

Erkennen Sie die Melodie?

Bemerkungen zur Melodie zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Liebe Zuhörer!

Wenn ich die stattliche Liste meiner Vorredner lese und die große historische und kulturelle Breite der Themen dieser Ringvorlesung sehe, dann wird mir ein wenig bang und ich fühle mich mit der Neuen Musik, die ich hier repräsentiere, in einer gewissen Sonderrolle. Diese Ausnahmesituation bin ich gewohnt und sicher entsteht diese auch, weil es in meinem Vortrag um aktuell Erfundenes gehen soll und muss und nicht um den Versuch Darstellungen bereits längere Zeit existierender Musiken zu geben. Da ich kein Wissenschaftler bin, kann ich weder, noch beabsichtige ich es, einen Überblick über „die Melodie“ der Neuen Musik geben. Da bitte ich Sie, liebe Musikwissenschaftler, das Feld fleißig zu beackern. Und ich werde auch nichts über Kulturvergleich sagen, obwohl dieser schon im Titel der Ringvorlesung erscheint und mir dieses Thema immer förmlich unter den Nägeln brennt. Aber ich denke, dass diese Thematik für mich hier einfach zu groß ist und deshalb vielleicht nur indirekt erscheinen wird. Ohnehin ist schon das Thema „Melodie“ riesengroß und verlangt neue Strategien der Annäherung. Da ich nicht als Wissenschaftler sprechen kann, werde ich als Komponist sprechen und versuchen nicht so sehr zu beschreiben, was die Melodie ist, sondern vielmehr, wie man Melodie oder die Melodie in Zukunft vielleicht denken kann.

Oft wird bedauert, dass es in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts keine Melodien mehr gebe. Das Argument geht meist mit dem schönen Hinweis Hand in Hand, dass die Vögel ja immer noch keine 12tonmelodien von den Dächern pfeifen würden. Nähme ich das Argument an, dann brächte es mich in eine recht unangenehme Zwangslage. Platon fordert vom Redner, dass seine Rede Kopf, Bauch und Schwanz habe und ich fürchte ich könnte Ihnen dieses „Redetier“ dann nur in Einzelstücken präsentieren, denn ich hätte, am Ende dieser langen Vorlesungsreihe, die schwierige Wahl zwischen:

- dem Schwanz, also einer Coda – die im Wortsinn das „Schwänzchen“ der Vorlesung bilden würde. Mit diesem könnte ich dann nochmals heftig wedeln, um die Neue Musik gegen das vermeintliche Argument, dass es in der Neuen Musik keine Melodien oder zumindest keine pfeifbaren mehr gebe, zu verteidigen;
- dem Bauch oder einem Abgesang auf die Melodie. Hier könnte ich das vermeintliche Dahinsiechen der Melodie in der Neuen Musik euphemistisch und melodramatisch in Form einer Magenverstimmung darstellen;

- oder schließlich dem Kopf, in Form einer ungestümen stretta, die mit Volldampf ins 21. Jahrhundert stürmen und unerschütterlichen kompositorischen Optimismus auch zur Frage der Melodie verbreiten würde.

Das werde ich – Platons Anweisung ignorierend - alles nicht tun, nicht nur, weil ich die Ansicht, es gebe im 20. und 21. Jahrhundert keine Melodien, nicht teile, sondern weil ich - vielleicht überraschend - viel grundsätzlicher fragen möchte, ob man, besser: ob wir so etwas wie „Melodie“ überhaupt denken und falls, ob wir sie präzise denken können.

Es wird also ein wenig philosophisch, wobei mich die Melodie – ehrlich gesagt - weniger ästhetisch als juristisch-philosophisch interessiert. Das klingt seltsam und bleibt es hoffentlich auch. Und bitte verstehen Sie mich, bevor ich überhaupt etwas zu Melodie sage, nicht falsch. Es ist zum Glück leicht und wunderbar Melodien zu genießen und wir haben alle schon vielfältigste Melodien gehört und Unterschiedlichstes dabei empfunden. Es geht also nicht darum, ob es Melodien gibt. Meine Frage ist einfach, ob wir sie denken können, also: Wissen wir wirklich, was eine Melodie ist?

