehe u.a. SIEBER 1984). Zu den direkt Betroffenen gehören neben den Werbeagenturen, den Filmschaffenden, Plattenfirmen, Konzertveranstaltern, Plattenläden und vielen anderen insbesondere die MUSIKER selbst, um deren Musik sich die ganze Sache ja eigentlich drehen sollte. Diese Entwicklung auf dem Musiksektor - dass Musik nämlich nur dann eine Existenzberechtigung hat, wenn sie auch wirtschaftlich interessant ist, was vor allem an eine entsprechende optische Umsetzung gebunden zu sein scheint - führte einerseits sicherlich zu einer Verunsicherung unter einigen Musikern, andererseits weckte sie auch das Interesse innovativer Künstler und Musiker. Einige der Gedanken, die oft ausgesprochen werden, sind zum Beispiel:

Kann ich eigentlich so schlechte Musik machen wie ich will, und dann bloss noch darauf acht geben, dass ein "State of the Art"-Clip dazu gemacht wird (von irgendeinem anderen)?

Oder aber:

Wenn zu meiner Musik ein Film läuft (der eigentlich ein Werbefilm ist!), wird meine Musik nicht irgendwie verändert? D.h., soll ich es eigentlich gut finden, dass "man" zu meiner Musik Videos dreht?

Ob "schlechte" Musik durch ein "gutes" Video aufgebessert werden kann, ist sehr schwierig zu erforschen und würde wohl vor allem daran scheitern, dass "gut" und "schlecht" sehr problematische Begriffe sind. Auch ob es "gut" ist, dass Videos überhaupt gemacht werden, kann in unserem Zusammenhang wohl nicht beantwortet werden. Sehr wohl aber können wir uns die Frage stellen, ob Musik an sich anders beurteilt wird als Musik, die mit einem Promotional Video kombiniert ist.

Obwohl die letzte Frage die einzige ist, die mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln als Psychologen überhaupt untersucht werden kann, so ist auch diese nicht einfach zu beantworten. Es tauchen vor allem methodische Probleme auf: Wie lässt man Musik oder Musik mit einem Videoclip beurteilen? Die geeignetste Methode ist wohl die Anwendung eines projektiven Verfahrens, obwohl die Auswertung und vor allem die Interpretation normalerweise nicht einfach ist. Da wir uns nun aber darauf beschränken, die Unterschiede zwischen den einzelnen Präsentationsbedingungen zu untersuchen (und nicht die Beurteilung an sich interpretieren wollen), bietet sich die Methode des semantischen Differentials geradezu an (vor allem OSGOOD 1957). Damit ist es möglich, die unter den verschiedenen Präsentationsbedingungen entstandenen Ergebnisse miteinander zu korrelieren und die Varianz der Vpn unter den verschiedenen Präsentationsbedingungen zu vergleichen.

4. HYPOTHESEN (LITERATURDISKUSSION):

Wir wollen also untersuchen, ob sich die Beurteilung eines Musikstückes alleine unterscheidet von der Beurteilung ebendieser Musik in Verbindung mit einem Videoclip. Die naheliegendste Versuchsanordnung, dass man einfach unter diesen zwei Bedingungen testet, erscheint uns nicht sinnvoll, da die Vergleichbarkeit zwischen diesen beiden Präsentationsbedingungen zu gering ist. Denn es ist offensichtlich, dass das Hinzukommen eines bewegten Bildes auf jeden Fall einen Informationszuwachs bedeutet, und zwar unabhängig davon, ob das Bild überhaupt etwas mit der Musik zu tun hat oder nicht. Um den Einfluss dieses eigentlich methodisch bedingten Informationszuwachses beseitigen zu können, ist es notwendig, eine weitere Präsentationsbedingung zu schaffen: Musik plus irgendeine, am besten zufällige, filmische Information. Damit kann festgestellt werden, inwieweit sich die Beurteilung eines Musikstückes mit irgendeinem filmischen Hintergrund unterscheidet von der Beurteilung der Musik mit dem dazugehörigen Video-Clip. Daneben kann aber untersucht werden, ob sich die Beurteilung von Musik alleine wirklich unterscheidet von der Beurteilung von Musik mit irgendeiner filmischen Information.

Der Einfachheit halber werden die einzelnen Präsentationsbedingungen von nun an wie folgt abgekürzt:

- Musik allein: **A** (wie "audio")
- Musik plus passender Original-Video-Clip: **A/V MATCH**
(Audio/Video zusammenpassend)
- Musik plus zufällige Video-Information: **A/V MISMATCH**
(nicht zusammenpassend)

Da die vorliegende Versuchsanordnung noch nie in einem Experiment verwirklicht wurde, können die Ergebnisse nicht durch irgendwelche schon bestehende Theorien erschlossen werden. Infolge dessen können unsere eigenen Hypothesen nur sehr schwach auf schon bestehende, aber eben nur entfernt anwendbare Theorien abgestützt werden.

Unsere Hypothesen können wir also nur aus unserer *persönlichen Alltagserfahrung* extrahieren (intuitiv), oder dann bleibt uns die Möglichkeit, uns zu überlegen, was die Ergebnisse der Experimente, die am ehesten vergleichbar sind mit dem unsrigen, wohl - auf unseren Versuch übertragen - bedeuten könnten. Was aber nicht geht, ist aufgrund einer Theorie über das vorliegende Problem zu Hypothesen zu gelangen, und zwar weil es ganz einfach noch keine konkrete Theorie gibt, die unser Problem betreffen würde.

PEZDEK & STEVENS (1984) untersuchten Kindergärtner auf ihr Gedächtnis für auditive und visuelle Information beim Fernsehen. Sie unterschieden dabei vier Präsentationsbedingungen: Audio- und Videoaufnahmen aus dem gleichen Programmabschnitt, die beiden Aufnahmen nicht aus demselben Abschnitt, die Audio-Aufnahme alleine und die Video-Aufnahme alleine. Obwohl der Versuch nur sehr bedingt vergleichbar ist, z.B. in bezug auf das Vpn-Alter, aber auch in bezug auf die Art des auditiven Reizmaterials (nicht Musik, sondern Filmtone aus der Kindersendung "Sesamstrasse"), ist die folgende Aussage doch sehr interessant: "...comprehension and recognition of auditory information was not significantly different in the audio-only and the A/V match condition." (PEZDEK & STEVENS, 1984, S.216). Daraus lässt sich folgendes schliessen:

ÄHNLICHKEITSHYPOTHESE, erster Teil:

Die Ähnlichkeit zwischen den Beurteilungen unter A-Bedingung (Musikstück) und den Beurteilungen unter A/V-MATCH-Bedingung (Musik plus passendes Video) sollte *hoch* sein.

Wir sind uns der Probleme dieses Vergleiches durchaus bewusst: zu den oben genannten kommt noch dazu, dass die Beurteilung von Musik noch von mehr abhängt als von Verständnis und Gedächtnis. Aber wenn man von der Annahme ausgeht, dass dieselbe Darbietung bei verschiedenen Vpn in etwa gleich beurteilt wird, finden wir die Übertragung des Ergebnisses doch einigermaßen zulässig.

Der zweite Teil unserer Ähnlichkeitshypothese lautet folgendermaßen:

ÄHNLICHKEITSHYPOTHESE, zweiter Teil:

Die Ähnlichkeit zwischen den Beurteilungen unter A/V-MATCH-Bedingung (Musik plus passendes Video) und den Beurteilungen unter A/V-MISMATCH-Bedingung (Musik plus *unpassendes* Video) sollte *gering* sein.

Dazu gibt es in der Literatur mehrere Stellen, die diesen Schluss nahelegen: gerade in der oben erwähnten Studie von PEZDEK & STEVENS (1984) wird festgestellt, dass in einer A/V-MISMATCH-Situation das Gedächtnis für auditive Informationen mehr gestört sei als für visuelle Informationen, und obwohl die Verarbeitung der Video-Informationen grundsätzlich nicht mit der Verarbeitung der Audio-Signale interferiere, werde die visuelle Information eher memoriert: "When subjects had to choose which of two incompatible channels to process, the video channel was favored, and memory for the audio information was reduced to chance." (PEZDEK & STEVENS, 1984, S.217).

Eine Untersuchung von GADBERRY, BORRONI & BROWN (1981) handelt vom Einfluss von Kameran Schnitten (viele vs. wenige) und die An- bzw. Abwesenheit von Musik auf die selektive Aufmerksamkeit und die verbale und motorische Imitation bei geistig zurückstehenden Erwachsenen. Auch hier ist ein Vergleich nur mit äusserster Zurückhaltung zulässig: Zum einen wieder die völlig unterschiedliche Stichprobe, dann auch, weil in dieser Untersuchung die Musik die unabhängige Variable ist (bei uns ist es das Bild). Sie kommen aber zur Erkenntnis, dass das Vorhandensein von Musik keinen Einfluss auf das Verhalten der Vpn habe (d.h. auf die selektive Aufmerksamkeit und die verbale bzw. motorische Imitation). Sie betonen aber, dass festgestellt worden sei, dass die Musik alleine sehr wohl einen Effekt haben könne. Als Erklärung für ihre Ergebnisse geben sie unter anderem an, dass möglicherweise das visuelle Medium (Fernsehen) einfach stärker sei als das auditive.

Eine weitere Hypothese bezieht sich auf die Standardabweichungen der Vpn unter den jeweiligen Präsentationsbedingungen. HUSTWITT (1985) stellt in seinem Essay über Videoclips/Musikvideos fest, dass einer der Zwecke eines Clips sei, die Musikgruppe und Schallplatte dem Publikum als eine Einheit vorzustellen. Das würde folgendes bedeuten:

VARIANZHYPOTHESE:

Die Standardabweichung der Beurteilungen unter A-Bedingung (Musikstück) sollte *grösser* sein als unter A/V-MATCH-Bedingung (Musikstück plus optische Präsentation der Musikgruppe).

Inhaltlich bedeutet dies, dass das Original-Video die Standardabweichung der Vpn bei der Beurteilung des Musikstückes eigentlich verkleinern sollte, sofern das Video diesen einen Zweck erfüllt.

Eine Untersuchung, die auch sehr interessant ist in diesem Zusammenhang, ist diejenige von WAXER (1981). Er liess Vpn die Ängstlichkeit von Patienten beurteilen, und zwar unter sechs verschiedenen Bedingungen, wovon eine Voll-Audio-Video, eine nur Audio und eine dritte nur Video waren. Ein für uns wichtiges Ergebnis war, dass keine dieser Kombinationen synergistisch wirkten, also genauere Beurteilung der Ängstlichkeit zuließen. Auch kam er zur (erstaunlichen) Schlussfolgerung, dass möglicherweise ein Ganzes (d.h. *mehrere* Informationskanäle) weniger sei als eines seiner Teile (ein *einzelner* Informationskanal). In unserem Zusammenhang würde dies eigentlich bedeuten, dass die relativ eindeutige Wirkung eines Musikstückes durch ein Musikvideo verschleiert, d.h. unklarer gemacht wird. Wir sind jedoch der Meinung, dass es durch das Ansprechen des zusätzlichen Wahrnehmungskanals möglich wird, das Reizmaterial spezifischer und exakter zu gestalten, unter der Voraussetzung, dass dieser neue Kanal (Videoclip) die Wirkung des ursprünglichen Reizmaterials (Musikstück) tatsächlich unterstützt (also A/V MATCH). Wenn aber die beiden Kanäle nicht "in die gleiche Richtung zielen", also eine A/V MISMATCH-Kombination ergeben, dann würden wir annehmen, dass die Wirkung sicher weniger eindeutig, weniger spezifisch ist als mit einem *passenden* Videoclip.

Wir sind der Meinung, dass diese - der Untersuchung von WAXER eher widersprechenden - Annahmen dennoch gerechtfertigt sind, weil seine Untersuchung sich doch in einigen Punkten von der unsrigen prinzipiell unterscheidet. So versteht er z.B. unter Audio-Informationen nur vokale, wir aber primär musikalische Reize. Er betont dann auch, dass sich die Kommunikation von Ängstlichkeit unterscheidet z.B. von Kommunikation von Einstellungen, wo sich synergistische Effekte eher nachweisen liessen (siehe auch KRAUSS, APPLE, MORENCY, WENZEL & WINTON (1981)). Vielleicht lässt sich gerade in unserem Experiment nachweisen, dass die Standardabweichung innerhalb der A/V-MATCH-Bedingung kleiner ist als in der A/V-MISMATCH-Bedingung (was bedeuten würde, dass die Einheitlichkeit der Beurteilung bei "passenden" Audio- und Videokanälen grösser ist als bei rein zufälligen Kombinationen).

5. VERSUCHSPLAN:

Um eine Aussage über die Auswirkungen von verschiedenen Präsentationsbedingungen auf die Beurteilung von Musik machen zu können, dürfen wir nicht nur ein einzelnes Musikstück als Grundlage nehmen, da ausgeschlossen werden muss, dass die allfälligen Effekte nur auf dieses eine (möglicherweise allzu spezielle) Musikstück zurückzuführen sind. Aus praktischen und statistischen Überlegungen sind wir auf drei Musikstücke gekommen. Die Vpn (N=36) werden auf die drei Präsentationsbedingungen (A, A/V MATCH, A/V MISMATCH) so verteilt, dass jede Vp genau jedes Musikstück einmal bewerten muss, und zwar jedes Stück unter einer der drei Präsentationsbedingungen.

Dazu werden die Vpn in drei Gruppen eingeteilt (A, B, C), die je 12 Vpn zählen.

Tab. 1: *Versuchsplan: Gruppeneinteilung:*

		verschiedene Musikstücke:		
		Nr. 1 (M1)	Nr. 2 (M2)	Nr. 3 (M3)
Präsentations- bedingungen:	nur Audio	Gruppe A (M1/-)	Gruppe B (M2/-)	Gruppe C (M3/-)
	Audio/Video match	Gruppe C (M1/V1)	Gruppe A (M2/V2)	Gruppe B (M3/V3)
	Audio/Video mismatch	Gruppe B (M1/ZV)	Gruppe C (M2/ZV)	Gruppe A (M3/ZV)

Legende: M1, M2, M3: Musikstücke 1, 2 und 3
 V1, V2, V3: Videoclips zu den Musikstücken 1, 2 und 3
 ZV : Zufallsvideo (für alle Musikstücke dasselbe!)
 - : kein Video (nur Musik)

Um den Sequenz-Effekt zu minimalisieren, werden dann die 12 Vpn in jeder Gruppe nochmals in 6 Untergruppen zu 2 Vpn unterteilt. Am Beispiel der Gruppe A sieht die Reihenfolge der Darbietungen dann so aus:

(2-er-)Gruppe	A1:	M1/-,	M2/V2,	M3/ZV
"	A2:	M1/-,	M3/ZV,	M2/V2
"	A3:	M2/V2,	M1/-,	M3/ZV
"	A4:	M2/V2,	M3/ZV,	M1/-
"	A5:	M3/ZV,	M1/-,	M2/V2
"	A6:	M3/ZV,	M2/V2,	M1/-

Für die Gruppen B1 bis B6 und C1 bis C6 analog!

Zusätzlich dazu wurden noch - ausgehend vom ursprünglichen semantischen Differential (im folgenden SD genannt; siehe auch Kapitel

6.1. Semantisches Differential) - zwei weitere Versionen des SD erstellt, welche sich in der Itemreihenfolge und deren Polarisierung vom Original-SD unterscheiden. Es wurde bei der Zuteilung der SD zu den Vpn darauf geachtet, dass die zwei Vpn einer Zweiergruppe, die zusammen getestet wurden, so selten wie möglich dieselbe Version des SD auszufüllen hatten.

