

Ursula Spahlinger-Ditzig

Gestalttendenzen in Neuer Musik

Eine Analyse von „Le merle noir“ von Olivier Messiaen*

Wenn, wie Albert Wellek schreibt, Erlebnisinhalte, „aber auch Denkkakte“ nach Gestaltkriterien ausgerichtet sind, und figurale sowie figurartige Zusammenhänge die Grundlage aller „bewußten Seelentätigkeit“ darstellen, warum sollte dann eigentlich das Gestaltprinzip als Strukturierungsprinzip Neuer Musik nicht mehr gültig sein¹? Lassen sich Prozesse der Gestaltbildung tatsächlich nur an Dur-Moll-tonaler Musik festmachen, wäre es nicht denkbar, daß jenseits der funktionsgebundenen Harmonik, auch in neueren Organisationsformen des musikalischen Materials, die der Wahrnehmung und dem Denken zugrundeliegenden Strukturgesetze der Gestaltbildung ebenfalls eine Rolle spielen?

Hellmut Federhofer versuchte in seinem Buch *Neue Musik* den empirischen Nachweis zu erbringen, daß zeitgenössische Musik die psycho-physischen Grundlagen menschlicher Wahrnehmung unzureichend berücksichtige und die musikalische Klangvorstellung über „natürliche“ Grenzen hinaus strapazierte, was letztendlich die „Preisgabe der musikalischen Gestalt“ zur Folge hätte². Was jedoch Federhofers Buch mit seinem polemischen Unterton der Neuen Musik gegenüber wirklich zur Folge hatte, war vom Autor sicherlich nicht beabsichtigt: ein Nachlassen des musikwissenschaftlichen Interesses an der Gestalttheorie, die völlige Einbuße der Aktualität dieses Denkansatzes oder, anders gesagt, die Verhinderung einer zeitgemäßen Weiterentwicklung und Diskussion, wie sie in der Psychologie durchaus stattfindet³. Noch heute sind in der Sozialpsychologie, in der Lern- und Gedächtnispsychologie, in der kognitiven Psychologie und in der Motivationspsychologie Denkansätze der Gestaltpsychologie lebendig. Warum nicht auch, was Rezeption und Analyse Neuer Musik betrifft, in der Musikpsychologie?

Anhand des Beispiels *Le merle noir*, einem Stück für Flöte und Klavier von Olivier Messiaen aus dem Jahr 1951, soll die Verwendbarkeit gestaltpsychologischer Kriterien für die Analyse Neuer Musik aufgezeigt werden. Die Betrachtung des Stückes vollzieht sich auf drei Ebenen, der formalen Anlage der Komposition entsprechend.

1. Untersuchung elementarer musikalischer Bausteine und Teilstrukturen auf ihre Prägnanz
2. Überprüfung größerer Formteile auf ihre innere Symmetrie und Balance
3. Feststellung des Kohärenzgrades der Strukturelemente, Analyse des inneren Zusammenhangs⁴.

Federhofers Ansicht, daß Zufall, Beliebigkeit der strukturellen Anordnung und Zersplitterung des Sinnzusammenhangs symptomatisch für Neue Musik seien, soll gerade mit Hilfe der Gestalttheorie widerlegt werden. Zumindest sei die Generalisierung dieser Ansicht in Frage gestellt.

Ein chromatischer Klangschiefer von unbestimmter Gestalt eröffnet das Stück.

Beispiel 1 Modéré

* Notenbeispiele: Olivier Messiaen, *Le Merle noir, pour Flûte et Piano*, Paris 1952.

¹ A. Wellek, *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie*, Bern 1969, S. 49.

² H. Federhofer, *Neue Musik*, Tutzing 1977, S. 18f.

³ Vgl. dazu: M. Stadler, *Gestalttheorie und dialektischer Materialismus*, in: *Gestalttheorie in der modernen Psychologie*, hrsg. von S. Ertel, L. Kemmler, M. Stadler, Darmstadt 1974, S. 146f.