So erscheinen als erstes Kapitel auf der Bühne meines Vortrags einige

Bemerkungen zu(r) „Melodie“

Ehrlich gesagt: ich habe – sie ahnen es schon - keine rechte Ahnung, oder besser: ich habe zwar eine Ahnung, aber ich weiß einfach nicht, was eine Melodie ist. Dass sie einstimmig und aus Intervallen gebaut ist, auch eine rhythmische Seite hat etc., das reicht mir überhaupt nicht, um den hohen Begriff „Melodie“ mit Inhalt zu füllen. Er kommt mir vor wie ein großes leeres Weinfass, in den ich einen halben Becher neuen Süßen, also jungen Wein kippe. Wäre ich das Fass, dann wäre ich beleidigt.

Zwar kann ich das Wort „Melodie“ wie eines der „Plastikwörter“ die Uwe Pörksen in seinem Buch „Plastikwörter – Die Sprache einer internationalen Diktatur“ beschreibt, welche alles Mögliche bezeichnen können und sollen und deren Qualität gerade darin besteht, nichts Bestimmtes zu meinen, benützen. Und wie diese Plastikwörter – „Struktur“ oder „Wachstum“ oder „Fortschritt“ zählen ebenfalls zu ihnen – scheint mir auch das Wort „Melodie“ und die Art seines Gebrauchs sehr viel mit Macht und der Frage danach, welches der gerade herrschende, in diesem Fall ästhetische Diskurs ist, zu tun zu haben. Das hilft mir aber auf der Suche nach der Melodie erstmal nicht viel weiter.

Deshalb lohnt meist, wenn man wissen will, was etwas meint oder womöglich ist, ein Blick in die Lexika - und dieser Blick beruhigt erstmal, verunsichert aber im Nachhinein umso mehr. Denn die beiden großen deutschen Lexika haben keine Ahnung was „Melodie“ ist. Sie geben sich in Bezug auf „Melodie“ seltsam bis sehr seltsam offen, stochern ein wenig in unscharfen Kategorien herum, aber wirklich Konkretes kommt dabei – mit Verlaub – nicht heraus. Und die Texte sind dabei so liberal, dass es geradezu verdächtig erscheinen muss, denkt man an die dezidierten Haltungen, die sonst gerne in manchen Artikeln der Lexika eingenommen werden. Und sicher nicht ohne Grund ist auch der Wikipedia-Artikel „Melodie“ erstaunlich mager und schwammig, selbst wenn sonst bei Wikipedia gerne eher die Wahrheit (ob sie stimmt oder nicht) behauptet wird.

Ich zitiere und erlaube mir im folgenden eine etwas polemische Lektüre:
Melodie sei eine „in der Zeit sich entfaltende selbständige Tonbewegung“.
(Riemann)

Das ist wirklich nicht besonders genau, vor allem wenn man sich fragt, wie Musik sich den sonst in der Zeit selbständig entfalten sollte als in einer Tonbewegung. Auch bleibt beim Weiterlesen völlig unklar, wie das Wort „selbständig“ zu verstehen ist.

Das Lexikon fährt fort:

„Melodie im engeren Sinn, als konkrete Erscheinung, enthält auch das rhythmische Element in sich. Im Grunde kann man jede Tonfolge als Melodie bezeichnen.“ (Riemann)

War die „in der Zeit sich entfaltende selbständige Tonbewegung“ dann nicht konkret?

Wenn jede Tonfolge Melodie sein kann, warum nennt man sie dann Melodie und nicht Tonfolge? Und wenn man „im Grunde“ jede Tonfolge als Melodie bezeichnen kann, was ist dann dieser Grund wert?

Das Riemann-Lexikon sagt auch, dass „der Melodie-Aspekt in keiner Musik gänzlich fehle“. „In keiner Musik gänzlich fehle“ - das ist eine schöne doppelte Verneinung, und ich werde beim immer wieder Lesen den Eindruck nicht los, dass sich der Verfasser seiner Sache nicht so sicher ist und ein wenig zweifelt angesichts der Größe seiner Behauptung.