So hatte jede Vp jede Musik einmal gehört, jede Präsentationsbedingung einmal erlebt, jede Version des SD einmal ausgefüllt, wobei aber eine solche Musik-Präsentationsbedingung-Version-Kombination nur einmal vorkam. Zusätzlich zu all dem wurde ja noch die Reihenfolge der Musikstücke systematisch variiert.

Die komplette Aufstellung des Versuchsplanes findet sich in Anhang 12.2.

6. METHODEN:

6.1. SEMANTISCHES DIFFERENTIAL:

6.1.1. Allgemeines:

In den Musikwissenschaften wurden die meisten der empirisch-experimentellen Untersuchungen der letzten Zeit mit dem Semantischen Differential durchgeführt. Die Methode kommt ursprünglich von OSGOOD (1952). In den deutschsprachigen Raum wurde sie von HOFSTAETTER (1955) eingeführt. Auffallend ist, dass dieselbe Methode je nach Autor ganz anders benannt wurde: OSGOOD nannte sie Semantisches Differential, HOFSTAETTER Polaritätsprofil und ERTEL (1965a und 1965b) Eindrucksdifferential. Diese Begriffsuneinigkeit deutet zum einen darauf hin, wie undifferenziert die Methode oft angewendet wurde, zum andern aber auch darauf, dass die verschiedenen Autoren unterschiedliche Meinungen darüber haben, was denn eigentlich damit gemessen wird.

6.1.2. Semantisches Differential nach OSGOOD:

Was ist eigentlich ein semantisches Differential nach OSGOOD? Das Verfahren soll den konnotativen Aspekt von Konzepten erfassen, also den affektiven Gehalt. Unter Konzepten versteht er dabei das Reizmaterial, also z.B.: Objekte, abstrakte Begriffe, Personen, Farben, Situationen, und in unserem Zusammenhang ist dies primär die Musik. Im Gegensatz zur Konnotation existiert noch der denotative Aspekt, bei dem der begrifflich-sachliche Inhalt eines Konzeptes beschrieben wird. Dieser ist aber für das SD von OSGOOD weniger wichtig. Der Unterschied zwischen den beiden Aspekten verdeutlicht ERTEL (1965b) mit folgendem Beispiel: wenn der Begriff "Atombombenexplosion" als "hell" bezeichnet wird, dann ist dies denotativ gemeint (eine Atombombenexplosion ist mit einem extremen Blitz und daraus folgender Helligkeit verbunden). Wenn eine Atombombenexplosion nun aber als "finster" bezeichnet wird (als möglicher Gegensatz zu "hell"), dann ist dies sehr wahrscheinlich konnotativ zu verstehen: Eine Atombombenexplosion ist etwas Verabscheuungswürdiges, ein Rückfall in "finstere" Barbarei.

OSGOOD ist der Meinung, dass jedes Konzept aus einem "Kern" besteht, der umgeben ist von einer "Aura". Diese "Aura" ist die individuelle Prägung oder Färbung des Konzeptes. Mit dem SD soll nun die Aura eines Konzeptes, also die Eindrucksstruktur oder der Bedeutungsgehalt eines Reizes quantifiziert werden.

(Spätere Autoren wie BOETTCHER & KERNER (1978) weisen aber ausdrücklich darauf hin, dass das SD ebensogut den Kern eines Konzeptes erfassen und lokalisieren kann, also den denotativen Aspekt eines Konzeptes. In diesem Falle wird das SD als Schätzskala verwendet. Im Sinne OSGOODS müsste das SD damit eine Eindrucksskala sein. Das eindeutige Auseinanderhalten der beiden Interpretationsarten ist aber sehr schwierig und ist wohl eher abstrakt-theoretisch).

Die Quantifizierung von verschiedenen Reizen passiert nun durch eine unterschiedliche Lokalisation der verschiedenen Auras im semantischen Raum. Die konnotative Ähnlichkeit verschiedener Konzepte sollte sich also durch einen Vergleich der SD dieser Konzepte quantitativ feststellen lassen, indem man deren gegenseitige

Entfernung im semantischen Raum misst. Dabei gilt: je näher sich zwei Konzepte sind (je geringer der Abstand voneinander), desto ähnlicher sind sie sich.

Rein methodisch gesehen ist das Verfahren eine Kombination von kontrollierter Assoziation und Rating (INGOLD, 1986). Dazu hat das SD folgende Form: Es besteht aus mehreren Adjektiv- (oder Substantiv-) Paaren (je nach Autor von 15 bis über 200), die begriffliche Gegensätze sind, z.B. "eckig - rund". Jedes dieser Begriffsgegensatzpaare - im folgenden Polaritäten genannt - ist graphisch so angeordnet, dass die beiden Adjektive die Endpole einer mehrstufigen Skala markieren. Der Proband entscheidet nun bei jeder Polarität, wo auf der spezifischen Dimension der Skala das zu beurteilende Konzept/Reizmaterial seiner Meinung nach liege und kreuzt das entsprechende Feld an. Nachdem nun die Vp ein ganzes SD (also mehrere Polaritäten) zu einem bestimmten Konzept ausgefüllt hat, lassen sich die verschiedenen angekreuzten Werte zu einem anschaulichen (aber inhaltlich nicht sinnvollen) Polaritätsprofil verbinden.

Hier als Beispiel ein paar Items (=Polaritäten) eines Differentials, ausgefüllt für ein imaginäres Konzept:

	1	2	3	4	5	6	7	
1. fliessend	---	-X-	---	---	---	---	---	stockend
2. behaglich	---	---	---	-X-	---	---	---	drängend
3. undefinierbar	---	---	-X-	---	---	---	---	bestimmt
4. geordnet	-X-	---	---	---	---	---	---	zufällig
5. feierlich	---	-X-	---	---	---	---	---	keck
6. ernst	---	---	---	---	-X-	---	---	verspielt
7. schwankend	---	---	---	---	---	-X-	---	stabil

usw.

Nach OSGOOD ist es nun so, dass die konnotativen Reaktionen von Vpn auf Konzepte nicht beliebig komplex sind. Vielmehr kann man diese auf wenige Faktoren reduzieren (das betrifft nur die konnotativen, nicht aber die denotativen Reaktionen!). Wäre dem nicht so, könnte es ja zumindest theoretisch möglich sein, dass z.B. ein SD mit 40 Polaritäten einen 40-dimensionalen Raum bildete, in welchem die Konzepte lokalisiert werden könnten: Zur Angabe der Position eines Konzeptes müssten die 40 Item-Werte als Koordinaten angegeben werden. Dies wäre aber, nebst der Umständlichkeit, auch aus folgenden Gründen unbefriedigend:

1. Die Faktoren/Dimensionen und die Polaritäten besitzen einen unterschiedlichen *idealen* Spezifitätsgrad: entweder ist die Bezeichnung für eine Polarität zu unspezifisch (das Paar "gut - böse" hat als Polarität eine nur sehr allgemeine Aussage), oder dann ist die Bezeichnung für eine Dimension zu spezifisch (eine Dimension "brilliant - matt" ist zu speziell für eine angemessene Interpretation). Zum Problem der Spezifität der Polaritäten kommen wir noch bei der Beschreibung der Evaluation des geeigneten SD.

2. Die einzelnen Polaritäten als Faktoren wären höchstwahrscheinlich nicht unabhängig voneinander: z.B. werden Konzepte, die von Vpn als "gut" bezeichnet werden, überzufällig häufig auch als "angenehm" eingestuft. Die Polaritäten "gut - schlecht" und "angenehm - unangenehm" korrelieren also positiv. Solche Effekte lassen die Interpretation als "Raum" dann nicht mehr als gerechtfertigt erscheinen.

3. Eine übersichtliche (graphische) Darstellung der Positionen der einzelnen Konzepte ist bei mehr als drei Dimensionen nach unseren Kenntnissen nicht möglich.

4. Das Bestimmen von Entfernungen in einem z.B. 40-dimensionalen Raum ist sehr rechenaufwendig (das Problem der Datenreduktion taucht hier auf).

Wie schon oben erwähnt, stellte OSGOOD nun fest, dass die Reaktionen auf die drei Hauptfaktoren Erregung (Aktivität, "activity factor"), Valenz (Bewertung, "evaluation factor") und Potenz ("potency factor") reduziert werden können. Diese drei Dimensionen sind voneinander unabhängig, und daher kann man sie orthogonal aufeinanderstellen und so einen drei-dimensionalen Raum aufspannen, in welchem alle Konzepte lokalisierbar sind. OSGOOD stellte selbst fest, dass diese drei Faktoren sich als transkulturell stabil und weitgehend unabhängig von verschiedenen Vpn, verschiedenen Konzepten und verschiedenen Polaritäten erwiesen hätten (d.h. unabhängig von Beurteiler-, Konzept- und Polaritätsvarianzen). Sobald also irgendwelche Probanden irgendwelche Konzepte auf irgendwelchen Polaritäten einordnen, würden sich diese Probanden immer wieder an denselben drei Urteilsdimensionen der Bewertung, der Aktivität und der Macht orientieren, unabhängig von Kultur und Sprache der Vpn. (TANAKA, OYAMA & OSGOOD, 1963). Dass diese Faktorenstruktur (die sogenannte EPA-Struktur) nicht unproblematisch ist, zeigt die Kontroverse, die noch oft darüber geführt wird. Da dieses Problem aber in unserem Zusammenhang weniger wichtig ist, empfehlen wir dem geneigten Leser INGOLD (1986) und BOETTCHER et al. (1978).

Um die Methode des SD noch aussagekräftiger zu machen, wurden später standardisierte Profile entwickelt. Dies geschah mit Hilfe der Faktoranalyse: Man hat zuerst ein SD mit vielen Polaritäten. Dann lässt man mehrere Vpn mehrere Konzepte beurteilen und erstellt eine Korrelationsmatrix für die Korrelationen zwischen den einzelnen Polaritäten. Mit einer Faktoranalyse können nun die markantesten Faktoren evaluiert werden. Dann sucht man die Polaritäten jeden Faktors heraus, die ausschliesslich oder am meisten auf dem jeweiligen Faktor laden.) So stellte ERTEL (1965) ein SD zusammen mit je sechs Polaritäten für die drei (gängigen) Faktoren Erregung, Valenz und Potenz. Je nach Verwendung ist aber auch dieses SD nicht immer das ideale, auch dazu mehr bei der Evaluation eines geeigneten SD für unsere Zwecke.

6.1.3. Alternativen zum SD: Ähnlichkeitsanalyse (similarity analysis)

Als kleinen Einschub hier noch den Vergleich SD - Ähnlichkeitsanalyse, welche ja im Prinzip auch hätte angewendet werden können. Wie NORDENSTRENG (1968) sich schon beklagte, sei das SD sehr verbreitet, und im Verhältnis zu seiner Verbreitung sei sehr wenig darüber nachgedacht worden, ob es nicht noch weitere (bessere?) Methoden in der Art des SD gäbe. Eine davon sei die Ähnlichkeitsanalyse, wie EKMAN (1963) sie beschreibt: die Vpn haben dabei die Aufgabe, die Ähnlichkeit zweier Stimuli zu quantifizieren, indem sie eine Masszahl zwischen Null und einem (vorgegebenen) Maximum für die Ähnlichkeit zweier Stimuli aufschreiben. In einem Experiment von NORDENSTRENG (1968) wurden z.B. beide Methoden nacheinander angewendet. In einem ersten Teil des Experimentes hörten die

Vpn zwei je 25 Sekunden dauernde Musikstücke. Diese liefen parallel, wobei die Vpn natürlich nicht beide *gleichzeitig* hören konnten: Sie konnten selbst zwischen dem einen und dem anderen Stück mit einem Schalter umschalten, sooft sie wollten. Danach mussten sie eine Marke (Münze) in einen - der Ähnlichkeit entsprechenden - Abstand zu einem festen Punkt legen. Je ähnlicher sich die beiden Musikstücke waren, desto näher sollte die Marke zum festen Punkt hin gelegt werden. Die Entfernung wurde dann gemessen. In einem zweiten Teil hatten die Vpn jedes Musikstück (einzeln) mit einem SD zu beurteilen. Das Ergebnis des Vergleiches der beiden Methoden: die beiden Methoden führten zu einer fast identischen Faktorenstruktur, d.h. wenn musikalische Stimuli beurteilt werden, messen sie "die gleiche Sache". Dieses Ergebnis bedeutet auch, dass die Wahrscheinlichkeit, dass *überhaupt* etwas Sinnvolles gemessen wird mit einem SD, steigt. Auf jeden Fall wären aber beide Methoden für unser Experiment geeignet gewesen. Da wir für das SD mehr Literatur zur Verfügung hatten und es im allgemeinen doch noch mehr erforscht zu sein schien, entschlossen wir uns, das SD der Ähnlichkeitsanalyse vorzuziehen. Damit standen uns aber immer noch eine grosse Menge von möglichen SD's zur Verfügung, was eine weitere Evaluation nötig machte.

6.1.4. Evaluation des geeignetsten SD: problembezogen vs. standardisiert.

Gemäss INGOLD (1986) haben empirische Untersuchungen ergeben, dass die generelle Anwendbarkeit von SD einerseits vom Grad ihrer Problembezogenheit (Konzeptadäquatheit), andererseits von der Zusammensetzung in Bezug auf die drei OSGOOD'schen Faktoren abhängt. Mit anderen Worten:

a) entweder man nimmt ein SD, dessen Polaritäten auch wirklich differenzierte Aussagen über das zu beurteilende Konzept erlauben: Dazu müssen die Items aber sehr (problem-)spezifisch sein; *spezifisch* heisst aber noch nicht automatisch *problemadäquat*: Die Polarität "schmackhaft - ungeniessbar" ist sicher sehr spezifisch (spezifischer als z.B. "gut - böse"); zur Beurteilung des Konzeptes "Düsenflugzeug" ist es aber dennoch nicht zu gebrauchen, wohl aber z.B. für "Birne".

b) oder aber man versucht, ein so neutral wie möglich und vor allem dimensional ausgewogenes Messinstrument anzuwenden, unabhängig von der Art der Konzepte, auf die es angewendet werden soll.

Ideal wäre nun natürlich ein SD mit beiden Eigenschaften. Dadurch wäre man aber gezwungen, vor jeder Beurteilung von Konzeptgruppen ein problembezogenes und dimensional ausgewogenes SD zu konstruieren. Da dies ein sehr (zeit-)aufwendiger Prozess ist (ein Prozess des Angleichens, ähnlich einer mathematischen Näherung, wie INGOLD (1986) es darstellt), müssen sich die meisten Anwender von SD entscheiden, ein problembezogenes (also auf ihre Konzepte reagierendes, daher meist selbstgebasteltes) oder aber ein standardisiertes (und vielleicht inhaltlich nicht absolut geeignetes, dafür aber erprobtes) SD zu wählen.

Unter diesen Gesichtspunkten muss man unsere Auswahl sehen. Von den sieben uns bekannten SD fielen folgende sechs weg:

- KLEINEN (1968) 55er: ist zwar faktoranalysiert (aber nur in der ersten Generation: also nicht standardisiert) und sogar problembe-

zogen (klassische Musik), aber ein paar Items schienen uns zu schwierig: "profan - sakral", "lyrisch - dramatisch" u.a. Würde man aber die problematischen Items einfach weglassen, dann könnte man nicht mehr mit gutem Gewissen von einem schon erprobten SD sprechen.

- KLEINEN (1968) 30er: auch problembezogen (Auszug aus dem grossen 55er), aber nicht faktoranalysiert; gemäss BOETTCHER et al. (1978) wird die Messgenauigkeit eines SD mit dem Ziel, Korrelationen zwischen Konzepten zu berechnen (besser gesagt Ähnlichkeiten: Q-Werte), grösser, je mehr Items das SD enthält. Nach PIAGGIO (1969) sei es nicht ratsam, weniger als 50 bis 70 Items zu wählen. Diese Ergebnisse gelten vor allem für nicht standardisierte SD, wie eben das KLEINEN 30er.