⁴ W. Metzger, *Figuralwahrnehmung*, in: *Handbuch der Psychologie*, Göttingen 1966, S. 697f.

In seiner amorphen Erscheinungsweise gleicht er jenem „verwaschenen Fleck“, der nach Wolfgang Metzger entweder „in das umgebende Feld“ eingebunden, oder aber als „Wolke“ aus ihm ausgesondert erscheint⁵. In diesem Fall ist er beides zugleich: funktionell eingebunden, aufgrund seiner formgliedernden Tendenzen, denn er leitet die ersten beiden großen Formteile ein (vgl. T. 44), und ausgesondert, weil er, verglichen mit allen weiteren melodischen und rhythmischen Figurationen, unbestimmt und konturlos wirkt. Zunächst wird ein Einleitungsteil als eine Art freies Experimentierfeld der Gestaltbildung eröffnet. Die Flöte spielt eine Fülle von Amselmotiven, die in unser temperiertes Tonsystem eingebunden sind. Jedes Motiv ist einerseits schon relativ in sich geschlossen (ein erster Schritt zur Gestaltbildung), andererseits entwicklungsfähig. Die im Einleitungsteil vorgestellten Varianten lassen sich in ihrem Stadium zwischen Offenheit und beginnender gestalthafter Konturierung am besten mit den von Sander vorgeschlagenen Begriffen der *Vorgestalten* charakterisieren⁶. Auch Albert Welleks Termini *Keimqualitäten* oder *Gestaltkeime* erscheinen hier durchaus zutreffend⁷. Die Amselmotive sind Bestandteile größerer zwei- und dreiteiliger melodischer Einheiten.

Durch die Ähnlichkeit der Teilstrukturen werden Gestaltbildungsprozesse ausgelöst, Gruppierungstendenzen zeichnen sich ab und ein übergreifender Sinnzusammenhang wird geschaffen.

Beispiel 2
dreiteilige Motivgruppe:

Un peu vif, avec fantasia

Ausbreitung des Materials

f *ff* *p*

Kopfmotiv Ausweitung (Zeit, Ambitus, Dynamik) Schlußwirkung (intervallische Reduktion)

Beispiel 3
zweiteilige Motivgruppe:

Verdichtung des Materials

ff *ff*

3(pour 2 p)

In der zweiteiligen Motivgruppe wirkt der 2. Teil energetisch aufgeladen durch rhythmische und intervallische Vergrößerung, Akzentuierung und Aufwärtsbewegung. Auch der erste Teil des Motivs erscheint im Vergleich zur ersten Motivgruppe vergrößert. Die zweiteilige Gruppe enthält alle Elemente der dreiteiligen. Verdichtung führt zur Intensivierung des Ausdrucks.

Quasi als Resultat der frei assoziierten musikalischen Materialentwicklung, die als Übergang zur Gestaltbildung fungiert, erscheint ab Takt 9 die erste ausgeformte prägnante musikalische Gestalt. Sie hebt sich konturiert und rhythmisch differenziert vor dem Hintergrund chromatisch abwärts geführter Tritonusintervalle ab⁸.

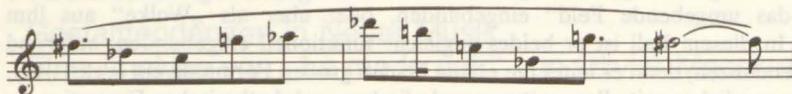
⁵ W. Metzger, a. a. O., S. 701.

⁶ A. Wellek, *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie*, Bern 1969, S. 62f.

⁷ Ebda.

⁸ Die melodische Gestalt stammt aus der *Turangalila Sinfonie*, sie ist mit der symbolischen Bedeutung der Liebe affiziert, erscheint aber hier in einem anderen rhythmischen und harmonischen Zusammenhang. Vgl. dazu R. S. Johnson, *Messiaen*, London 1975, S. 102.