Die Aussage koinzidiert zumindest mit Adorno, der in den Dissonanzen sagt: „In großer Musik war und ist Melodie dasselbe wie Form, der Inbegriff aller in der Zeit sich entfaltenden, sukzessiven Beziehungen der Musik.“

Ganz ehrlich, das verstehe ich nicht oder vielleicht noch nicht, denn was ist dann Form und warum heißt sie hier Melodie? Und bitte: was ist große Musik? „Große Musik“ – Adorno möge mir verzeihen – ist auch ein wunderbares Plastikwort, das als Projektionsfläche für alles möglich dienen kann und für das Wittgensteins Satz, dass die Bedeutung der Wörter durch ihren Gebrauch entschieden werde, in ganz besonderem Maße gilt.

In beiden großen Lexika werden weitere Definitionsversuche unternommen, die auf merkwürdige Weise voneinander kategorial geschieden nebeneinander stehen - ähnlich wie die Tiere in Jorge Luis Borges' berühmter Liste:

Laut MGG ist eine Melodie eine einstimmige Tonfolge, die mehr oder weniger strikt geordnet ist und/oder befolgt wird, sie muss aber nicht zwingend eine ganze Tonfolge sein, sondern es können auch einzelne kurze Tonfolgenabschnitte sein, die Bewegungsmodelle vorgeben.

Dazu kommen mehr oder weniger charakteristische Aspekte, wobei mir die Blickwinkel der Betrachter viel charakteristischer erscheinen, als das Objekt ihrer Begierde, welches sie zu beschreiben versuchen. Es ist ja auch das besondere Charakteristikum Borges' Liste, in der die Kategorien selbst weit stärker sind, als das was sie vermeintlich ordnen. Anders gesagt: die Methoden, mit denen die Melodie betrachtet werden, sind klar, aber wie sie zusammen funktionieren wird nicht so recht klar:

- Bei Melodie gebe es sowohl einen starken als auch einen schwachen Gestalt-Begriff und es wird – wie gerne üblich - betont, das bei der Melodie das Ganze mehr als die Summe der Teile sei, wobei ja gerade dieses Ganze nicht vor unser geistiges Auge treten möchte.
- Melodie sei eine Linie, die über verschiedenen Stufen, welche Verschiedenes bedeuteten, fortschreite. Das ist der Aspekt von Bewegungsenergie, der aber – mit Verlaub - überall eine Rolle spielt, wo Intervalle auftreten, also nicht nur in der Melodie.
- Melodie, melos habe mit Gesang, mit Deklamation, und mit Sprache zu tun.
- In Melodien gäbe es gelegentlich eine klare Tektonik, wie in Marsch und Tanz. Mir scheint die Verfasser versuchen hier einen Verbindungsgang zwischen Melodie und Thema zu graben, um die Kategorie Thema in die Melodie zu retten.
- Und Melodie ließe sich auch als Sammlung von Bewegungstypen, also als Grundprinzipien von Melodik, ohne dass dabei eine selbständige Tonfolge herauspringen müsse, beschreiben: (Schritt-Sprung, Lauf, Figuration etc.).

Alle diese Kategorien sind sehr weich, gelten weit über die Melodie, was auch immer sie sein mag, hinaus, und bleiben recht vage in ihren Beschreibungen.

Beide Lexika sind obendrein, ganz entgegen ihrer sonstigen Haltung, ungewöhnlich offen gegenüber außereuropäischer und Neuer Musik. Nur manchmal blitzt die sonst übliche Ästhetik hervor und wedelt mit den geläufigen Begriffskombinationen von Tonalität und Natur, Thema und Architektur, Haupt- und Nebensache etc., zum Beispiel im MGG:

„Waren in der traditionellen Melodie die Parameter unselbständige Momente, die gleichsam »natürliche« Zusammenhänge bildeten, so wird in der seriellen

Musik ihre sinnvolle Beziehung zueinander zum schwierigen kompositorischen Problem.“

Diese Formulierung ist in Bezug auf die Neue Musik erstaunlich vorsichtig und unsicher, denn was sonst gern als Mangel dargestellt wird, ist hier ein Problem, an dem der Verfasser sogar Anteil zu nehmen scheint.

Ich frage mich nach dieser Lektüre: was wollen die Lexika sagen?

Ist nicht zu befürchten, dass, wenn man den Melodiebegriff zu weit fasst, er bloß zu allem wird, was einstimmig ist, oder noch schlimmer: bloß zu allem wird und sich fast gar nichts mehr oder gar nichts Konkretes sagen lässt?