- ERTEL (1965b) 18er mit Adjektiven: standardisiert, aber die Items sind überhaupt nicht problembezogen, da sie zu allgemein sind (auch die Faktoren erscheinen uns nicht günstig für unsere Konzepte); gemäss den Ergebnissen von PIAGGIO (1969) ebenfalls zu klein.

- ERTEL (1965b) 18er mit Substantiven: es gilt dasselbe wie für das ERTEL 18er mit Adjektiven.

- HARTLEY (1968) 15er: standardisiert, aber eindeutig nicht problembezogen: dieses SD wurde zur Analyse von Gruppenprozessveränderungen verwendet.

- ROSS (1986) 17er: problembezogen (Auszug aus REINECKEs 46er), aber weder faktoranalysiert, geschweige denn standardisiert.

Unsere Wahl fiel auf das 46 Items umfassende von REINECKE (1967): es ist faktoranalysiert, und obwohl nicht standardisiert, scheint seine Faktorenstruktur doch recht ausgeglichen. Es ist eindeutig problembezogen (konstruiert wurde es zur Beurteilung von klassischer Musik, aber auch von Begriffen wie "Geräusch", "Lärm", "Klang"). Es ist nicht zu kurz (Minimalanzahl der Skalen von 50 nach PIAGGIO (1969) ist fast erfüllt), aber auch nicht zu lang (ein SD mit mehr als 200 Items dauert unserer Meinung nach zu lang für Musikstücke von ca.4 Minuten Dauer). Es ist auch kein Nachteil, dass dieses SD nicht voll standardisiert ist: da wir keine inhaltliche Interpretation der Polaritätsprofile im Sinne haben, ist es nicht störend, dass die Faktorenstruktur nicht schon vollständig erforscht ist. Um reine Ähnlichkeitsvergleiche anzustellen (Q-Werte), genügt es, wenn die Faktorenstruktur zumindest nicht völlig unregelmässig ist. Es steht uns hiermit aber natürlich immer noch offen, eine Faktoranalyse zu rechnen und zu kontrollieren, ob die EPA-Faktorenstruktur von OSGOOD in diesem SD vorhanden ist (Vorgriff auf die Ergebnisse: Die EPA-Struktur konnte deutlich festgestellt werden).

Hier die 46 Items in originaler Reihenfolge und Polung:

((zwei Seiten mit den 46 Items))

7. AUSWAHL UND BEARBEITUNG DES REIZMATERIALS:

7.1. Typische/durchschnittliche Musik:

Bei unserer Untersuchung beschränken wir uns aus mehreren Gründen auf moderne Rock- und Pop-Musik:

1. Es gibt zu älterer U-Musik und allgemein zu E-Musik (klassische Musik, Jazz, Avantgarde, usw.) gar keine extra produzierten Videoclips (oder zumindest nur sehr vereinzelt). Im Gegensatz dazu ist es bei der von uns anvisierten Musik fast nicht mehr denkbar, ein Musikstück *ohne* dazugehörigen Videoclip zu veröffentlichen. Diese Tatsache ist - nebenbei gesagt - natürlich primär ein finanzielles Problem für Musikneulinge, welche nicht die Finanzmittel der internationalen Schallplattenfirmen zur Verfügung haben: Ein 3- bis 4-minütiger Videoclip, der "up to date" sein soll, kann ohne Problem das zehnfache dessen Kosten, was man für die Herstellung der Musik an sich berappen muss. (Da überlegt sich sicher oft ein Musiker, was denn nun eigentlich wem dienen sollte, bzw. ob denn wirklich das Video für die Musik oder vielleicht nicht etwa die Musik fürs Video gemacht wurde...).

2. Unsere Hypothesen beziehen sich vor allem auf Leute unserer Generation (15 bis 30jährige), da sich die moderne Rock- und Pop-Musik vorwiegend an diese Zielgruppe richtet: Leute dieser Altersgruppe haben meist schon (intensive) "Videoclip-Erfahrungen" hinter sich, was recht gut ist für unsere Untersuchung. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass Leute, die sehr selten Videoclips sehen, völlig fasziniert sind von der Bilderflut, dem rasanten Schnitttempo usw. und gar keine Chance haben, die Musik zu hören. Diese erste Faszination dauert aber nur ein paar Videoclip-Stunden an. Dann hat man etwas Erfahrung und ist nicht mehr einfach der anfänglichen Video-Faszination ausgesetzt.

3. Ein weiterer Grund dafür, dass keine klassische Musik untersucht wurde, ist die Tatsache, dass E-Musik in den wenigsten Fällen auf einem 3- oder 4-minütigen Stück aufbaut bzw. darauf reduziert werden kann, bei moderner Rock- und Pop-Musik ist dies fast ausschliesslich der Fall. Aus Effizienzgründen muss aber die Untersuchungszeit so tief wie möglich gehalten werden.

7.2. Reizmaterial sollte unbekannt sein (Einschub Assoziationsträger-Theorie):

Das Reizmaterial sollte unbekannt sein. Das ist darum notwendig, weil unserer Meinung nach Musik ein sehr wichtiger *Assoziations-träger* ist. Einer der Gründe, warum ein einzelnes Musikstück erfolgreich sein kann, d.h. so oft gekauft wird, ist wohl in folgender Tatsache zu finden: Heutzutage gehören gerade Discotheken und Konzertveranstaltungen zu den wichtigen Treffpunkten für die Jugend und haben eine enorme sozial-katalytische Wirkung (es sind Orte, wo häufig Bekanntschaften gemacht werden können). Zudem gibt es fast keinen gesellschaftlichen Anlass, der nicht mit Musik untermalt ist (Feste, Sportanlässe, Kilbi, usw.) und fast keinen öffentlichen Ort, der nicht mit Musik die Leute anlockt bzw. zu beeinflussen sucht (Restaurants, Badeanstalten, Geschäfte). Dabei

ist es nicht irgendwelche Musik, sondern oft solche, an die man seine Erinnerungen und Assoziationen besonders gut binden kann, also eine möglichst grosse *Assoziationskapazität* hat. Das heisst, dass diese Musik nicht ein extremes "Eigenleben" führen darf, also sehr durchschnittlich sein muss, aber doch noch ein bisschen Identität (Wiedererkennungswert) haben sollte. Sehr oft führt dies dann dazu, dass die Hörer von solcher (öffentlich dargebotenen) Musik ihre Erinnerungen und (Gruppen-)Erlebnisse bei sich zu Hause wieder aufleben lassen wollen (oder einfach festhalten möchten), und somit gezwungen sind, die Musikstücke auf Tonträger zu erwerben. So kann es sogar vorkommen, dass ihnen die Musik an sich gar nicht so gut gefällt, dass aber durch die damit verbundenen Assoziationen der Kauf der Platte trotzdem lohnenswert erscheint. Wenn man sich nun aber vorstellt, wie viele Leute ein einzelnes Grosskonzert oder eine Open-Air-Veranstaltung besuchen (bis zu 100'000) und "eine schöne Zeit verbringen", dann kann man auch verstehen, dass die dort gespielte Musik enorm gekauft wird und so in den Hitparaden steigt. Genau diese Musik wird dann aber auch wieder im Fernsehen und im Radio vermehrt gespielt (vergleichbar mit einer positiven Rückkoppelung in einem Regelkreis-System), sodass sie schliesslich vielen Menschen "vom Hören her" bekannt ist und in irgendeiner Weise fast jedem etwas bedeuten kann. Ein Musikstück, das diesen Weg hinter sich hat, ist aber eigentlich nicht mehr nur Musik, sondern auch Medium und somit für unsere Untersuchung nicht mehr zu gebrauchen. Aber da dies nach unseren Kenntnissen die meistgehörte Musik bei den für uns relevanten Musikhörern ist, sind wir in der etwas schwierigen Lage, Musikstücke herauszusuchen zu müssen, die die oben genannte Eigenschaft (hohe Assoziationskapazität) besitzen, aber nicht bekannt sind. Man kann auch sagen, nicht mehr bekannt sind oder noch nicht bekannt sind. Ersteres ist zwar möglich (alte Stücke, die einmal erfolgreich waren, ausgraben), aber nicht sehr empfehlenswert, da heutige Pop- und Rock-Musikhörer oft ein sehr feines Gespür dafür haben, ob die Musik, die sie hören, allerneuester Machart ist oder schon etwas älter. Dies ist darum sehr leicht zu bemerken, weil 1. die Modeströmungen sehr schnell aufeinander folgen und 2. die Musiktechnik ein enormes Entwicklungstempo hat, sodass man alleine am sogenannten "Sound" eines Stückes (der vor allem durch die technischen Möglichkeiten bei der Produktion bestimmt wird) seine ungefähre Entstehungszeit feststellen kann. Die zweite Möglichkeit, die wir haben, ist nun folgende: wir nehmen Musikstücke, die noch *sehr neu* sind und daher auch noch nicht bekannt sein sollten. Da wir unserer Hypothesen aber nicht auf Randmusikarten beziehen, müssten wir sicherstellen, dass die Musikstücke eine normale, durchschnittlich gute Akzeptanz bei den Musikhörern haben. Dies ist natürlich sehr schwierig festzustellen im voraus, und deshalb beschränkten wir uns darauf zu versuchen, uns in die für uns relevanten Musikhörer zu versetzen und so die Musik auszuwählen.

Bei einem Video haben wir uns auch die Tatsache zu Nutze gemacht, dass neben dem (Fernseh-)Kulturraum, der durch die englischen Musiksender MTV, Skychannel und Musicbox (bzw. Superchannel) über Satelliten erschlossen wird, gerade auch im französischen und italienischen Sprachraum Musik-Kulturszenen existieren, die sehr aktiv sind. Aber weil die Musik nicht englisch gesungen ist, wird sie kaum auf den englischsprachigen Musiksendern international ausgestrahlt. Diese Musik erreicht trotz ihres vergleichbar hohen Niveaus doch nicht die internationale Berühmtheit der anglo-amerikanischen Produktionen, und deshalb finden sich noch unbekanntere "Perlen", die nicht schon international ausgeschlachtet sind. Es

muss aber auch gesagt werden, dass es relativ schwer ist, an solche Musikstücke/Videos heranzukommen.

Neben dem Kriterium der Unbekanntheit bestanden aber noch weitere:

7.3. Typisches Video:

Wie die Musik sollte auch das Video typisch sein. D.h. es darf keine technischen Mängel aufweisen (die heutigen Videos sind sehr sorgfältig produziert), was bei Amateurgruppen z.B. aus der Schweiz oft nicht erfüllt ist: Es gibt viele filmische Grundregeln, die auch bei Videos gelten und einfach nicht verletzt werden dürfen. Es gibt auch einen typischen Stil für Videos: Dieser hat sich aus den früheren Musik-Werbespots, Musicals und Musik-Kurzfilmen entwickelt und bildet heute eine eigene filmische Kunst-richtung, die wiederum auf ihre Ursprünge zurückwirkt: So werden heute z.B. abendfüllende Kinofilme in der Videoclip-Art gedreht. Aber sogar innerhalb der Videos gibt es verschiedene Arten von typischen Clips (die hier genannten sind nur Archetypen, die meisten Videos sind natürlich Mischungen der drei Arten):

a) die künstlerisch orientierten (experimentelle, von der Musik eher unabhängige Clips),

b) dann die das spezifische Interpreten-Image unterstreichenden Videoclips: z.B. bei Heavy Metal-(Macho-)Musik, bei exotischen Herkunftsländern der Interpreten, oder aber speziellen Anliegen/politischen Gesinnungen der Interpreten (natürlich meist so gefiltert und abgeschwächt, dass es für die "cleanen" und apolitischen, auf "reine Unterhaltung" abzielenden Musiksendungen und Musiksender noch zumutbar ist),

c) und dann die auf Erotik und Sexualität zielenden Clips (heute sehr verbreitet, wohl auch im Zuge der heute sehr beliebten eher sexistischen Werbung).

7.4. Unsere Musik/Videoclip-Wahl:

Wir zeichneten ca. sechs Stunden Musiksendungen auf und entschieden uns aufgrund oben genannter Kriterien (Kapitel 7.3.) für folgende drei Interpreten/Musiktitel/Videos:

1. Mylène Farmer, "Sans Contrefaçon"
2. Midnight Oil, "Beds are Burning"
3. Jody Watley, "Some Kind of Love"

Es sind sehr unterschiedliche Videos, die in etwa den drei typischen Video-Kategorien - wie in Kapitel 7.3. aufgeführt - entsprechen. Das Video von Mylène Farmer, die französisch singt, ist filmisch extrem subtil und äusserst gekonnt gemacht, wobei das Video eine eigenständige Handlung hat, die etwas ins Surrealistische geht. Die Musik ist typischer französischer Pop, dem aber durch das Video eine markante Wirkung zuteil wird. Da die sehr feine, zarte, aber dennoch treibende Musik sehr in den Hintergrund gedrängt wird vom faszinierenden Bild, hat man hier das Gefühl, dass sie wirklich nur mehr Filmmusik ist. Gekonnt eingesetzt ist sie aber auf jeden Fall, denn die Musik entpuppt sich als typischer

Ohrwurm. Die Sängerin tritt nicht als Interpretin auf, wohl aber als Schauspielerin - die Hauptrolle im Interesse des Gesamtvideos und nicht sich selbst darstellend (Video-Typ A). Im Gegensatz dazu das Video der Band Midnight Oil: Es ist ein typisches Band-Video, das die Eigenarten der Gruppe dokumentieren soll (Video-Typ B). Es ist eine Gitarren-Rock-Band (die Musiker werden immer mit ihren Instrumenten dargestellt) aus Australien (weite, wüstenartige, sehr trockene Gegenden, auch im Video), die Musiker zeigen sich volksverbunden (Leute "vom Land" tanzen nach ihrer Musik), ihr Frontman ist eine optisch sehr markante Persönlichkeit mit seiner enormen Grösse, seinem Glatzkopf und dem dementsprechend harten Gesichtsprofil. Es wird englisch gesungen, wie auch im dritten Video von Jody Watley. Sie ist eine Vertreterin des neuen Pop-Funk, und mit ihrer dunklen Hautfarbe eine sehr typische Funk-Lady. Das Video ist technisch sehr gekonnt gemacht, und obwohl das primäre Ziel wohl war, die erotische Ausstrahlung der Sängerin zu übermitteln (Video-Typ C), wirkt es recht kühl und durchgestylt. Wie im Video von Midnight Oil gibt es hier keine eigentliche Handlung.

7.5. Zufalls-Video:

Es stellte sich uns weiter das Problem, wie die Musik, die jetzt ausgewählt war, bei der dritten Präsentationsbedingung "optisch unterlegt" werden sollte. Das zufällige optische Reizmaterial sollte also nur durch Zufall Sinn geben im Verbund mit der Musik. Da wir aber nicht nur eine Aussage über die drei Musikstücke machen wollten, sondern über solche Musik im allgemeinen, konnten wir nicht einfach einen Film suchen, der *überhaupt nicht* zu den drei Musikstücken passt - wir brauchten eine allgemeinere "Zufälligkeit". Eine "Zufälligkeit" wird zwar schon erreicht, indem bei jeder Musik dasselbe Zufallsvideo gezeigt wird: zufälliges "Passen" bei einem Musikstück sollte sich durch das dann wahrscheinliche "Nichtpassen" bei den anderen Stücken wieder aufheben. Wir entschieden uns aber für ein Bildmaterial, das von sich aus schon sehr vielfältig war: es werden Menschen, Tiere, Städte, Natur, Wälder, Meer, Wüste, in Zeitraffer-, Normaltempo- und Zeitlupenaufnahmen, in Makro-, Weitwinkel- und Normaleinstellungen gezeigt. Ebenso gibt es sowohl ruhige, bedächtige als auch spannende Szenen, schnell geschnittene Passagen aber auch sehr lange Einstellungen usw. Es handelt sich dabei um Szenen aus dem Film KOYAANISQATSI von Godfrey Reggio.

