

4. Resümee

Die vorliegende Untersuchung widmet sich der Frage, inwieweit Musik als Medium der Reflexion von Wahrnehmungsmechanismen und Wahrnehmungsgewohnheiten aufgefasst werden kann und inwieweit sich dieser Aspekt speziell für die Vermittlung Neuer Musik nutzen lässt. Die Ausgangsthesen, die in der Einleitung formuliert wurden, waren,

1. dass sich Kunst und Musik mit dem Anbruch der Moderne und der Hinwendung zu Abstraktion und Atonalität in Bezug auf ihre Gestalthaftigkeit massiv verändert haben,
2. dass sich diese Veränderungen als Prozess der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit auffassen lassen,
3. dass die Konsequenzen dieses ästhetischen Paradigmenwechsels so weitreichend sind, dass sich auch das Wesen und der Anspruch von Kunst und Musik sowie die Möglichkeiten sinnvoller Rezeption grundsätzlich verändert haben, und
4. dass schließlich die Auseinandersetzung mit der Funktion der eigenen Wahrnehmung in Form von theoretischen Betrachtungen, praktischen Experimenten und musikalisch-künstlerischen Gestaltungsübungen ein für Schülerinnen und Schüler spannendes Tätigkeitsfeld sein kann, das nicht nur erheblichen Erkenntnisgewinn bezüglich der Mechanismen unserer Wahrnehmung mit sich bringt, sondern auch die Bereitschaft vorbehaltlos zu hören und zu sehen sowie die Akzeptanz gegenüber Neuer Musik und moderner Kunst fördern kann, indem es das Verständnis von und die Erwartungen an Kunst verändert.

Im Hinblick auf die erste These ließ sich feststellen, dass wesentliche Gestaltfaktoren wie „Nähe“, „Ähnlichkeit“, „gemeinsames Schicksal“, „Prägnanz“ und „Geschlossenheit“, die von Max Wertheimer, Wolfgang Metzger u.a. vor allem im Bereich der visuellen Wahrnehmung erforscht wurden, auch innerhalb der auditiven Wahrnehmung wirksam sind. Außerdem konnte nachgewiesen werden, dass Musik in Europa, solange sie auf diatonischen Skalen basiert und der dur-moll-tonalen Kadenzharmonik gehorcht, maßgebliche Gestaltqualitäten wie „Übersummenhaftigkeit“, „Gliederungsfähigkeit“, „Geschlossenheit“ und „Rückschlussfähigkeit vom Teil auf das Ganze“ ausprägt und sich folglich ihr Gestaltcharakter mit der Überwindung der traditionellen Tonalität verändert.

Die zweite These, dass sich mit dieser Veränderung die Gestalthaftigkeit von Musik sukzessiv auflöst bzw. zum Gegenstand ästhetischer Reflexion wird, und

dass dieser Prozess – aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive betrachtet – vergleichbar mit dem Übergang der Bildenden Künste von gegenständlichen zu abstrakten Gestaltungsweisen ist, konnte nicht nur durch eigene gestalttheoretisch orientierte Analysen Neuer Musik verifiziert werden, sondern ließ sich auch anhand verschiedener theoretischer Abhandlungen belegen: Ernst Kurth legt dar, wie die Dissonanzen in romantischer Harmonik „den Willen zur Zersetzung des Akkordes, dem sie angehören“⁹⁹⁰, in sich tragen. Ilse Storb, Michael Troschke und Andreas Bernnat stellen die Auflösung traditioneller harmonischer Syntax bei Debussy heraus⁹⁹¹. Zophia Lissa und Theodor W. Adorno setzen sich schließlich mit den veränderten Bedingungen des musikalischen Materials in Schönbergs Zwölftonkompositionen auseinander, wobei die Tendenzen dieses Materials durchaus anders eingeschätzt werden als von Schönberg selbst⁹⁹².

Die Eigenlogik der rasanten Entwicklungen von Kompositionstechnik und musikalischem Material in den 1950er und 1960er Jahren, die von seriellen und elektronischen Kompositionen unmittelbar zur Klangflächenmusik und Mikrotonalität führt, wird von György Ligeti anschaulich erklärt. Ligeti weist explizit darauf hin, dass „der Gestaltcharakter der Tonhöhenreihen [...] durch Bevorzugung homogener Intervallfolgen, wie vornehmlich der reinen Chromatik, geschwächt“⁹⁹³ ist. Die vollkommene Auflösung des traditionellen Werkbegriffs und damit auch der Gestalthaftigkeit von Musik, die sich in den Hapenings der Fluxus-Bewegung spiegelt⁹⁹⁴, erscheint ebenfalls unausweichlich, wenn man wie Mathias Spahlinger davon ausgeht, dass mit dem Ende der traditionellen Tonalität „alles, was klingt, und auch was nicht klingt, Material der Musik sein kann“⁹⁹⁵. In den aleatorischen Verfahren John Cages sieht Heinz-Klaus Metzger „nichts weniger als das Ende von Musik als Idiom“⁹⁹⁶.