Ist also eine Einschränkung, zum Beispiel eine historisch-geographische, nötig?

Würde ich Melodie als Kampfbegriff einer spätbürgerliche Front zum Beispiel gegen Neue Musik begreifen, also quasi mit der Gleichung: no melody = no music, dann ließe sich zwar der Melodiebegriff genauer fassen, aber ich würde in eine altmodische Diskussion eingetreten, in der, neben vielen Melodien der Neuen Musik, auch alle Ragas, Maqams und Gamelan-Linien aus der Melodiediskussion gleich mit verbannt wären, denn diese spätbürgerliche Front würde jene sicher nicht als Melodien begreifen.

Daher nochmals meine Frage: Woher diese vage Offenheit der Lexika ?

Vielleicht daher, weil diese Offenheit und Schwammigkeit aus Sicht der Verfasser das geringere Übel ist, als zugeben zu müssen, dass man genau im Zentrum des europäischen Musikdenkens und anhand vielleicht deren wichtigsten Begriffs reichlich bis gänzlich hilflos ist. Zwar haben wir vielleicht eine Ahnung, was eine Melodie irgendwie ist, können diese aber nicht adäquat darstellen.

Ahnungslosigkeit ist nur für eine Denkweise, die immer Ahnung haben muss oder zu haben vorgibt, ein Problem und Lexika haben dieses Problem sicherlich, denn sie sind ja per se dazu verdammt etwas zu wissen. Für einen Komponisten ist es meist genau umgekehrt: er weiß, dass gerade aus der Ahnungslosigkeit und aus der schlichten Ahnung, dem Ahnen selbst die Dinge hervorspringen. Und diese Dinge interessieren ihn gerade bevor sie klassifiziert und in einen Kanon eingeordnet werden.

Ich versuche es anders und jetzt – wie angekündigt - philosophisch-juristisch:

Mir scheint, dass die Nichtdarstellbarkeit der Melodie ein wichtiges Merkmal, anders gesagt: ihr wichtigstes Merkmal ist. Melodie erscheint mir als eine Art musikalischer Ausnahmezustand, als etwas außerhalb der gängigen Ordnung, bei dem die immanenten Kategorien einfach nicht greifen. Die Melodie ist eine Ausnahme, die gerade deshalb, weil sie Ausnahme ist, fundamental für die Musik ist, aber als Ausnahme eben nicht mit Normen erklärt werden kann. Von Kierkegaard, über den Adorno promoviert hat, gibt es dazu einen schönen Satz,

den ich allen Komponisten und Analytikern empfehlen möchte: „Die Ausnahme erklärt das Allgemeine und sich selbst. Und wenn man das Allgemeine richtig studieren will, braucht man sich nur nach einer wirklichen Ausnahme umzusehen.“ Bei der Melodie besteht für unsere Wahrnehmung, die Ausnahmen gerne in die Ecke stellt, allein die charmante Schwierigkeit, dass sie uns zu groß erscheint und wir sie wegen ihrer schieren Größe kaum als Ausnahme identifizieren können. Diese Größe zeigt aber gerade auch auf, wie sehr die Melodie Ausnahme ist.

Melodie konstituiert in umfassendem Sinne die Musik, aber ist jeweils, wenn sie erscheint, etwas Besonderes, Heraus- und Hervorgehobenes. Vielleicht liegt hier auch der Grund, warum es zwar Harmonie- und Kontrapunktlehren im Überfluss, aber keine einzige Melodielehre, die ihren Namen verdient, gibt. Melodie lässt sich nicht in der geläufigen die Musik zu beschreiben versuchenden Terminologie fassen. Ihr Wesentliches ist außerhalb des Diskurses und alle existierenden Melodielehren verfehlen gerade das Wesentliche der Melodie. Wenn sie die Melodie zu beschreiben versuchen ist dieses Wesentliche, ihr Wesen, verschwunden wie eine Nymphe im Wald.