7.6. Bearbeitung der Videos:

Alle Original-Videos mussten am Anfang auf- und am Schluss ausgeblendet werden, da sie aus verschiedenen Musiksendungen stammten, die unterschiedliche Usancen in Bezug auf das Einspielen der Videoclips haben (Überblendungen, harte Schnitte, usw.); eine Ausnahme bildete dabei das Video von Midnight Oil - der Anfang ist ein harter Schnitt. Zudem mussten die drei Musikstücke kopiert und je mit dem Zufallsvideo unterlegt werden. Zuerst mussten daher aus dem 90-minütigen Film KOYAANISQATSI ein paar geeignete Szenen herausgesucht und zusammengesetzt werden.

Ein Problem stellte die unterschiedliche Länge der Musikstücke/Original-Videos dar: Im Prinzip wäre es ideal gewesen, wenn alle Stücke etwa gleich lang gewesen wären, sodass bei der Unterlegung der Musik mit dem Zufalls-Video immer genau dieselben Bilder vorgekommen wären. Die Längen sind nun aber folgende:

	Musik + Original-Video	Musik + Zufallsvideo
1. Mylène Farmer:	5:32	4:37
2. Midnight Oil:	4:29	4:29
3. Jody Watley:	4:38	4:38

Es fällt auf, dass das Original-Video von Mylène Farmer aus der Reihe tanzt. Das Problem ist folgendes: Für das Video wurde eine längere Version (ein sogenannter Maxi-Single-Mix) des Stückes "Sans Contrefaçon" verwendet. Musikalisch betrachtet hätte man den Titel schon auf die übliche (Single-Mix-)Länge zurechtstutzen können, aber dann wäre der inhaltlich wichtige Schluss des Videos abgeschnitten worden.

Als Referenzlänge galt die Musik von Midnight Oil: das Stück "Beds are Burning" ist in voller Länge 4:29 Min. So musste Jody Watley etwas gekürzt werden, ist aber immer noch 9 Sekunden länger, da sich am Schluss des Original-Videos ebenfalls eine Szene befindet, die sehr typisch ist. Das hat zur Folge, dass die Zufallsvideo-Sequenz von Jody Watley ebenfalls um 8 Sekunden länger wurde (wir setzten aber an den Schluss des Zufallsvideos längere Zeitlupenszenen, sodass es nur eine Einstellung mehr wurde als bei Midnight Oil). Das Zufallsvideo von Mylène Farmer wurde dann ziemlich genau gleich lang wie das von Jody Watley.

Es wurde darauf verzichtet, die dritte mögliche Präsentationsbedingung (AUDIO alleine) für sich aufzunehmen. Es geht einfacher, die Musik plus Original-Video abzuspielen und dabei den Fernsehmonitor einfach abzuschalten.

Die sechs Video-Sequenzen (drei mal Musik/Original-Videos und drei mal Musik/Zufallsvideo) wurden dann mit genügend langen schwarzen Zwischenschnitten auf eine VHS-Videocassette kopiert. Die Qualität der Aufzeichnung ist eher an der unteren Grenze - die Originalvideos sind Kopien der 4. Generation (VHS/U-Matic/U-Matic/VHS), die Zufallsvideos sogar Kopien der 5. Generation (VHS/U-Matic/U-Matic/U-Matic/VHS), wobei vor allem die Bildqualität litt, der Ton war noch etwa durchschnittlich.

8. DURCHFÜHRUNG:

8.1. VERSUCHSPERSONEN:

Getestet wurden 36 Personen aus dem Bekanntenkreis der V1. Im Gegensatz zu den meisten Untersuchungen am psychologischen Institut wurden *sehr wenige Psychologiestudenten untersucht* (!). Die Vpn waren Studenten anderer Fakultäten, sonstige Kollegen und Angehörige. Das Alter bewegte sich zwischen ca. 15 und 55. Man kann davon ausgehen, dass die meisten Vpn Musik in der dargebotenen Art auch von sich aus mehr oder weniger oft hören (es sind also nicht Personen, die die von uns gewählte Musik wirklich überhaupt nicht mögen). Wir achteten auch darauf, keine ausdrücklichen Musiker zu untersuchen, da diese bestimmt nicht zu den "durchschnittlichen Musikhörern" gehören.

8.2. ABLAUF:

Der Ablauf wurde sehr stark formalisiert, um den Einfluss der drei verschiedenen V1 auf den Ausgang der Untersuchung so gering wie möglich zu halten.

Jede Vp durchlief genau dasselbe Programm bzw. Experiment. Der Ablauf des Experimentes wurde schriftlich festgehalten und sieht - stark abstrahiert - folgendermassen aus:

Ablauf:

- Videocassette zurückspulen (wenn nötig)
- Counter des Videorecorders auf Null setzen (Counter-Reset-Taste)
- Wenn auf bisher unbekanntem Recoder getestet wird: die sechs Musikstück-Anfänge suchen und die Counter-Positionen notieren auf Liste C (Liste C nicht im Anhang vorhanden)
- Lautstärke und Bildqualität des Videorecorders/Monitores testen
- ausprobieren, wie Fernsehbild abgeschaltet werden kann (für die Präsentationsbedingung AUDIO ALLEINE)
- nachschauen auf Liste A, welche Vpn-Nummer drankommt (Liste A: siehe Anhang 12.3.)
- nachschauen auf Liste B, welche Stücke unter welchen Präsentationsbedingungen dargeboten werden (Liste B: siehe Anhang 12.2.)
- zum ersten Musikstück spulen (gemäss notierter Counter-Position)

-----ab hier: mit Vpn-----

- die 2 Vpn holen
- Startzeit notieren auf Liste A (Liste A: Anhang 12.3.)
- schriftliche Instruktion (Blatt D) geben (siehe Kapitel 8.3.)
- wenn nötig, mündlich instruieren wie auf Blatt E (siehe auch Kapitel 8.3.)

- wenn Präsentationsbedingung AUDIO, Fernsehbild ausschalten!
- 1. Sequenz abspielen
- 1. SD verteilen und ausfüllen lassen; währenddem zur 2. Sequenz spulen (gemäss Liste C)
- SD einsammeln
- kontrollieren, ob keine Missing Datas vorhanden sind

- wenn Präsentationsbedingung AUDIO, Fernsehbild ausschalten!
- 2. Sequenz abspielen
- 2. SD verteilen und ausfüllen lassen; währenddem zur 3. Sequenz spulen (gemäss Liste C)
- SD einsammeln
- kontrollieren, ob keine Missing Datas vorhanden sind

- wenn Präsentationsbedingung AUDIO, Fernsehbild ausschalten!
- 3. Sequenz abspielen
- 3. SD verteilen und ausfüllen lassen
- SD einsammeln
- kontrollieren, ob keine Missing Datas vorhanden sind

- Dank an die Vpn und allfällige Fragen der Vpn beantworten

-----ab hier: Vpn nicht mehr notwendig-----

- Dauer des Experimentes notieren auf Liste A
- Vornamen, Datum und Ort notieren auf Liste A
- alle Blätter zurück in den Ordner
- nicht vergessen, Videocassette wieder mitzunehmen!

Liste A ist im Anhang 12.3. zu finden, Liste B im Anhang 12.2. Auf Liste C wurden die Counter-Positionen der verschiedenen verwendeten Videorecorder festgehalten (im ganzen wurden 6 verschiedene Recorder benutzt). Blatt D ist das Blatt mit den mündlichen Instruktionen (Kapitel 8.3.), und auf Blatt E wurde für die V1 festgehalten, in welcher Art und Weise sie die Vpn zusätzlich mündlich zu instruieren hatten.

8.3. INSTRUKTION:

Die schriftliche Instruktion (sogenanntes Blatt D) lautete folgendermassen:

((1 Blatt mit schriftlichen Instruktionen))

Um auch die mündlichen Instruktionen zu vereinheitlichen wurde ein Merkblatt für die V1 angefertigt (das sogenannte Blatt E):

Mündliche Instruktionen:

- Beispiel eines Adjektiv-Paares: 2 bis 3 Ausprägungen erklären
- Satz wiederholen: "Die Musik beurteilen, nicht das Video; aber dennoch das Video anschauen"
- Fragen: "Könnten Sie mir nun erklären, was Sie tun?"
"Wo würden Sie nun ankreuzen, wenn..."
"Was beurteilen Sie?" (-> Musik)

9. STATISTISCHE AUSWERTUNG:

9.1. ALLGEMEINES:

Da die Rohdaten, welche ja in Form von Datenblättern vorlagen (36 Vpn à 3 SD (= 108 SD) à 2 Seiten (= 216 Seiten) à 23 Items = 4968 Rohdaten mit Wert zwischen 1 und 6) mit Computerhilfe ausgewertet werden sollten (IBM-Personal Computer und IBM-Grossrechner), mussten sie zuerst in "computerlesbare" Form gebracht werden. Dazu schrieben wir ein Computerprogramm für IBM-kompatible Rechner (in Turbo-Pascal 3.0, siehe auch Anhang 12.5). Dieses Programm übernahm u.a. die Konvertierung der Rohdaten, die ja in drei verschiedenen Versionen auf den SD vorhanden waren, in die Standard-Reihenfolge und Standard-Polung des ursprünglichen REINECKE'schen SD. Es übernahm auch die Ausgabe an den Bildschirm (zur Kontrolle) und das Aufbauen eines ASCII-Files und dessen Abspeichern auf 5 1/4"-Diskette, so dass die Daten dem BEDAG-Rechner zugeführt werden konnten, ohne nochmals eingetippt zu werden.

Der ausgedruckte kompakte Datenblock lässt erahnen, welche riesige Informationsmenge mit SD üblicherweise erhoben werden und wie wichtig es ist, eine Datenreduktion vorzunehmen (DIEHL & SCHAEFER, 1975).

9.2. OPERATIONALISIERUNG: Welche statistischen Hypothesen können aus unseren inhaltlichen Hypothesen abgeleitet werden?

9.2.1. Ähnlichkeitshypothese:

Zum ersten geht es mal um die Beziehung der drei Präsentationsbedingungen untereinander (also AUDIO, A/V MATCH und A/V MISMATCH). Es geht dabei um Ähnlichkeit/ Parallelität/ Korrelation, je nach dem wie man die Ergebnisse interpretiert.

Tab. 2: Hypothesen bezüglich der Ähnlichkeit/ Parallelität/ Korrelation:

		Musikstücke			
		1	2	3	Alle zus.
Versuchsbedingungen	AUDIO mit A/V MATCH				(I)
	AUDIO mit A/V MISMATCH				
	A/V MATCH mit A/V MISMATCH				(II)

Unsere Hypothesen besagen, dass der Wert in Feld (I) hoch sein sollte und in Feld (II) tief.

Als (Un-)Ähnlichkeitsmasse kommen gemäss DIEHL et al. (1975) folgende statistische Kennzahlen in Frage:

1. der Produkt-Moment-Korrelationskoeffizient r_{xy} (auch Pearson-Korrelation genannt, in der musikwissenschaftlichen Literatur eher bekannt unter dem Namen Q-Wert).

2. die Rangkorrelation Rho (Spearman-Korrelation): dabei werden die Daten auf Rang-Niveau gestellt (Ordinal-Skala), im Gegensatz zur PM-Korrelation, wo Intervallskalen-Niveau vorausgesetzt ist.

3. das Distanzmass D : Voraussetzung dazu ist eine bekannte Faktorenstruktur; bei n bekannten (und sinnvollen!) Faktoren kann dann ein n -dimensionaler Raum aufgespannt werden, in dem die Konzepte lokalisiert werden können. Die Distanz zwischen Konzepten kann dann als Wert für die Ähnlichkeit betrachtet werden.

9.2.2. Varianzhypothese:

Zum zweiten werden die Standardabweichung der Vpn innerhalb der drei Präsentationsbedingungen berechnet und auf signifikante Unterschiedlichkeit getestet:

Tab. 3: Hypothesen bezüglich der Standardabweichungen:

		Musikstücke			
		1	2	3	Alle zus.
Versuchs- bedingungen	AUDIO alleine				(III)
	A/V MATCH				(IV)
	A/V MISMATCH				(V)

Hierbei besagen unsere Hypothesen, dass

- a) der Wert in Feld (III) grösser als in Feld (IV), und
- b) der Wert in Feld (IV) kleiner als der in Feld (V) sein sollten.

Zum Testen der Unterschiedlichkeit von Varianzen/ Standardabweichungen bietet sich einerseits der F-Test an. Aus methodischen Gründen (siehe später, Kapitel 9.7.1.) konnte aber kein Signifikanztest durchgeführt werden. Zum andern besteht die Möglichkeit, eine 2-faktorielle ANOVA durchzuführen:

- unabhängige Variablen: erster Faktor "Musikstücke" (drei Ausprägungen) und zweiter Faktor "Präsentationsbedingungen" (ebenfalls drei Ausprägungen).
- abhängige Variable: pro Faktorstufenkombination (9) 46 Standardabweichungen (aus den 46 Items). Jeder Standardabweichung liegen die Daten von 12 Vpn zugrunde.

Tab. 4: 2-faktorielle ANOVA zum Testen der Unterschiedlichkeit der Varianzen:

		2. Faktor: Musikstücke		
		1	2	3
1. Faktor: Versuchs- bedingungen	AUDIO mit A/V MATCH			
	AUDIO mit A/V MISMATCH			
	A/V MATCH mit A/V MISMATCH			

Pro Faktorstufenkombination 46 Standardabweichungen.

Dabei müsste zumindest der 1. Faktor signifikant werden. Bei Einzelvergleichen gelten dann die entsprechenden Hypothesen wie schon oben ausgeführt.

9.2.3. weitere Möglichkeiten:

Unter der Voraussetzung, dass zuerst eine Faktoranalyse durchgeführt wird, kann noch pro Faktor eine 2-faktorielle ANOVA berechnet werden, und zwar aus folgendem Grund: Varianzanalysen und alle darauf basierenden statistischen Verfahren beruhen auf Mittelwertvergleich; dies ist aber bei semantischen Differentialen nur sinnvoll, wenn Mittelwerte pro Konzept überhaupt berechnet werden können. Das geht nur, wenn die einzelnen Items eine bestimmte Polarität aufweisen. Eine solche kann aber höchstens definiert werden, wenn das Item einem bestimmten Faktor zugeordnet werden kann!

Diese ANOVA's haben folgende Variablenstruktur:

- unabhängige Variablen: wie oben (der erste Faktor wäre die Präsentationsbedingungen (A, A/V MATCH, A/V MISMATCH), der zweite Faktor die Musikstücke (1 bis 3))
- abhängige Variable: pro Faktorstufenkombination je 12 Faktorscores.

Die Anzahl dieser ANOVAS ist abhängig von der Anzahl der (sinnvollen) Faktoren, die die Faktoranalyse ergeben wird.

Die Ergebnisse können dann Auskunft geben, ob sich die drei Musikstücke oder die drei Präsentationsbedingungen überhaupt voneinander unterscheiden. Mit Scheffé-Einzelvergleichen wären dann noch spezifischere Informationen zu erhalten.