Bezüglich der dritten These ließ sich feststellen, dass bereits die ersten frei-atonalen Stücke, die um 1910 entstanden, den Hörerinnen und Hörern statt in

⁹⁹⁰ Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Hildesheim 1985³, S. 62.

⁹⁹¹ Vgl. Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

⁹⁹² Vgl. Kapitel 2.5 dieser Arbeit.

⁹⁹³ Ligeti, Györgi: *Wandlungen der musikalischen Form*, in: ders.: *Gesammelte Schriften I*, Mainz 2007, S. 87.

⁹⁹⁴ Vgl. Kapitel 2.8 dieser Arbeit.

⁹⁹⁵ Mathias Spahlinger in: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.): *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch*, München 2000, S. 18.

⁹⁹⁶ Metzger, Heinz-Klaus: *Hat die Materie Geist? Ein Rückblick auf das musikalische Material*, in: Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.): *Sinnbildungen. Spiritualität in der Musik heute*, Mainz 2008, S. 134-135.

sich geschlossener und zielgerichteter Kadenzverläufe, in denen tonale Zentren und metrische Systeme für Ordnung sorgen, vollkommen andere Hörsituationen bieten, die in dem Sinne „offen“ sind, dass sie keine konkreten Hörerwartungen aufbauen, sondern Freiräume schaffen, in denen unsere Wahrnehmung sich sozusagen selbst bei der Suche nach musikalischen Sinneinheiten und Orientierungspunkten beobachten kann. Statt etwas auszudrücken oder darzustellen, inszeniert Neue Musik Räume der Reflexion und Selbsterfahrung, indem sie auf Gestalthaftigkeit im Sinne von Geschlossenheit, Gliederungsfähigkeit und Rückschlussfähigkeit vom Teil auf das Ganze verzichtet.⁹⁹⁷

Da Neue Musik keinen melodischen, harmonischen oder rhythmischen Mustern, die wir bereits verinnerlicht haben, mehr folgt, ist man beim Hören darauf angewiesen, selbstständig zu reflektieren, welche Prinzipien der Musik zugrunde liegen und welche Prozesse ihren Verlauf bestimmen könnten. Das Ziel, Wahrnehmungsmechanismen und Hörerwartungen durch „Verweigerung des Gewohnten“⁹⁹⁸ bewusst zu machen, verfolgen vor allem Vertreter des kritischen Komponierens⁹⁹⁹ wie Helmut Lachenmann, Nicolaus A. Huber und Mathias Spahlinger, der im Hinblick auf Neue Musik anmerkt: „Das Nichtgestalt-hafte wird gestaltet.“¹⁰⁰⁰

Der didaktisch-methodische Teil der Arbeit basiert – der vierten Ausgangsthe-se gemäß – auf der Annahme, dass die Schwierigkeiten, Neue Musik zu vermitteln, in erster Linie darauf beruhen, dass die Veränderungen, die Kunst und Musik hinsichtlich ihres Anspruchs und Selbstverständnisses seit Beginn des 20. Jahrhunderts durchlaufen haben, von Schülerinnen und Schülern noch nicht nachvollzogen wurden. Erörtert wurden deshalb Möglichkeiten, mit Hilfe theoretischer Betrachtungen, praktischer Experimente und musikalisch-künstlerischer Gestaltungsübungen bestehenden Ängsten gegenüber einer Musik entgegenzuwirken, die sich unseren auf Gestalthaftigkeit ausgerichteten Wahrnehmungsmechanismen widersetzt und deren repräsentative und expressive Qualitäten sich zugunsten reflexiver bzw. ästhetischer Aspekte relativiert haben.

Als fruchtbar erwiesen sich vergleichende Betrachtungen zwischen Neuer Musik und abstrakter Kunst, anhand derer das Moment der Befreiung von Farbe und Form als Analogie zum entfunktionalisierten Klang und Geräusch in Neuer Musik herausgestellt werden kann. Ferner sind gestalttheoretische

⁹⁹⁷ Vgl. Kapitel 2.4 dieser Arbeit.

⁹⁹⁸ Lachenmann, Helmut: *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*, in: ders.: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 109.

⁹⁹⁹ Vgl. Kapitel 2.10 dieser Arbeit.

¹⁰⁰⁰ Mathias Spahlinger in: Hechtle, Markus: *198 Fenster zu einer imaginierten Welt*, Saarbrücken 2005, S. 110.