Man kann es auch anders beschreiben:

Dass die Melodie als Ausnahme fundamental für die Musik ist, das koinzidiert mit Adornos bereits genannten Satz von Melodie und Form, der sich hier nun doch entschlüsselt, falls Adorno ihn in diesem Sinne gemeint hat. Ich zitiere nochmals: „In großer Musik war und ist Melodie dasselbe wie Form, der Inbegriff aller in der Zeit sich entfaltenden, sukzessiven Beziehungen der Musik.“ Melodie ist der Ausnahmezustand, der alle innergesellschaftlichen Beziehungen der Musik ergreift und formt.

Ich kehre nochmals zurück: macht es Sinn über Melodie zu reden, wenn sie irgendwie alles sein kann?

Oder muss man doch nochmals mit dem 19. Jahrhundert fechten und den engen Melodiebegriff hervorholen, um dann das 20. und beginnende 21. Jahrhundert dagegen zu verteidigen?

Wenn es nur darum geht, dass Melodie eine einstimmige geformte Linie ist, dann hat das 20. Jahrhundert mindestens genauso viele Melodien wie alle anderen. Es gäbe überhaupt keinen Grund – wie es oft geschieht - von einem Jahrhundert ohne Melodie zu reden. Im Gegenteil: das 20. Jahrhundert ist sogar viel reicher an Melodien als das 19. Jahrhundert, das sich mühsam an der Dialektik von Melodie und Begleitung abgearbeitet und vom Thema zur unendlichen Melodie, die sie nie erreichte, vorgekämpft hat.

Warum aber hat man aber dann das Gefühl, das 20. Jahrhundert sei arm an Melodikern?

In einem Punkt gebe ich den Kritikern recht: Die Vögel pfeifen tatsächlich noch keine 12tonreihen von den Dächern, aber das haben diese, wie Messiaen anhand seiner Analysen der Vogelstimmen gezeigt hat, auch gar nicht nötig. Es gibt

aber vielleicht auch noch einen anderen Grund, warum sie keine 12tonreihen pfeifen, auf den John Cage hingewiesen hat. Cage hat angemerkt, dass in der 12tonreihe zu wenig Nichts sei, dass gewissermaßen eine Leerstelle fehle. Das lässt aufhorchen, denn es zeigt, dass die 12tonreihe und die damit verbundene Technik offensichtlich auf ein oder das Ganze aus ist, das sie aber nicht – als Ausnahme – bestimmt, sondern dass sie selbst das Ganze ist. Hier öffnet sich ein Aspekt, der bisher meines Wissens noch gar nicht untersucht wurde: es stellt sich die Frage, ob hinter der 12tontechnik bewusst oder unbewusst nicht ein theologisches Modell operiert, für das die Ganzheit wichtiger als der melodische Aspekt der Reihe ist: quasi eine *summa theologica*. Cage hat dies meiner Ansicht nach sehr genau bemerkt und konsequent hat sich in der Folgezeit die 12tontechnik vom noch melodischen Ansatz bei Schönberg zum strukturellen und vermeintlich alles umfassenden Organisationsprinzip im Serialismus entwickelt, um dann beim späten Stockhausen lustigerweise sehr theologisch aufgeladen in rückwärts gewandter Weise wieder melodisch zu werden.

Sieht man einmal von dieser besonderen Melodieentwicklung ab, dann argumentiert aber eben doch das 19. Jahrhundert bei dem Vorwurf, es gebe keine Melodien im 20. Jahrhundert, mit und die Rede vom „Schicksal der Melodie“ - als würde die Musik dem vermeintlichen Ableben derselben ihre eigene „Schicksalsmelodie“ vorspielen – verschleiert den Blick auf das, was sich melodisch im 20. Jahrhundert entwickelt hat. Wenn man so verfährt, dann blickt man nur aus dem 21. mit dem 19. aufs 20. Jahrhundert und scheint dabei schon argwöhnisch zu fragen: „Werden sie – die Komponisten - es diesmal besser machen und endlich wieder ordentliche Melodien schreiben?“. Daran schließt sich meist die von Komponisten immer wieder gern gehörte Aufforderung an: „Jetzt schreib doch mal was Schönes!“