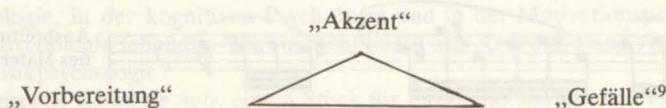
Beispiel 4



Wesentliche Merkmale der Gestaltbildung sind hier erfüllt: Im Gegensatz zu den abwärts geführten Begleitintervallen ist die Phrase geschlossen, differenzierter gegliedert, abgegrenzt, symmetrisch und ausgeglichen, während dagegen der Hintergrund offen, konturlos, eher verschwommen und fern wirkt. Die Merkmale Symmetrie und Ausgeglichenheit, das Vorhandensein einer inneren Balance sollen anhand der genaueren Untersuchung von Rhythmisierung, Melodieführung und Ambitus nachgewiesen werden.

1. Rhythmischer Spannungsausgleich

Der hinzugefügte Notenwert zu Beginn von Takt 9 und am Ende von Takt 10 lassen einen nicht umkehrbaren Rhythmus vermuten, dessen konstitutive Merkmale Symmetrie und Geschlossenheit sind. Überlagert wird dieser nicht umkehrbare Rhythmus von einer übergeordneten symmetrischen Gestaltungstendenz: der Verkürzung in Takt 10, die den Phrasenhöhepunkt akzentuiert und einer ausgleichenden Verlängerung am Phrasenende, die die innere Balance wiederherstellt. Im Gesamtbild resultiert das Messiaen'sche Rhythmusmodell:



2. Diastematischer Spannungsausgleich

Zur Beschreibung des melodischen Spannungsausgleichs bieten sich die von Messiaen entwickelten Begriffe Auftakt, Akzent und Ausklang an, wobei Auftakt einen melodisch-harmonischen Verlauf mit vorbereitendem Charakter bedeutet und Ausklang Klangentspannung meint¹⁰. Die melodische Phrase beginnt nicht mit einem Auftakt (als Auftakt könnte der ganze Einleitungsteil verstanden werden), sondern mit einem Akzent auf *fis*'' und dem Ausklang *des*'-c'. Im Ambitus ergibt sich hier ein Tritonusintervall, das für den 7. Modus charakteristisch ist. Es folgen die auftaktigen Töne *g*'', *as*'', die zum nächsten Akzent und Höhepunkt der Phrase *des*''' führen (insgesamt wieder ein Tritonus). Danach eine intervallische Vergrößerung des ersten Ausklangs *h*'-e'', gefolgt von einem neuen Auftakt *b*'-g'' zum Ausklang *fis*'', der Schlußton und Anfangston zugleich ist.

Beispiel 5



Symmetrische Tendenzen, wie sie in der rhythmischen Gestaltung deutlich wurden, zeichnen sich also auch in der melodischen Gestalt ab: Akzente am Anfang, in der Mitte und am Schluß. Der Spannungsausgleich wird durch jeweils drei zugeordnete Ausklänge erreicht. Als zusätzlicher, übergeordneter Spannungsausgleich kann die Intervallkonstellation der melodischen Gruppierungen

⁹ O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, 2 Bde., Paris 1944, engl. 1956, deutsch 1966, S. 14.

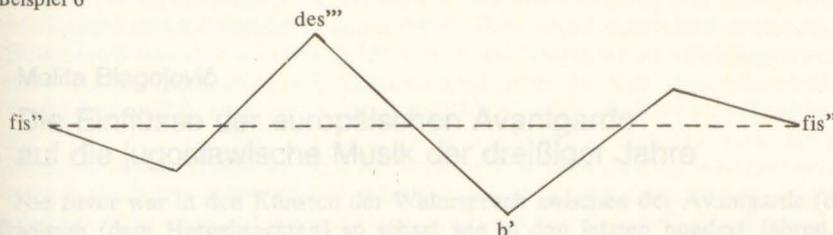
¹⁰ Ebda., S. 53.

betrachtet werden. Die ersten beiden Intervallgruppen sind vom Tritonus bestimmt. Gruppe 2 und 3 lassen jedoch erheblich reduzierte Klangspannung erkennen: zwei große Sexten. Das zweigestrichene *g*, welches noch relativ zu Beginn der Phrase den Höhepunkt einleitete, führt, einer Weiche vergleichbar, den Phrasenschluß herbei. Die fein ausbalancierte innere Statik dieser recht einfachen liedhaften Phrase dürfte damit hinreichend bewiesen sein.