9.3. ROHDATEN:

9.3.1. Rohdatenblock:

((2 Seiten Rohdaten))

9.3.2. Beschreibung der Rohdaten:

Der ausgedruckte Datenblock (108 Zeilen à 46 Werte zwischen 1 und 6) besticht auf den ersten Augenblick sicher zuerst dadurch, dass keine Missing Datas vorhanden sind. Rein von Auge gesehen lässt sich auch keine Tendenz der Zahlenwerte in irgendwelcher Art feststellen: die verschiedenen Werte sind sehr regelmässig verteilt. Eine Analyse der Häufigkeiten der sechs vorkommenden Werte zeigt folgendes:

Wert 1: 482 mal
 Wert 2: 1053 mal
 Wert 3: 920 mal
 Wert 4: 918 mal
 Wert 5: 1063 mal
 Wert 6: 532 mal

Tab. 5: Häufigkeiten der angekreuzten Werte 1 bis 6 in den Rohdaten

						Häufigkeit:
		*		*		1100
		*		*		1000
		*	*	*	*	900
		*	*	*	*	800
		*	*	*	*	700
		*	*	*	*	600
*	*	*	*	*	*	500
*	*	*	*	*	*	400
*	*	*	*	*	*	300
*	*	*	*	*	*	200
*	*	*	*	*	*	100

Werte:	1	2	3	4	5	6
--------	---	---	---	---	---	---

Legende:

x-Achse: mögliche Werte beim Ankreuzen: auf der Polarität ganz links = 1, ganz rechts = 6.

y-Achse: Häufigkeiten der angekreuzten Werte.

Eine solche Verteilung ist intuitiv zu erwarten. Dass sie ziemlich symmetrisch ist, spricht für die Ausgeglichenheit des Reizmaterials und der Itempolarisation.

Es ist offensichtlich, dass aus diesen unbearbeiteten Daten nur sehr wenig geschlossen werden kann. Alles weitere kann nun wie schon erwähnt als Datenreduktion betrachtet werden. Für fast alle folgenden statistischen Auswertungen wird ausgegangen von den

9.4. MITTELWERTSPROFILIEN UND STANDARDABWEICHUNGEN

9.4.1. Profile der Faktorstufenkombinationen:

Da wir zwei Faktoren mit je drei Ausprägungen haben (drei verschiedene Präsentationsbedingungen kombiniert mit drei verschiedenen Musikstücken), ergibt dies 9 Faktorstufenkombinationen: jede kann dargestellt werden durch ein Mittelwertsprofil und die entsprechenden Standardabweichungen. Ein solches Profil wurde gewonnen aus den je 46 Werten von 12 Vpn (entsprechend den 46 Items des SD).

Hier als Beispiel ein solches Mittelwertsprofil mit Standardabweichungen, und zwar das der *Faktorstufenkombination Musik 1/Audio* (die restlichen 8 Grafiken sind im Anhang 12.9 zu finden):

((MW-Profil und Standardabweichungen Musik1/Audio als Beispiel))

Da wir keine Hypothesen über die *direkte Beziehung* zwischen bestimmtem Reizmaterial (einzelnen Konzepten) und dem unmittelbar dazugehörigen Mittelwertsprofil haben (wir machten z.B. keine Aussagen der Art "Musikstück X sollte vor allem auf dem Faktor Y laden, also vor allem mit dem Adjektiv Z umschrieben werden"), erübrigt sich eigentlich die Verbalisierung der Profile.

Hier aber dennoch die "typischsten" Adjektive pro Konzept (d.h. die extremsten Ausprägungen des Mittelwertsprofils), sozusagen als "Kurzcharakterisierung" des entsprechenden Konzeptes:

Musik Nr.1 (Mylène Farmer: Sans Contrefaçon):

nur AUDIO: geordnet, verspielt, verschwommen, kreisend, gedehnt
regelmässig.

A/V MATCH: fliessend, schnell, fein, rund, kreisend, symmetrisch.

A/V MISMATCH: fliessend, schnell, keck, vertraut, straff, hell aktiv, schwungvoll.

Musik Nr.2 (Midnight Oil: Beds are Burning):

nur AUDIO: vertraut, robust, regelmässig, schwungvoll.

A/V MATCH: fliessend, grob, lebendig, robust, aktiv, kräftig.

A/V MISMATCH: drängend, stabil, nüchtern, robust, angespannt, kräftig.

Musik Nr.3 (Jody Watley: Some Kind of Love):

nur AUDIO: drängend, schnell, keck, erregt, aufdringlich.

A/V MATCH: keck, munter, regelmässig, symmetrisch.

A/V MISMATCH: keck, nüchtern, aufdringlich.

Zu den eingezeichneten Standardabweichungen auf den 9 Mittelwertsprofilen: Auf der Ebene der *Items* ist eine Interpretation der Standardabweichung noch nicht sehr sinnvoll. Das Vergleichen der Standardabweichungen wird dann auf *Konzept*-Ebene (durchschnittliche Varianz pro Konzept) interessanter und aussagekräftiger (Kapitel 9.7.). Hier aber dennoch eine Anmerkung: Eine grosse Standardabweichung der Werte eines Itempaares (Streuung) kann auf zwei Arten interpretiert werden - es sind deutliche individuelle Beurteilungsunterschiede vorhanden,

1. weil das Reizmaterial den Vpn eine grosse Interpretationsfreiheit lässt (im Gegensatz zu Reizmaterial, das "eindeutiger" ist, z.B. wegen hoher Informationsdichte oder synergistischem Effekt), oder

2. weil das Itempaar nicht genügend problembezogen ist (zufällige Varianz: die Vpn kreuzen "irgendetwas" an, da ja "eigentlich alles zutrifft").

Ob die Varianz des zweiten Types (Zufallsvarianz) wirklich genügend klein gehalten werden konnte, kann nicht überprüft werden. Da aber das SD unserer Meinung nach recht gut problembezogen war, nehmen wir an, dass *vor allem* Varianz des ersten Types (Reizmaterial-Unbestimmtheit) aufgetreten ist.

9.4.2. Profile der Faktorstufen:

Um nun ein Mittelwertsprofil für jedes der drei Musikstücke und für jede der drei Präsentationsbedingungen zu erhalten, haben wir immer drei Mittelwertsprofile zu einem "Durchschnitts-Mittelwertsprofil" zusammengefasst, z.B.: Durchschnitt von (Musik 1/AUDIO) plus (Musik 1/A/V MATCH) plus (Musik 1/A/V MISMATCH) ergibt (Musik 1). Wir sind uns bewusst, dass eine solche Mittelwertsbildung nicht über alle Zweifel erhaben ist, doch da wir nicht irgendwelche grundlegende Schlussfolgerungen daraus abzuleiten vorhaben, tun wir es trotzdem. Ausserdem ist es anschaulich. (Anmerkung: für die spätere Berechnung von Korrelationen wurde nicht der Durchschnitt der drei Profile eines Faktors genommen, sondern ein "Super- Mittelwertsprofil" gebildet, das aus den *hintereinandergereihten* drei Mittelwertsprofilen besteht. Also ein Mittelwertsprofil mit $3 \times 46 = 138$ einzelnen Mittelwerten).

Hier als Beispiel ein solches Mittelwertsprofil mit Standardabweichungen, und zwar das der *Präsentationsbedingung AUDIO* (die restlichen 5 Grafiken der Faktorstufen - A/V match, A/V mismatch, Musikstücke 1 bis 3 - finden sich im Anhang 12.10):

((MW-Profil mit Std.-Abweichungen: Audio))

"Kurzcharakterisierungen":

Musikstücke:

Mylène Farmer (Sans Contrefaçon): fliessend, schnell, verspielt,
hell, regelmässig.

Midnight Oil (Beds are Burning): nüchtern, robust, kräftig.

Jody Watley (Some Kind of Love): drängend, keck, aufdringlich.

Präsentationsbedingungen:

nur AUDIO: geordnet, regelmässig, schwungvoll.

A/V MATCH: fliessend, schnell, regelmässig, symmetrisch.

A/V MISMATCH: drängend, schnell, keck, nüchtern, aufdringlich.

9.5. FAKTORANALYSE

Eine Faktoranalyse für sich gesehen ist in unserem Zusammenhang nicht vorrangig (siehe unter "Hypothesen"), doch haben wir mit bekannter Faktorenstruktur ein paar Möglichkeiten mehr, die Rohdaten zu analysieren. Zum ersten ermöglicht es uns das Berechnen des D-Masses, zweitens das Bilden eines sinnvollen Profilmittelwertes bzw. von n Profilmittelwerten je Konzept, mit n=Anzahl Faktoren: wie schon oben erwähnt ist das Bilden eines sinnvollen Profilmittelwertes eine Voraussetzung für das Anwenden von Varianzanalysen und allen darauf basierenden statistischen Verfahren (z.B. Scheffé-Einzelvergleichen), da sie auf Mittelwertvergleichen beruhen. Das geht aber nur, wenn die einzelnen Items eine bestimmte Polarität aufweisen. Eine solche kann aber höchstens definiert werden, wenn das Item einem bestimmten Faktor zugeordnet werden kann (wodurch eine bestimmte Polarisierung *inhaltlich* gerechtfertigt wird).

Unsere Faktoranalyse basiert auf allen Rohdaten, die Korrelationsmatrix besteht also aus 46 mal 46 Items, wobei pro Item 108 Werte vorhanden waren (12 Vpn mal 9 Faktorstufenkombinationen) - die Analyse wurde also bewerber- und konzeptunabhängig gemacht (im Gegensatz zu INGOLD (1986)). Obwohl wir nicht eine 3-modale Faktoranalyse rechnen liessen, d.h. die Anzahl der Faktoren wurde nicht zum vornherein beschränkt, kamen drei signifikante Faktoren heraus. Die Faktormatrix wurde varimax-rotiert. Nach sechs Iterationen brach der Computer ab.

Wir fassten dann die deutlichsten Polaritäten-Clusters zusammen, indem wir pro Faktor die sechs am stärksten ladenden Polaritäten heraussuchten, die *ausschliesslich* auf dem jeweiligen Faktor laden: so erhielten wir die Items von drei unabhängigen Faktoren, die man auch wirklich orthogonal aufeinanderstellen konnte zum Aufspannen des semantischen Raumes.

Item Nummer: Faktorladung:

1. FAKTOR:

a) <u>lebhaft</u> - müde	40	-0.83962
b) <u>aktiv</u> - passiv	27	0.70421
c) <u>aufwärts</u> - abwärts	46	-0.69549
d) <u>schwungvoll</u> - gehemmt	45	0.66060
e) <u>dynamisch</u> - statisch	12	-0.64429
f) <u>munter</u> - klagend	22	0.63616

2. FAKTOR:

a) <u>hart</u> - weich	37	-0.83974
b) <u>grob</u> - fein	14	-0.79206
c) <u>robust</u> - zart	19	0.79148
d) <u>aggressiv</u> - friedlich	44	0.77685
e) <u>rauh</u> - glatt	11	0.73396
f) <u>eckig</u> - rund	20	0.70931

3. FAKTOR:

a) <u>bestimmt</u> - undefinierbar	4	-0.67189
b) <u>vertraut</u> - fremd	9	0.66843
c) <u>symmetrisch</u> - unsymmetrisch	42	0.64529
d) <u>geordnet</u> - zufällig	5	0.61425
e) <u>stabil</u> - schwankend	8	-0.58420
f) <u>regelmässig</u> - unregelmässig	31	-0.51828

(Negative Ladungen bedeuten, dass das Original-Itempaar in der Links-Rechts-Orientierung vertauscht werden musste, so dass die Richtung der Ladung stimmt.)

Von den je sechs Polaritäten ausgehend benannten wir die drei Faktoren provisorisch erst einmal so:

1.Faktor: AKTIVITÄT;

2.Faktor: MACHO;

3.Faktor: HARMONIE.

Es ist nun wirklich nicht allzu schwer, in den drei Faktoren die EPA-Struktur (evaluation-potency-activity) von OSGOOD (1957) wiederzuerkennen: AKTIVITÄT ist "activity", MACHO stellt den Machtfaktor dar ("potency"), und HARMONIE könnte den Bewertungsfaktor ("evaluation") darstellen. Wie schon weiter oben erwähnt hat sich die EPA-Struktur in unserem SD und mit unseren Konzepten recht deutlich abgezeichnet (im Gegensatz z.B. zur Untersuchung von IN-GOLD (1986)). Einzig der Bewertungsfaktor hat bei uns eine etwas andere Färbung.

Anzumerken ist hierbei noch, dass das Zusammenfassen von Polaritäten zu Clustern und deren Benennung immer im Ermessen des Interpretierenden liegt und sicher von *anderen* Interpretierenden auch *anders* gemacht werden könnte!

Die drei Faktorscores werden nun folgendermassen ausgerechnet: Pro Faktor werden die Werte der sechs oben genannten Items addiert, wobei die Polung zu beachten ist - sofern die Ladung positiv ist

gelten die Werte 1 bis 6 wie auf den Original-SD, falls die Faktorladung negativ ist, gelten die invertierten Werte (7 minus Originalwert).

Das Bilden des Mittelwertes ist in unserem Zusammenhang nicht notwendig, da der semantische Raum dabei nur um den Faktor 6 verkleinert wird. Das Verhältnis der Entfernungen der einzelnen Konzepte untereinander bleibt sich aber gleich.

Mit diesem Vorgehen nehmen wir eine zweifache Datenreduktion vor: erstens berücksichtigen wir pro Konzept nur 18 der 46 Items (die Werte von 61% aller Items werden ausser Betracht gelassen) und zweitens wird die individuelle Faktorladung der 18 Items vernachlässigt und generell auf 1 gesetzt (original zwischen 0.51 und 0.84).

(Die vollständige Faktoranalyse ist im Anhang 12.6.zu finden)

9.6. ÄHNLICHKEIT/PARALLELITÄT/KORRELATION:

9.6.1. Daten der Faktorstufenkombinationen:

Als Grundlage zur Berechnung der Ähnlichkeit/Parallelität/Korrelation zwischen den drei Präsentationsbedingungen (AUDIO, A/V MATCH, A/V MISMATCH) wurden zuerst diese Werte für die neun Faktorstufenkombinationen untereinander ausgerechnet. Dies ergibt eine halbe 9 mal 9 Matrix (die zweite Hälfte ist redundant); pro Matrixfeld gibt es drei Werte - den Pearson-Koeffizient, den Spearman-Koeffizient und den D-Wert. Die beiden Korrelationskoeffizienten bewegen sich zwischen 0 und 1, wobei ein grosser Wert eine grosse Ähnlichkeit bedeutet. Der D-Wert bewegt sich theoretisch zwischen 0 und ∞ , wobei ein grosser Wert eine niedrige Ähnlichkeit bedeutet.