Diese Haltung hängt wohl auch ein wenig mit dem allgegenwärtigen Wunsch nach „Melodien für Millionen“ zusammen. Adorno spricht vom „Ruf nach der Melodie, in dem die Proklamation mit den Wünschen des Amüsierphilisters sich begegnet. In großer Musik war und ist Melodie dasselbe wie Form, der Inbegriff aller in der Zeit sich entfaltenden, sukzessiven Beziehungen der Musik. Dafür unterschiebt die Proklamation stillschweigend die klischeehafte, heruntergekommene Form des Melodiösen. Diese verdankt ihre Fasslichkeit lediglich den Eckpunkten und Formeln der gewohnten Harmonik, nicht der Notwendigkeit ihrer eigenen Bewegung. Ein etwa von Tschaikowsky abgezogenes melodisches Ideal ist nicht so sehr ein Heilmittel gegen die asozialen Ausschreitungen der modernen Musik, als dass es sich genau jener Welt der Schlager annähert, über welche an anderer Stelle die Proklamation scheinheilig sich empört. Sie stellt den künstlerischen Sachverhalt auf den Kopf: die Bestrebungen, welche sie als melodiefreudlich verurteilt, sind genau die, denen es auf die Emanzipation des Melos, auf die Befreiung des musikalischen Sinnzusammenhangs vom eingespielten Kommerz des Geistes ankommt, und was ihr Melodie heißt, ist einzig der tote Abguss eines selbst engen und

beschränkten Typus von Melodik.“ (Dissonanzen) Adorno insistiert also ausdrücklich, ohne den Begriff zu benutzen, auf der Melodie als Ausnahme.

Als meine Eltern den ersten Fernseher zur großen Freude von uns Kindern installierten, wir abends schon etwas länger aufbleiben durften und Lou van Bourg und Rudi Carell sich durch ihre Shows trällerten, da verfolgten wir mit Begeisterung auch „Erkennen sie die Melodie?“ mit Ernst Stankowski, weil uns wohl alles, was aufflammerte, begeisterte. Unmittelbar danach gab sich Anneliese Rothenberger die Ehre, die wir etwas später nur noch „Annemiese“ hießen und von deren früher Berg-Lulu-Aufnahme wir noch etwas später plötzlich sehr überrascht und fasziniert waren.

Aus der Rückschau und wenn die von Marc Bloch und Lucien Fevre ausgehende Mentalitätengeschichte nur ein bisschen recht hat, dann sind sich Adorno und Stankowski bedeutend näher als beide ahnen würden oder es gar gerne hätten. Melodie ist Ausnahmezustand, das trifft auch auf „Erkennen sie die Melodie?“ zu. Sie ist eben nicht Normalzustand, sondern immer ein Ereignis, das den normalen Zeitfluss unterbricht und gestaltet. Sie ist, weil sie Ausnahme ist, grundlegend. Eine Fernsehshow mit dem Titel „Erkennen sie die Harmonik?“ oder „Erkennen Sie den Rhythmus?“ wäre komplett absurd. Das Spiel in „Erkennen sie die Melodie?“ belegt diese Ausnahmestellung eindrücklich. Die Regel ist, dass eine Opern-, Operetten- oder Musicalszene in der falschen Dekoration stattfindet, und die Kandidaten müssen nun nicht nur eine Melodie erkennen, sondern auch, woher die Dekoration stammt, also sagen wir mal: das gesungene „Maria“ aus West Side Story in der Dekoration des Weißen Rössl. Das ist faszinierend zu beobachten, denn es gibt eben nur ein weißes Rössl und die Melodie ist längst schon da, auch wenn wir nur die Dekoration sehen.

Im zweiten Kapitel meines Vortrags, werde ich versuchen die Melodie als Ausnahme, diesen Ausnahmezustand der Melodie zu umreißen und ihnen dafür einige Beispiele zeigen. Und ich werde ganz unbescheiden Beispiele aus meiner Musik vorführen, weil ich bei meinen Melodien das schöne Gefühl habe gleichzeitig am genauesten und am wenigsten genau beschreiben zu können, was da passiert.