3. Ambitus-Symmetrie des Tonhöhenverlaufs

Nimmt man den Ton *fis''* als mittlere Achse des Tonhöhenverlaufs, so ergibt sich folgendes Schema:

Beispiel 6



Der Abstand von der mittleren Achse zum jeweils höchsten und tiefsten Ton des Melodieverlaufs (aufwärts: *fis''-des'''*, abwärts *fis''-b'*) ist ungefähr gleich. Nach dem Gestaltgesetz des Aufgehens ohne Rest werden die Abweichungen bei ausgezeichneten Gestalten als gering empfunden, d. h. in diesem Falle werden die Abstände zugunsten der symmetrischen Verhältnisse als ungefähr gleich erscheinen¹¹. Die wesentlichen Merkmale einer guten Gestalt: Geschlossenheit, Ausgeglichenheit, Symmetrie und Abgerundetheit zeichnen sich schon in der äußeren Gestalt des Tonhöhenverlaufs ab.

Im weiteren Verlauf des Stückes folgen, abwechselnd von Flöte und Klavier vorgetragen, zwei der Hauptgestalt verwandte melodische Fragmente. Sie bilden mit der bereits analysierten Gestalt einen dreiteiligen Zusammenhang von Auftakt, Akzentuierung durch Variation und Ausklang. Gestaltauflösende Tendenzen schließen sich ab Takt 27 an.

Symmetrische Verhältnisse zeichnen sich auch in der Großform des Stückes ab. Insgesamt liegen drei große Formteile vor (die bei Gustav Scheck¹² getrennt angeführten Formteile A und B, entsprechend A' und B' fasse ich aufgrund der oben beschriebenen Gestaltbildungsprozesse zusammen). Alle Teile sind thematisch aufeinander bezogen, der 2. Teil läßt eine Zunahme an musikalischer Verdichtung und Intensität erkennen, was sich sowohl auf die Differenzierung der Motivstrukturen als auch auf die Verschränkung der Stimmen auswirkt.

Im dritten Formteil erreicht der Grad an polyphoner Verdichtung seinen Höhepunkt: ein Ostinato von Amselmotiven in der Flöte wird von einem zweistimmigen, kompliziert rhythmisierten Stimmewebe, das im doppelten Kontrapunkt gearbeitet ist, begleitet. Im Takt 106 erfolgt ein Stimmtausch im Klavier. Nach gestaltpsychologischen Gesichtspunkten wirkt diese Coda als ungegliedertes, aber homogenes Ganzfeld, denn „ungegliedert erscheint das Feld nicht nur, wenn es ganz gleichmäßig gefärbt ist – bzw. beim Gehör, wenn ununterbrochen dieselbe Schallreizung erfolgt –, sondern auch, wenn die Unterschiede der für die Qualität maßgeblichen Reizeinwirkungen zu gering sind und wenn sich die Qualität . . . – von Augenblick zu Augenblick – zu allmählich ändert“. Der gleiche Eindruck entsteht, wenn Qualitätssprünge „zu dicht liegen: es entsteht dann ein Ganzfeld, das als ‚gesprenkeltes‘ wieder gleichsam homogen ist . . .“¹³.

Blickt bzw. hört man auf das ganze Stück zurück, so bekommen die vorgestaltlichen Formteile erst durch die gestaltlich ausgeprägten Formteile ihren Sinn. Gestaltbildung als Prozeß ist in der Vermittlung von amorphen, noch nicht ausgeprägten Stadien und geformten, „guten“ musikalischen

¹¹ A. Wellek, a. a. O., S. 58.

¹² G. Scheck, *Die Flöte und ihre Musik*, Mainz 1975, S. 234.

¹³ W. Metzger, a. a. O., S. 701.