Ähnlichkeiten/Parallelitäten/Korrelationen: zwischen den 9 Faktorstufenkombinationen

Tab. 6: Ähnlichkeiten/Parallelitäten/Korrelationen zwischen den 9 Faktorstufenkombinationen

		AUDIO:		A/V MATCH:			A/V MISMATCH:				
		Musik		Musik			Musik				
		2	3	1	2	3	1	2	3		
Musik 1		0.16	0.08	0.16	0.08	0.42	0.39	-.10	0.12	Pearson	
		0.12	0.08	0.12	0.09	0.41	0.42	-.09	0.11	Spearman	
		7.79	8.71	7.79	9.92	8.02	5.75	10.8	6.84	D-Wert	
AUDIO:	Musik 2	0.34	0.38	0.38	0.75	0.67	0.60	0.68	0.40	Pearson	
		0.36	0.38	0.77	0.67	0.62	0.68	0.44	Spearman		
		6.33	7.16	3.74	5.61	4.88	4.17	5.75	D-Wert		
	Musik 3	0.30	0.61	0.46	0.49	0.69	0.83	Pearson			
		0.29	0.59	0.44	0.46	0.70	0.83	Spearman			
		8.36	4.19	9.13	7.03	5.73	2.80	D-Wert			
A/V MATCH:	Musik 1	0.41	0.70	0.71	0.18	0.26	Pearson				
		0.45	0.72	0.72	0.23	0.32	Spearman				
		9.20	6.15	3.95	10.5	7.09	D-Wert				
		Musik 2	0.62	0.62	0.77	0.56	Pearson				
	0.66		0.64	0.77	0.59	Spearman					
	7.45		6.49	2.85	5.22	D-Wert					
		Musik 3	0.90	0.38	0.44	Pearson					
	0.92		0.41	0.46	Spearman						
	2.78		9.31	9.23	D-Wert						
A/V MISMATCH	Musik 1	0.39	0.46	Pearson							
		0.42	0.45	Spearman							
		8.40	6.85	D-Wert							
	Musik 2	0.72	Pearson								
0.72		Spearman									
5.77		D-Wert									

Wertebereiche:

Pearson- und Spearman-Korrelationen: zwischen -1.00 und 1.00

D-Werte: zwischen 0 und ∞

Entsprechungen (mit Vorsicht zu geniessen!):

Korrelation 1.00 \approx Abstand (D-Wert) 0

Korrelation -1.00 \approx Abstand (D-Wert) ∞

Auffällig ist, das die beiden Korrelationskoeffizienten sich kaum unterscheiden (maximaler Unterschied 0.06, durchschnittlicher Unterschied 0.02 mit einer Standardabweichung von 0.0155).

Unsere Hypothese kann aber noch nicht anhand dieser Daten überprüft werden. Zur Erinnerung: Unsere Ähnlichkeitshypothese lautet auf das Verhältnis der drei Präsentationsbedingungen untereinander (also unabhängig von den drei Musikstücken):

- a) Ähnlichkeit von AUDIO und A/V MATCH sollte HOCH,
- b) Ähnlichkeit von A/V MATCH und A/V MISMATCH sollte NIEDRIG sein.

9.6.2. Daten der Faktorstufen:

Dabei werden die Varianzen, die durch die verschiedenen Musikstücke entstehen, ausser Betracht gelassen. Rechnerisch ging dies so: Wir fassten die drei Mittelwertsprofile der Musikstücke 1 bis 3 einer Präsentationsbedingung zu einem Super-Mittelwertsprofil zusammen (mit nun $46 \times 3 = 138$ Item-Mittelwerten). So hatten wir nun drei Super-Mittelwertsprofile für die Bedingungen AUDIO, A/V MATCH und A/V MISMATCH, für die sich die Ähnlichkeit/Parallelität/Korrelation berechnen liess.

Ähnlichkeiten/Parallelitäten/Korrelationen: zwischen den 3 Versuchsbedingungen

Tab 7.: Ähnlichkeiten/Parallelitäten/Korrelationen zwischen den 3 Versuchsbedingungen

	A/V MATCH:	A/V MISMATCH:	
AUDIO:	0.5879	0.6056	Pearson
	0.5899	0.6251	Spearman
	58.290	53.700	D-Wert
A/V MATCH:		0.6217	Pearson
		0.6369	Spearman
		57.429	D-Wert

Wertebereiche:

Pearson- und Spearman-Korrelationen: zwischen -1.00 und 1.00
D-Werte: zwischen 0 und ∞

Entsprechungen (mit Vorsicht zu geniessen!):

Korrelation 1.00 \approx Abstand (D-Wert) 0

Korrelation -1.00 \approx Abstand (D-Wert) ∞

Kommentar:

1. Es fällt zuerst einmal auf, dass alle sechs Korrelationswerte als recht hoch zu bezeichnen sind. Man kann also überhaupt kaum von tiefen Korrelationen sprechen.

2. Dann ist weiter bemerkenswert, dass sich die drei Pearson-Korrelationen untereinander fast nicht unterscheiden, ebenso die drei Spearman-Korrelationen und die drei D-Werte.

3. Als wichtigster Punkt fällt auf, dass zwar die Ähnlichkeit zwischen der AUDIO- und der A/V MATCH-Bedingung hoch ist, aber die Ähnlichkeit zwischen der A/V MATCH- und der A/V MISMATCH- Bedingung noch höher ist! So ist der erste Teil unserer Ähnlichkeitshypothese bestätigt, der zweite aber überhaupt nicht.

Nebenbei kann man mit unseren Daten auch die Ähnlichkeiten zwischen den drei Musikstücken, unabhängig von den Präsentationsbedingungen, bestimmt werden (analog der Ähnlichkeiten zwischen den drei Versuchsbedingungen):

Ähnlichkeiten/Parallelitäten/Korrelationen: zwischen den 3 Musikstücken

Tab. 8: Ähnlichkeiten/Parallelitäten/Korrelationen zwischen den 3 Musikstücken

	MUSIK 2: Midnight Oil, Beds are Burning	MUSIK 3: Jody Watley, Some Kind of Love	
	0.3303	0.4280	Pearson
MUSIK 1: Mylène Farmer, Sans Contre- façon	0.3529	0.4292	Spearman
	75.127	61.833	D-Wert
		0.5480	Pearson
MUSIK 2: Midnight Oil, Beds are Burning		0.5834	Spearman
		55.347	D-Wert

Wertebereiche:

Pearson- und Spearman-Korrelationen: zwischen -1.00 und 1.00

D-Werte: zwischen 0 und ∞

Entsprechungen (mit Vorsicht zu geniessen!):

Korrelation 1.00 \approx Abstand (D-Wert) 0

Korrelation -1.00 \approx Abstand (D-Wert) ∞

Hier sind die Korrelationen unterschiedlicher, aber immer noch entsprechen sich die drei Ähnlichkeitsmasse (Pearson, Spearman, D-Wert) recht gut. Im allgemeinen sind die Ähnlichkeiten auch tiefer als bei den Präsentationsbedingungen untereinander.

Für die Darstellung der D-Werte bzw der Konzepte im semantischen Raum eignet sich auch die geometrische Darstellung im gezeichneten drei-dimensionalen Raum. Da die Darstellung von 9 Konzepten im Raum in einem Diagramm jedoch sehr unübersichtlich ist, verzichteten wir auf die 9 Faktorstufen-Kombinationen und stellen in einem ersten Diagramm die drei Präsentationsbedingungen und in einem zweiten die drei Musikstücke dar.

((3-D-Diagramm der drei Präsentations-Bedingungen))

Fig. 1: Positionen der drei Präsentations-Bedingungen im 3-D-Raum

((3-D-Diagramm der drei Musikstücke))

Fig. 2: Positionen der drei Musikstücken im 3-D-Raum

9.7. STANDARDABWEICHUNGEN:

9.7.1. Beschreibung:

Unsere zweite Hypothese ist die Varianzhypothese. Dabei geht es um das Verhältnis der Beurteiler-Standardabweichung der drei Präsentationsbedingungen untereinander. Sie lautet folgendermassen:

- a) die Standardabweichung der Urteile unter AUDIO-Bedingung ist grösser als in der A/V MATCH- Bedingung, und
- b) die Standardabweichung der Urteile unter A/V MATCH- Bedingung ist kleiner als in der A/V MISMATCH- Bedingung.

Welche Standardabweichung gemeint ist, muss noch präzisiert werden, gibt es doch mehrere Varianzen zu unterscheiden:

1. Varianz, die entsteht, wenn 12 Vpn ein Konzept (eine der 9 Faktorstufenkombinationen) auf *einer Polarität* einordnen, d.h. einen Wert zwischen 1 und 6 geben. Varianzen dieser Art gibt es $9 \times 46 = 414$.

2. Varianz, die entsteht, wenn ebendiese 12 Vpn ein Konzept (Faktorstufenkombination) mit einem *gesamten SD* beurteilen: Durchschnitt der 46 Varianzen pro Konzept. Davon gibt es 9 (soviele, wie es Faktorstufenkombinationen gibt).

3. Varianz, die entsteht, wenn die 3×12 Vpn, die eine Faktorstufe (z.B. Musik 1, oder A/V MATCH) beurteilt haben, zusammengenommen werden.: Durchschnitt von 3 Faktorstufenkombinations-Varianzen. Davon gibt es 6 (Musik 1, Musik 2, Musik 3, AUDIO, A/V MATCH, A/V MISMATCH).

Unsere Hypothese bezieht sich nun eigentlich auf das Verhältnis der Standardabweichungen nach Punkt drei.

Tab. 9: Die Standardabweichungen innerhalb der 9 Faktorstufenkombinationen:

Musikstücke:

	1	2	3	Alle zus.
Versuchsbedingungen				
AUDIO alleine	1.260	1.250	1.532	1.353
A/V MATCH	1.557	1.126	1.109	1.281
A/V MISMATCH	1.415	1.387	1.338	1.381
alle zusammen	1.416	1.259	1.337	1.339

Diese Ergebnisse scheinen unsere Varianzhypothese voll zu bestätigen - zumindest tendenziell ist die "Audio"-Standardabweichung mit 1.353 grösser als die "A/V MATCH" mit 1.281; ebenso ist die "A/V MATCH"-Standardabweichung mit 1.281 kleiner als die "A/V MISMATCH" mit 1.381. Aber absolut gesehen sind die Unterschiede minimal.

Anhand eines F-Testes sollte man nun die Varianzen auf signifikante Unterschiedlichkeit testen können. Dies erwies sich aber aus *methodischen* Gründen als nicht machbar: Das Bestimmen der n_1 und n_2 , welche ihrerseits für das Berechnen der beiden Freiheitsgrade (Zähler- und Nenner-df) notwendig sind, welche wiederum Voraussetzung für das Bestimmen des tabellierten F-Wertes sind, war nicht möglich.

9.7.2. Varianzanalyse über die Standardabweichungen:

Wir müssen uns aber dennoch nicht nur mit Tendenzen begnügen, gibt es doch hier noch die Möglichkeit einer 2-faktoriellen Varianzanalyse mit folgender Variablenstruktur:

- unabhängige Variablen: erster Faktor "Musikstücke" (drei Ausprägungen) und zweiter Faktor "Präsentationsbedingungen" (ebenfalls drei Ausprägungen).

- abhängige Variable: pro Faktorstufenkombination 46 Standardabweichungen (aus den 46 Items). Jeder Standardabweichung liegen die Daten von 12 Vpn zugrunde.

9.7.2.1. Ergebnisse:

Tab. 10: Ergebnisse der 2-faktoriellen Varianzanalyse über die Standardabweichungen:

Quelle der Varianz (Q.d.V.)	Quadratsumme (QS)	Freiheitsgrade (df)	Varianz (σ^2)	F-Wert (F)
Musikstücke:	1.954	2	0.977	17.758**
Präsentations- bedingungen:	1.018	2	0.541	9.828**
Interaktion:	7.567	4	1.892	34.390**
Fehler:	22.278	405	0.055	
Total:	32.817	413		

Beide Faktoren und die Interaktion werden hoch signifikant. Aber:

9.7.2.2. Varianzaufklärung:

durch Faktor MUSIKSTÜCKE: 5.95 %
 durch Faktor PRÄSENTATIONSBEDINGUNGEN: 3.10 %
 durch Interaktion: 23.06 %

Es ist markant, wie wenig Varianz durch die beiden Faktoren und die Interaktion im allgemeinen, durch den Faktor Präsentationsbedingungen im speziellen aufgeklärt wird.

9.7.2.3. Interaktion:

Da auch die Interaktion hoch signifikant wurde, lohnt es sich, diese genauer zu betrachten. Interaktion bedeutet ja, dass es bei der Interpretation der einen Variablen eine wesentliche Rolle spielt, welche Stufe der anderen betrachtet wird. In unserem Falle heisst das z.B., dass es bei der Beurteilung einer Musik unter den verschiedenen Präsentationsbedingungen darauf ankam, *welche* Musik gerade bewertet wurde.

Dazu zuerst das Mittelwertdiagramm (von welchem auch die Varianzanalyse selbst ausgeht):

Tab. 11: Mittelwertstabelle der 2-faktoriellen Varianzanalyse über die Standardabweichungen

		Musikstücke:			
		1	2	3	Alle zus.
Versuchs- bedingungen	AUDIO alleine	1.30	1.28	1.58	1.39
	A/V MATCH	1.61	1.15	1.13	1.30
	A/V MISMATCH	1.45	1.43	1.38	1.42
	alle zusammen	1.46	1.29	1.36	1.37

((HPG-Diagramm Interak1 in c:\harvard\grafiken))

((HPG-Diagramm Interak2 in c:\harvard\grafiken))

Dies ist eine disordinale Interaktion, was streng genommen heisst, dass die beiden Haupteffekte für sich genommen bedeutungslos sind. Unterschiede zwischen den Musikstücken sind nur mit Hilfe der verschiedenen Präsentationsbedingungen, Unterschiede zwischen den Präsentationsbedingungen nur mit Hilfe der verschiedenen Musikstücken erklärbar.

Es ist jedoch folgendes interessant: wenn beim Faktor "Musik" die 1. Stufe weggelassen würde, d.h. nur die Musikstücke 2 und 3 betrachtet werden, dann liegt eine hybride Interaktion vor, und zwar eine solche, die den Faktor "Präsentationsbedingungen" eindeutig interpretierbar macht, und zwar genau im Sinne unserer Varianzhypothese: Varianz von "AUDIO" > "A/V MATCH", und "A/V MATCH" < "A/V MISMATCH". Hätten wir also nur Musik 2 und 3 beurteilen lassen, wäre der signifikante Faktor "Präsentationsbedingung" genau in der Art zu interpretieren, wie die Varianzhypothese es verlangt.

9.7.2.4. Einzelvergleiche:

Die Ergebnisse der Einzelvergleiche finden sich im Anhang 12.11.

9.8 WEITERE AUSWERTUNGEN:

9.8.1. Allgemeines:

Durch die vorangehende Faktoranalyse haben wir auch noch die Möglichkeit, anstatt über die Varianzen gerade bei den Rohwerten auf signifikante Unterschiedlichkeit der Faktorstufen (AUDIO, A/V MATCH, A/V MISMATCH, Musik 1, Musik 2, Musik 3) zu testen. Das kann man ja nur tun, wenn man pro Faktorstufenkombination einen *sinnvollen* Mittelwert hat. Was sicher nicht sinnvoll wäre ist z.B. einfach einen Mittelwert über alle Item-Werte zu nehmen: denn die Polung jedes Items im Original-SD ist zufällig, und daher auch der einfache Mittelwert. Die Methode, die INGOLD (1986) anwandte, um einen Mittelwert zu erhalten, erscheint uns ebenfalls sehr unsicher: er richtete die Items "nach subjektivem Gutdünken" aus, und zwar "so, dass zum Schluss alle "negativen" Pole links und die "positiven" rechts" standen (S.24). Die Einteilung der Konzepte in "eher positive" und "eher negative" erscheint uns sehr subjektiv und höchstwahrscheinlich sehr vereinfachend. Wenn nun aber von sechs Items, die - in der richtigen Polung - zu einem sinnvollen Faktor zusammengefasst werden können, der Mittelwert genommen wird, dann entspricht dies (bis auf einen Stauchungsfaktor 12) dem Faktorscore, der auch für das Lokalisieren der Konzepte im Raum gebraucht wird. Und dies erscheint uns ein sinnvoller Mittelwert.

Eine statistische Auswertung dieser Art ist aber immer noch sekundär, da

1. sie auf reduziertem Datensatz beruht (nur 18 der 46 Items werden berücksichtigt), und

2. wir keine ausdrücklichen Hypothesen dazu formuliert haben. Interessant ist sie aber dennoch.