Überlegungen hilfreich, um bestehende Implikationen unseres Notationssystems sowie bestimmter Musikinstrumente zu erkennen und beim Improvisieren oder Komponieren bewusst mit ihnen umgehen zu können. Besonders Kompositionsaufgaben müssen, wenn sie in traditioneller Notationsweise ausgeführt werden, überschaubar und präzise formuliert sein, um den genannten Implikationen zu entgehen. Nachhaltige Erfahrungen mit offenen Klang- und Hörsituationen, die zu einer reflektierenden Wahrnehmung anregen, ergeben sich vor allem beim experimentellen Musizieren. Im Rahmen diskursiver Reflexionen über ästhetische Wahrnehmungen und Prozesse können die Kategorien der Gestalttheorie schließlich als Bindeglied zwischen analogem und begrifflichem Denken fungieren und zur Schärfung von Beobachtungen sowie zur Präzisierung der Gedanken beitragen.

Während gestalttheoretisches Denken für die Reflexion von Wahrnehmungssituationen oder gestalterischen Prozessen von erheblichen Nutzen sein kann, indem es Aufschlüsse darüber geben kann, was man als schöpferischer Mensch getan hat oder was einem als Rezipient widerfahren ist, deuten insbesondere die Ausführungen Ursula Brandstätters darauf hin, dass im Zuge der künstlerischen Tätigkeiten selbst analoge Formen des Denkens unser Handeln bestimmen sollten. Die konzentrierte Wahrnehmung und das gedankliche Spiel mit möglichen Gestaltungsweisen sowie verschiedenen Alternativen sollte sich zunächst in rein ästhetischen, z.B. musikalischen oder bildnerischen, Kategorien vollziehen¹⁰⁰¹, anstatt sich in den notwendigerweise begrifflichen Kategorien einer wissenschaftlichen Theorie zu verlieren. Aus diesem Grunde lassen sich aus der Gestalttheorie weder Regeln und Anweisungen zur Herstellung von Kunst ableiten, noch können allgemeingültige Qualitätskriterien für Kunst oder Musik aus der Gestalttheorie herausgelesen werden. Was sich im Verlauf der Untersuchungen als vielseitig verwendbares Hilfsmittel zum Verständnis ästhetischer Prozesse erwiesen hat, bleibt selbst als begriffliches System außerhalb der Ästhetik angesiedelt.

Neben dieser Einsicht ist zum Abschluss der Überlegungen darauf hinzuweisen, dass die hier verfolgte Strategie, Prozesse der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit zum Ausgangspunkt didaktischer Überlegungen zu machen, keineswegs der einzig gangbare Weg ist. Ebenso wäre es möglich, Vermittlungsansätze zu entwickeln, die sich auf die Reste von Gestalthaftigkeit konzentrieren, die auch in Neuer Musik und abstrakter Kunst noch vorhanden sind.¹⁰⁰²

¹⁰⁰¹ Vgl. Brandstätter, Ursula: *Erkenntnis durch Kunst*, Wien 2013, S. 38-39.

¹⁰⁰² Wolfgang Metzger vertritt z.B. die Auffassung: „Gestaltqualitäten bilden gerade auch in der abstrakten Kunst [...] die Substanz der sogenannten künstlerischen Idee“ (ders.: *Der*

Dennoch waren die hier unternommenen Reflexionen bezüglich der Frage, inwieweit sich das dialektische Verhältnis Neuer Musik zu den Mechanismen und Gewohnheiten unserer Wahrnehmung zum Ausgangspunkt für die Vermittlung dieser Musik machen lässt, nicht nur ertragreich, sondern eröffnen zahlreiche Perspektiven für weitere Untersuchungen: Aus musikwissenschaftlicher und musiktheoretischer Perspektive wäre die Frage interessant, auf welche Weise sich die Gestalthaftigkeit von Musik in Europa herausgebildet hat, welche Rolle dabei die Entwicklung der Notation gespielt hat und wie sich Gestalthaftigkeit in außereuropäischen Musiken konstituiert. Aus musikpädagogischer Perspektive wäre eine Sichtung der Literatur zur Entwicklungspsychologie im Hinblick auf die Frage wünschenswert, ob sich die Fähigkeit, gestalt-hafte musikalische Einheiten zu reflektieren von der Fähigkeit, sie mental zu repräsentieren, abgrenzen lässt. Ein ebenfalls umfassendes und vermutlich fruchtbare Thema wären die Frage, inwieweit sich gestalttheoretisches Denken in systemisch-konstruktivistisch orientierte didaktische Konzeptionen integrieren lässt.

In diesem Sinne bleiben die Betrachtungen hinsichtlich der Möglichkeiten, Neue Musik und abstrakte Kunst unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit zu vermitteln, ihrem Gegenstand gemäß – offen.

Beitrag der Gestalttheorie zur Frage der Grundlagen des künstlerischen Erlebens, in: ders.: angedeutet, dass gestalt-hafte Ideen explizit auch atonaler Musik zugrunde liegen: „Und auch wenn man ein neues atonales Werk oder ein Werk der gegenstandslosen Bildnerei kennenlernt, hat man vielfach das Gefühl, hier ist dem Künstler wirklich etwas Neues aufgegangen“ (ebd., S. 506).