Es können also drei 2-faktorielle Varianzanalysen durchgeführt werden. Für jeden Faktor kann getrennt festgestellt werden, ob sich die Faktorstufen überhaupt unterscheiden. Die Variablenstruktur ist folgendermassen:

- unabhängige Variablen: erster Faktor "Präsentationsbedingungen" (A, A/V MATCH, A/V MISMATCH),
zweiter Faktor "Musikstücke" (1 bis 3).
- abhängige Variable: pro Faktorstufenkombination je 12 Faktorscores (richtig gepolt!).

9.8.2. Ergebnisse der drei Varianzanalysen über die drei Faktoren:

Hier die zusammengefassten Ergebnisse:

(die kompletten Varianzanalysen sowie die vollständigen Scheffé-Tests findet man im Anhang 12.8.)

Tab. 12: Effekte der drei Varianzanalysen über die drei Faktoren

		Musikstücke	Bedingungen	Interaktion
ANOVAS der Faktoren:	Aktivität	nicht sign.	nicht sign.	nicht sign.
	Macho	<u>hoch sign.</u>	nicht sign.	nicht sign.
	Harmonie	nicht sign.	nicht sign.	<u>signifikant</u>

Das bedeutet folgendes:

1. Die Musikstücke unterscheiden sich auf dem Faktor AKTIVITÄT und dem Faktor HARMONIE nicht signifikant: alle Musikstücke werden also einerseits als etwa gleich lebhaft und aktiv, andererseits als etwa gleich vertraut und symmetrisch eingestuft. (keinen signifikanten Haupteffekt "Musikstücke" bei AKTIVITÄT und HARMONIE)

2. Die Musikstücke unterscheiden sich aber hoch signifikant, wenn es darum geht, sie auf einer Machtskala einzustufen, also auf den Dimensionen "hart - weich", "grob - fein" und "robust - zart". (Bei den Einzelvergleichen kam heraus, dass sich vor allem Musik 1 und Musik 2 hoch signifikant unterscheiden. Sonst werden überhaupt keine Mittelwertsdifferenzen der Faktorstufenkombinationen signifikant. Dies hat möglicherweise damit zu tun, dass die Musik 1 von einer Frau und sehr "weich" gesungen wird, Musik 2 aber von einem Mann (glatzköpfig, hartes Profil)).

3. Bei den Faktoren AKTIVITÄT und MACHO spielt es keine Rolle, welche Ausprägung des ersten ANOVA-Haupteffektes (z.B. Musik 1) betrachtet wird, wenn eine bestimmte zweite ANOVA-Haupteffektstufe (z.B. nur Audio) betrachtet wird (keine Interaktion bei AKTIVITÄT und MACHO).

4. Es scheint aber bei Items wie "bestimmt - undefinierbar", "vertraut - fremd" und "symmetrisch - unsymmetrisch" wichtig zu sein, unter welcher Präsentationsbedingung eine bestimmte Musik bzw. mit welcher Musik eine bestimmte Präsentationsbedingung dargeboten wird. (signifikante Interaktion bei HARMONIE)

5. Für uns aber das wichtigste: Die einzelnen Präsentationsbedingungen unterscheiden sich gar nicht (bzw. nicht signifikant)! Es kommt also im Prinzip nicht darauf an, ob die Musik 1 nur Audio, mit einem passenden Videoclip oder aber mit einem zufälligen Stück Film dargeboten wird, wenn man die Aufgabe hat, sie auf den Polaritäten "aktiv - passiv", "hart - weich" und "vertraut - fremd" (bzw. auf allen ähnlichen Polaritäten) einzuordnen. Damit ist es aber müssig, sich Gedanken darüber zu machen, zwischen welchen Präsentationsbedingungen die Ähnlichkeit nun grösser oder kleiner sei, denn die Präsentationsbedingungen haben keinen signifikanten Einfluss auf die Beurteilung (zumindest auf die drei Faktoren bezogen).

Bei solchen (unserer Ähnlichkeitshypothese eher widersprechenden) Ergebnissen muss man sich aber immer vor Augen halten, dass ja nur 39% der überhaupt erhobenen Rohdaten dabei ausgewertet werden.

10. ERGEBNISSE/DISKUSSION:

Aus den statistischen Auswertungen lassen sich sehr viele inhaltliche Schlüsse ziehen. Vorerst aber halten wir uns streng an unsere Hypothesen.

10.1. ERGEBNISSE BETREFFS UNSERER HYPOTHESEN:

siehe auch Kapitel 4: genaue Ausformulierung der Hypothesen.

10.1.1. Ähnlichkeitshypothese:

Zur Hypothese, dass die Beurteilungen unter AUDIO-Bedingung sehr ähnlich denen unter A/V MATCH-Bedingung sein sollten, sind wir gekommen, weil u.a. PEZDEK et al. (1984) in ihrem Versuch über das Gedächtnis für auditive und visuelle Information beim Fernsehen bei Kindergärtnern festgestellt haben, dass das Verständnis und das Wiedererkennen von auditiven Informationen nicht signifikant unterschiedlich seien unter nur-AUDIO- und A/V MATCH- Bedingung. Diese Aussage für sich genommen könnten wir mit unserer Untersuchung bestätigen - die Korrelationskoeffizienten zwischen AUDIO- und A/V MATCH- Bedingung um 0.59 dürfen sicher als hoch bezeichnet werden.

Der zweite Teil der Ähnlichkeitshypothese (siehe auch Kapitel 4) formulierten wir so: Die Ähnlichkeit zwischen Beurteilungen unter A/V MATCH- und A/V MISMATCH- Bedingungen sollte gering sein. Darauf kamen wir, weil PEZDEK et al. (1984) herausgefunden hatten, dass in einer Situation, wo das Bild inhaltlich nicht mit dem Ton übereinstimmt (A/V MISMATCH) und die Vpn gezwungen sind, sich bei der Interpretation für einen Wahrnehmungskanal zu entscheiden, der visuelle Kanal bevorzugt wird und das Gedächtnis für die auditive Information vollends versagt. Das hiesse für uns, dass - wenn ein Musikstück mit nicht passendem Video präsentiert wird - sich die Vpn eigentlich nur die visuellen Informationen merken können, und beim Ausfüllen eines SD vor allem das nichtpassende Bild "im Kopf haben". Passt aber das Bild zur Musik, dann sollten sie ihre Aufgabe besser lösen können und wirklich die Musik beurteilen, was sicher anders herauskommen sollte, als wenn sie das zufällige Bild im Kopfe haben. Unsere Ergebnisse stützen diese Hypothese (siehe auch Kapitel 4) aber nicht, denn ein Korrelationskoeffizient zwischen der A/V MATCH- und A/V MISMATCH- Bedingung um 0.63 kann nicht als klein bezeichnet werden. Eine mögliche Erklärung dazu ist aber zu finden: In der Instruktion gaben wir ausdrücklich vor, dass der Ton beurteilt werden müsse, und nicht das Bild. Unsere Vpn haben sich demnach vorbildlich verhalten und möglicherweise wirklich *nur* die Musik beurteilt und sich nicht von einem unpassenden Bild ablenken lassen. Da aber *nur gleiche Musikstücke* unter verschiedenen Präsentationsbedingungen miteinander verglichen werden, ist möglicherweise deshalb die Korrelation so hoch. PEZDEK et al. haben im Gegensatz zu uns ihren Vpn ja die Wahl gelassen, worauf sie sich konzentrieren wollten.

Wir haben aber diese beiden Teile der Ähnlichkeitshypothese (Teil 1 und Teil 2: siehe auch Kapitel 4) nicht getrennt aufgestellt,

sondern eher als Verhältnis zueinander: die Ähnlichkeit zwischen der AUDIO- und der A/V MATCH- Bedingung sollte grösser sein als die Ähnlichkeit zwischen der A/V MATCH- und der A/V MISMATCH- Bedingung. Unsere Zahlen können diese Hypothese aber nicht bestätigen - eine Korrelation von 0.59 ist schon tendenziell kleiner als 0.63. (Abgesehen davon, dass sich die beiden Koeffizienten möglicherweise gar nicht signifikant voneinander unterscheiden).

Ergänzen kann man hier noch, dass die Ähnlichkeit ja auf drei verschiedene Arten gemessen wurde (Pearson-Korrelation, Spearman-Korrelation, D-Wert), alle obigen Aussagen aber auch einzeln durch jeden der drei Kennwerte getrennt belegt werden könnten.

10.1.2. Varianzhypothese:

Unsere zweite Hypothese (siehe auch Kapitel 4) lässt sich weniger mit schon vorhandenen Untersuchungen stützen. Im Gegenteil, nach WAXER (1981) sollten wir eher die gegenteilige Hypothese vertreten. Konkret lautete sie ja folgendermassen: die Standardabweichung der Vpn innerhalb der Präsentationsbedingung AUDIO sollte grösser sein als innerhalb der Präsentationsbedingung A/V MATCH. WAXER (1981) kam in seiner (zugegeben nur entfernt vergleichbaren) Untersuchung zum Schluss, dass eine Erhöhung der Anzahl der Kommunikationskanäle (z.B. Ton und Bild) nicht in irgendeiner Art synergistisch wirke, also die Information über ein Reizmaterial irgendwelcher Art (bei WAXER waren dies ängstliche Personen) nicht spezifischer und genauer werde. Wir stellten aber die Hypothese auf, dass bei der Beurteilung eines Musikstückes mit *passendem* Video der durch den zusätzlichen Wahrnehmungskanal (Video) erhöhte Informationsfluss bewirke, dass das eigentliche Reizmaterial (Musik) noch genauer, ausführlicher und vor allem spezifischer präsentiert werde. Daher müsste die Varianz der Beurteilungen unter A/V MATCH- Bedingung (passendes Bild) *kleiner* sein als unter AUDIO- Bedingung.

Das heisst, wenn das Video gut gemacht ist, wird es doch das Image der Band, des Interpreten oder der Musik allgemein nur noch deutlicher machen. Nach HUSTWITT (1985) ist dies jedenfalls eine der Absichten, warum überhaupt Promotional Videos angefertigt werden - die Präsentation der Musik als schlüssige, griffige, leicht verständliche und vor allem eingängige (d.h. verkaufbare) Einheit. Dies geht natürlich auf Kosten einer individuellen Interpretation beim Musikhören, da einem Zuhörer/Zuschauer ja alles "vorgekaut" wird.

Schon rein tendenziell bestätigen unsere Zahlen diese Hypothese (Standardabweichung AUDIO: 1,353; A/V MATCH: 1,281). Obwohl die Unterschiede absolut gesehen klein sind, wurden sie hoch signifikant (bei der Varianzanalyse wurde nicht nur der Haupteffekt PRÄSENTATIONSBEDINGUNGEN hoch signifikant, sondern auch der Scheffé-Einzelvergleich zwischen AUDIO und A/V MATCH). Damit kann auch diese Hypothese als betätigt betrachtet werden.

Gleichzeitig untersuchten wir noch eine zweite Varianzhypothese, die sich im Zusammenhang mit den Ergebnissen von PEZDEK et al. (1984) geradezu aufdrängte: nämlich dass die Standardabweichung der Vpn innerhalb der Präsentationsbedingung A/V MATCH *kleiner* sein sollte als innerhalb der Präsentationsbedingung A/V MISMATCH. Unter der Präsentationsbedingung A/V MISMATCH sollten die Vpn durch das Nichtpassen des Bildes ziemlich aus dem Konzept gebracht

worden sein bei ihrer Aufgabe, die Musik zu beurteilen. Dies sollte eine uneinheitlichere Beurteilung bewirken. Auch diese Varianzhypothese wurde durch unsere Zahlen bestätigt (Standardabweichung A/V MATCH: 1,281; A/V MISMATCH: 1,381; Scheffé-Einzelvergleich zwischen A/V MATCH und A/V MISMATCH hoch signifikant).

10.2. WEITERE SCHLÜSSE:

Wie schon oben erwähnt konnten wir durch die umfangreiche statistische Auswertung der erhobenen Daten noch mehr inhaltliche Rückschlüsse ziehen, die zum Teil sehr interessant sind.

10.2.1. Faktoranalyse:

Im Gegensatz zu anderen Untersuchungen, die sich auch der Methode des semantischen Differentiales bedienten (INGOLD 1986), können wir feststellen, dass sich das EPA-Modell von OSGOOD (1957) sehr deutlich manifestiert hat. Nur der dritte (und am geringsten ladende) Faktor, der nach OSGOOD der Bewertungsfaktor wäre ("evaluation"), müssten wir wohl ein bisschen anders benennen (Harmonie-Faktor). Obwohl die Faktoranalyse kein zwingend notwendiger Teil unserer statistischen Auswertung war, haben wir dennoch die Gewissheit, dass unser Messinstrument im OSGOOD'schen Sinne typisch ist.

10.2.2. weitere Schlüsse aus den Ähnlichkeiten der verschiedenen Präsentationsbedingungen untereinander:

Neben unserer Ähnlichkeitshypothese gibt es aber noch weitere Aspekte der Ähnlichkeiten der drei Präsentationsbedingungen. Wenn man einmal die *absolut gesehen hohen Ähnlichkeitswerte* der drei möglichen Kombinationen von Präsentationsbedingungen (AUDIO mit A/V MATCH, AUDIO mit A/V MISMATCH und A/V MATCH mit A/V MISMATCH) vernachlässigt und nur das Verhältnis der Korrelationskoeffizienten zueinander betrachtet, also die Werte rangreicht, dann ergibt sich folgendes Bild: den geringsten Ähnlichkeitswert hat die Kombination AUDIO mit A/V MATCH. Das kann dann so gedeutet werden: kommt zu einem Musikstück ein passendes Video hinzu, dann wird die Musik anders beurteilt (zumindest wenn man die *durchschnittliche Ähnlichkeit zwischen verschiedenen Präsentationsbedingungen* als Massstab nimmt).

Man kann dann auch noch eine Aussage zur A/V MISMATCH- Präsentationsbedingung machen: ob die Beurteilungen von Musikstücken, die mit einem zufälligen Video unterlegt sind, ähnlicher der Beurteilungen des Musikstückes alleine oder aber ähnlicher der Musik mit dem dazugehörigen Videoclip ist, kann nicht festgestellt werden (die drei erhobenen Ähnlichkeitsmasse Spearman-Korrelation, Pearson-Korrelation und D-Werte widersprechen sich hier). Der Grund dazu könnte sein, dass eine *Kombination Musikstück/Zufallsvideo* je nach dem, wie das Zufallsvideo zur Musik gerade passt, in der Wirkung eher wie das *Musikstück alleine* wirkt oder aber wie das *Musikstück plus Originalvideo*. Unterstützt also das Zufallsvideo zufälligerweise genau die Eigenarten des Musikstückes *an sich*, dann ist die Ähnlichkeit "A/V MISMATCH zu AUDIO" grösser als die Ähnlichkeit "A/V MISMATCH zu A/V MATCH". Wenn aber das Zufallsvideo sehr ähnlich dem *Originalvideo* kommt (eben durch Zufall), dann ist

die Ähnlichkeit von "A/V MISMATCH zu A/V MATCH" möglicherweise grösser als die von "A/V MISMATCH zu AUDIO".

10.2.3. die verschiedenen Musikstücke:

Bis jetzt haben wir immer die Unterschiede zwischen den drei verschiedenen Musikstücken vernachlässigt. Das wollen wir doch noch genauer betrachten.

10.2.3.1. Ähnlichkeit:

Im Gegensatz zu den Ähnlichkeiten/Parallelitäten/Korrelationen zwischen den Präsentationsbedingungen sind ebendiese zwischen den Musikstücken nicht so homogen (siehe dazu auch Kapitel 9.6.2, Tab. 8). Die höchste Ähnlichkeit besteht zwischen den Songs von Midnight Oil und Jody Watley (Koeffizienten zwischen 0.55 und 0.58). Dies darf als recht hoch bezeichnet werden. Wir sind der Meinung, dass die Art der Musik doch recht ähnlich ist (eher hart, machohaft, bei Jody Watley durch den aggressiven Funk-Stil). Die Ähnlichkeit hingegen zwischen Midnight Oil und Mylène Farmer ist ziemlich gering (Koeffizienten zwischen 0.33 und 0.35): Mylène Farmer (Popmusik) ist nicht so "hart", wie dies Midnight Oil (Rockmusik) und Jody Watley (Funk) sind. Die Ähnlichkeit dann zwischen Jody Watley und Mylène Farmer liegt mit Koeffizienten um 0.49 zwischen den ersten beiden. Dass sie trotz der recht unterschiedlichen Musik doch noch recht hoch sind, hat wohl damit zu tun, dass beide Musiktitel von einer Frau gesungen werden. (Der D-Wert unterstützt alle oben gemachten Verhältnisaussagen zwischen den Korrelationskoeffizienten vollumfänglich).

Es ist vielleicht erstaunlich, dass die Ähnlichkeitswerte zwischen den verschiedenen Musikstücken absolut gesehen doch relativ hoch sind. Das kommt wohl daher, dass die drei Musikstücke sehr typisch sind für die heutige Pop- und Rock-Musik. "Normalhörer" (d.h. nicht Musiker, nicht Leute, die professionell mit Musik zu tun haben) sind ja relativ oft der Meinung, dass eigentlich alle Musikstücke einer Sparte (die sie nicht ausdrücklich kennen) sehr ähnlich tönen. Je nach Sparte können die Unterschiede zwischen verschiedenen Musikstücken aber *wirklich* als minim bezeichnet werden. (Das führt z.B. dazu, dass in Discos eine ununterbrochene "Musikberieselung" - wenn nicht sogar eher "Musikbombardierung"... - überhaupt kein Problem darstellt, weil beinahe alle heute aktuellen Discomusik-Stücke fast genau dasselbe Tempo, fast genau denselben Rhythmus haben und fast identisch aufgebaut sind. Gute Disc-Jockeys mischen die Stücke so ineinander, dass man auch als Kenner der Musik oft den Übergang von einem Titel zum andern fast nicht mehr ausmachen kann.).

Alles in allem sind die Ähnlichkeitswerte zwischen den Musikstücken (zwischen 0.33 und 0.58) doch noch generell tiefer als zwischen den Präsentationsbedingungen (zwischen 0.59 und 0.64).

10.2.3.2. Standardabweichungen:

Auch die drei Standardabweichungen innerhalb der Musikstücke sind weniger homogen als bei den Präsentationsbedingungen und unterscheiden sich vor allem allesamt signifikant voneinander. Dadurch werden die Aussagen über das Verhältnis der Standardabweichungen

der Präsentationsbedingungen untereinander, die sich ja genau unseren Hypothesen gemäss verhielten, etwas relativiert. Damit im Zusammenhang steht auch, dass bei der Varianzanalyse über die Standardabweichungen nicht nur die Hauptfaktoren Präsentationsbedingungen und Musikstücke, sondern auch die Interaktion signifikant wurde. Das genaue Betrachten der Interaktion lässt darauf schliessen, dass im Grunde genommen die Unterschiede der Varianzen innerhalb der drei Präsentationsbedingungen nur mit Hilfe der drei Musikstücke erklärbar sind. Die wichtige Funktion der Interaktion in unserer ANOVA wird auch durch die hohe Varianzaufklärung belegt (23%), die im Verhältnis zu den geringen Varianzaufklärungen durch die Haupteffekte noch wichtiger wirkt (Präsentationsbedingungen: 3.1%, Musikstücke 6%). Interessant ist aber dennoch, dass aus der disordinalen Interaktion eine hybride würde, wenn man nur die Musikstücke von Midnight Oil und Jody Watley betrachtet. Und zwar eine hybride Interaktion, die ganz exakt unsere Varianzhypothese stützen würde. Man könnte sich hier vielleicht fragen, ob die Musik und/oder das Video von Mylène Farmer, welche aus der Reihe tanzen, möglicherweise zu untypisch als Reizmaterial sind.

10.2.4. Unterschiedlichkeit innerhalb der Präsentationsbedingungen und innerhalb der Musikstücke, je auf der Ebene der drei Faktoren der Faktoranalyse:

Die Faktoranalyse ermöglichte uns nun, mit Varianzanalysen zu untersuchen, ob sich die verschiedenen Faktorstufen überhaupt unterscheiden.

Von ein paar Ausnahmen abgesehen muss man feststellen, dass sich sowohl die drei Musikstücke untereinander als auch die drei Präsentationsbedingungen untereinander gar nicht unterscheiden, wenn man die Daten der semantischen Differentiale auf die drei Faktoren reduziert, die die Faktoranalyse ergeben hat (Aktivität, Harmonie, Macho).

Für die Präsentationsbedingungen gilt dies uneingeschränkt. Das verwundert eigentlich nicht, wenn man sich die Ähnlichkeitswerte in Erinnerung ruft, die zwar alle recht hoch sind, aber sich auch alle in derselben Grössenordnung bewegen (Korrelationskoeffizienten zwischen 0.59 und 0.64.).

Bei den Musikstücken ist es so, dass sich auf der Ebene des Faktors MACHO eine hoch signifikante Unterschiedlichkeit ergab, die aber gemäss unseren Einzelvergleichen fast vollständig auf die hoch signifikante Mittelwertsdifferenz zwischen den Musikstücken von Mylène Farmer und Midnight Oil zurückzuführen ist. Mit Blick auf die sehr geringen Korrelationskoeffizienten zwischen diesen beiden Musikstücken (zwischen 0.33 und 0.35) lässt sich dafür folgende Erklärung geben: Der Sänger von Midnight Oil wirkt mit seiner Glatze und dem entsprechend harten Gesichtsprofil recht machohaft. Auch seine Stimme ist sehr hart, wenn man sie im Gegensatz zur sanften Stimme von Mylène Farmer hört. Zusammen mit der im Gegensatz zum Pop von Mylène Farmer eher harten (Rock-) Musik sollte der signifikante Unterschied auf der Ebene MACHO, d.h. "hart - weich", "grob - zart", "robust - fein" usw., eigentlich nicht mehr erstaunen.

Erwähnen müsste man vielleicht noch die signifikante Interaktion auf der Ebene HARMONIE. Dieser Faktor gibt ja darüber Auskunft, wie das Reizmaterial auf Dimensionen wie "bestimmt - undefinierbar", "vertraut - fremd", "symmetrisch - unsymmetrisch" u.a. ein-

gestuft wird. Nur bei diesem Faktor scheint es wirklich wichtig zu sein, unter welcher Präsentationsbedingung eine bestimmte Musik bzw. mit welcher Musik eine bestimmte Präsentationsbedingung dargeboten wird. Das ist möglicherweise so zu erklären:
Ob ein hoher Score auf dem Faktor HARMONIE ("vertraut - fremd") erreicht wird, hängt von zwei Gegebenheiten ab.

1. Das Musikstück ist den Vpn schon bekannt (z.B. aus dem Radio, oder sogar aus dem Fernsehen, womit diese Vp sogar den eigentlich dazugehörigen Videoclip schon einmal gesehen hat) oder eben nicht.

2. Ein Musikstück, das mit einem "völlig verkehrten" Video gezeigt wird, kommt einer Vp vielleicht grundsätzlich weniger bekannt vor als wenn die Vp das Musikstück alleine hört oder sogar noch den passenden Videoclip dazu sieht.

Die Verbindung dieser beiden Punkte führt unweigerlich zu einer Interaktion der beiden Haupteffekte "Musikstücke" und "Präsentationsbedingungen", und eine solche signifikante Interaktion ist ja auch tatsächlich vorhanden.

11. LITERATUR:

BATEL, G. (1976). Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 7: Komponenten musikalischen Erlebens - Eine experimentalpsychologische Untersuchung. Kassel: Bärenreiter.

BERMAN, H.J., SHULMAN, A.D., & MARWIT, S.J. (1976). Comparison of multidimensional decoding of affect from audio, video and audiovideo recordings. Sociometry, 39, 83-89

BOETTCHER, H.F. & KERNER, U. (1978). Methoden in der Musikpsychologie. Leipzig: Edition Peters.

DIEHL, B. & SCHAEFER, B. (1975). Techniken der Datenanalyse beim Eindrucksdifferential. In R. Bergler (Hrsg.). Das Eindrucksdifferential. Theorie und Technik. (S. 157-211). Bern: Hans Huber-Verlag.

EKMAN, G. (1954). Eine neue Methode zur Erlebnisanalyse. Zeitschrift für experimentelle angewandte Psychologie, 2, 167-174.

EKMAN, G. (1955). Dimensions of emotion. Acta Psychologica, 11, 279-288.

EKMAN, G. (1963). Direct method for multidimensional ratio scaling. Psychometrika, 28(1), 33-41.

EKMAN, G., ENGEN, T., KÜNNAPAS, T. & LINDMAN, R. (1963). A quantitative principle of qualitative similarity. Journal of Experimental Psychology, 68(6), 530-536.

ERTEL, S. (1965a). Standardisierung eines Eindrucksdifferentials. Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie, 12, 22-58.

ERTEL, S. (1965b). Weitere Untersuchungen zur Standardisierung eines Eindrucksdifferentials. Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie, 12, 177-208.

GABRIELSSON, A. (1973a). Similarity ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns. Scandinavian Journal of Psychology, 14, 244-260.

GABRIELSSON, A. (1973b). Similarity ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns II. Scandinavian Journal of Psychology, 14, 161-176.

GABRIELSSON, A. (1974a). Performance of rhythm patterns. Scandinavian Journal of Psychology, 15, 63-72.

GABRIELSSON, A. (1974b). An empirical comparison between some models for multidimensional scaling. Scandinavian Journal of Psychology, 15, 73-80.

GADBERRY, S., BORRONI, A., & BROWN, W. (1981). Effects of camera cuts and music on selective attention and verbal and motor imitation by mentally retarded adults. American journal of mental deficiency, 86, 309-316.

- HARTLEY, J.A. (1968). A semantic differential scale for assessing group process changes. Journal of clinical Psychology, 24, 74.
- HOFSTAETTER, P.R. (1955). Über Ähnlichkeit. Psyche, 9, 54-80.
- HUSTWITT, M. (1985). Videoclip, Musikvideo. In H. Bruhn, R. Oerter, & H. Rösing (Hrsg). Musikpsychologie (S.288-293). München: Urban und Schwarzenberg.
- INGOLD, C. (1986). Zur Beurteilung arbeitsrelevanter Konzepte wie "Autonomie" anhand eines Semantischen Differentiales durch PsychotherapeutInnen. Unveröffentlichte Vordiplomarbeit, Psychologisches Institut der Universität Bern.
- KLEINEN, G. (1968). Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck. Hamburg: Dissertationsdruck.
- KRAUSS, R.M., APPLE, W., MORENCY, N., WENZEL, C., & WINTON, W. (1981). Verbal, vocal, an visible Factors in judgements of another's affect. Journal of personality and social psychology, 40, 312-320.
- KRAUSS, R.M., CURRAN, N., & FERLEGER, N. (1983). Expressive conventions and the crosscultural perception of emotion. Basic & applied social psychology, 4(4), 295-305.
- MOTTE-HABER, H. de la & EMONS, H. (1980). Filmmusik - Eine systematische Beschreibung. München: Carl Hanser Verlag.
- MOTTE-HABER, H. de la (1985). Handbuch der Musikpsychologie. Laaber: Laaber-Verlag. (S.200-214: Werbung für Musik)
- NORDENSTRENG, K. (1968). A comparision between the semantic differential and similarity analysis in the measurement of musical experience. Scandinavian Journal of Psychology, 9, 89-96.
- OSGOOD, C.E., SUCI, G.J., & TANNENBAUM, P.H. (1957). The measurement of meaning. Urbana: University of Illinois Press.
- PARK, C.W., & YOUNG, S.M (1986). Consumer responses to television commercials: the impact of involvement and background music on brand attitude formation. Journal of marketing research, 23(1), 11-24.
- PEZDEK, K., & STEVENS, E. (1984). Children's memory for auditory and visual information on television. Development psychology, 20, 212-218.
- PIAGGIO, L. (1969). Bestimmung der Skalenzahl im semantischen Differential. Probleme und Ergebnisse der Psychologie, 31, 5-13.
- REINECKE, H.-P. (1967). Ueber Allgemeinvorstellungen von der Musik: eine experimentelle Untersuchung musikalischer Stereotype mit der Methode des Polaritätsprofils. In L. Finscher und C.-H. Mahling (Hrsg). Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966 (S.31-40). Kassel: Bärenreiter-Verlag.

- REINECKE, H.-P. (1970). Ueber den Zusammenhang zwischen Stereotypen und Klangbeispielen verschiedener musikalischer Epochen. In R. Klage, E.U. Meyer & W. Wiora (Hrsg). Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966 (S. 499-509). Leipzig: Dahlhaus.
- ROCHOLL, P. (1976). Fragen der unterschiedlichen Vermittlung von Musikwerken in den Medien - Gründe, Tendenzen, Auswirkungen. In H.-C. Schmidt (Hrsg). Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen: Perspektiven und Materialien (S. 74-90). Mainz, B.Schott's Söhne.
- SIEBER, M. (1984). Videoclips - Oekonomie, Ästhetik und soziale Bedeutung. Medien und Erziehung, 4, 194-201.
- TANAKA, Y., OYAMA, T. & OSGOOD, C.E. (1963). A cross-culture and cross-concept study of the generality of semantic spaces. Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour, 2, 392-405.
- WAXER, P.H. (1981). Channel contribution in anxiety displays. Journal of research in personality, 15, 44-56.
- WEDIN, L. (1969a). Dimension Analysis of the Perception of Musical Style. Scandinavian Journal of Psychology, 10, 97-108.
- WEDIN, L. (1969b). Dimension analysis of Emotional Expression in Music. Svensk TMf, 51, 119-140.
- WEDIN, L. (1972). A Multidimensional Study of Perceptual-Emotional Qualities in Music. Scandinavian Journal of Psychology, 13, 241-257.

12. ANHÄNGE:

12.1. Versionen 2 und 3 des SD: 65

Die Reihenfolge der Items und ihre Links-Rechts-Orientierung wurde durch Zufall bestimmt. Dabei wurde folgende Prozedur zweimal durchgeführt: Aus einem Säckchen wurden Lottosteine mit den Nummern 1 bis 46 gezogen, um die Reihenfolge der Items festzulegen. Danach wurde pro Adjektivpaar einmal eine Münze geworfen, um die Links-Rechts-Orientierung zu bestimmen.

12.2. kompletter Versuchsplan:..... 69

12.3. Testprotokolle:..... 71

12.4. Listing des PC-Programmes für die Datenerfassung und -auswertung:..... 74

12.5. Teil des Ausdruckes des PC-Programmes (Q-Werte, Standardabweichungen, Koordinaten des semantischen Raumes, D-Werte):..... 115

12.6. Ausdruck der BEDAG Faktoranalyse:..... 118

12.7. Ausdruck der BEDAG Varianzanalyse über die Standardabweichungen:..... 123

12.8. Ausdruck der BEDAG Varianzanalysen über die drei Faktoren und der dazugehörigen Einzelvergleiche:..... 125

12.9. restliche 8 Mittelwertsprofile der 9 Faktorstufenkombinationen:..... 133

12.10. restliche 5 Mittelwertsprofile der 6 Faktorstufen:..... 150

12.11 Einzelvergleiche der Varianzanalyse über die Standardabweichungen (zum Kap. 9.7.2.):..... 161