Das Feld der Melodien in der Neuen Musik ist schier unendlich und – ganz kann ich es nicht lassen, liebe Musikwissenschaftler, Ihnen einige Hinweise zu geben - gerne nenne ich kurz und ungeordnet, bevor ich meine eigenen Melodieversuche zeige, einige Stücke, welche meiner Ansicht nach die Melodie und das Melodische ganz neu definieren. Unbedingt zu nennen sind: Lachenmanns „Guerro“ und „pression“, welche die Geräusche zum Singen bringen, Feldmans „Three voices“, das die Stimme verdreifacht um sich selbst kreisen lässt, Xenakis „Mikka“, das aus der Solovioline mit hunderten glissandi

eine Stimme herauszuzaubern scheint, Nonos „fabbrica illuminata“ und „Djamilia Boupacha“, die in schier unendlichen Bögen Leid und den Protest beschwören, Spahlingers „gegen unendlich“ und „nah, getrennt“, die in winzigen Intervallen melodische Reste erspüren, Aperghis „Recitations“, in denen die Stimme zum Akrobatenautomaten wird, Luciers „Crossings“, die einen Tieftongenerator zum Melodieinstrument werden lassen, Tenneys „Having never written a note for percussion“, in dem ein einziges Tamtam zu sirenenartigen Gesängen anschwillt und wieder verschwindet, Madernas Oboen- und Violinkonzerte, die leichtfüßig mit verschiedensten Traditionen spielen, Reichs „tehillim“, das die Stimmen in glänzende Mallet-Instrumente verwandelt und ganz besonders Cages „Song Book“, das die vielfältigsten und reichhaltigsten Melodien des 20. Jahrhunderts enthält und von Anfang bis Ende ein einziger Ausnahmezustand ist.

Wie sie sehen, fehlen in meiner Liste mit Bedacht die großen Melodiker des 20. Jahrhunderts, zum Beispiel Berio oder Messiaen, die mir eher das 19. Jahrhundert fortzuführen scheinen als der Melodie neue Aspekte zu verleihen.

Nun folgen als zweites Kapitel:

Meine schönsten Melodien

Der Musikwissenschaftler Martin Kaltenecker hat mich einmal, zu meiner großen Überraschung, als Melodiker bezeichnet, und ich habe daraufhin beschlossen (in Umkehrung von Ursache und Wirkung) nun wirklich ein Melodiker zu werden.

Und nun bitte ich Sie meinem Reigen zu folgen und ich hoffe ihnen aus meiner Musik einen bunten Strauss von Melodien gebunden zu haben:

Das erste Beispiel hat auch ausdrücklich mit Blumen zu tun - es stammt aus dem Stück „Kazabana“ für Ensemble, das ich 1998 für das Ensemble Modern und seine Japantournee geschrieben habe.

Das Wort „kazabana“ entsteht aus den beiden Worten kaze (Wind) und hana (Blüte) und wird nur in einem poetischen Kontext benützt. "kazabana", dieses fremde, alte Wort, das mir meine Schwiegermutter geschenkt hat, umschreibt einen besonderen poetischen Moment in der Natur. Wenn im japanischen Winter der trockene Schnee von den Bergen bei schönsten Sonnenschein ins Tal getragen wird und im Licht zu tanzen beginnt, dann spricht man von „kazabana“, als würden die Schneekristalle wie Kirschblütenblätter herumgewirbelt. Dieser Schneeflocken-Tanz wurde zur wichtigsten Anregung für diese Musik und ich habe versucht in ihr die Erinnerung an diesen besonderen poetischen Augenblick zu bewahren, einen Versuch, der sich eher auf das Erinnern selbst als den

Gegenstand der Erinnerung konzentriert. Das Ziel des Stückes ist es, das Empfinden des Augenblicks zu vermitteln – wenn man so will - als Sehen und nicht als Wiedererkennen. Oder noch anders gesagt: mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.

Mir schien dafür eine Melodie besonders geeignet, die musikalisch die Spannung des Moments in sich tragen sollte und damit tatsächlich zum Ausnahmement, der das ganze Stück konstituiert, wurde.

→ anhören ! (Schluss)

Was hören wir hier?

Eine Doppellinie aus Oboe und Trompete, durch zwei Oktaven getrennt, dazu einen, die Doppellinie einhüllenden, schillernden Streicherklang mit Tamtamfläche, und einzelne Punkte des Klaviers. Die Streicher verschwinden und auch die Trompete aus der Linie, die Oboe bleibt ziemlich hoch und allein. Das Klavier wechselt zu rätselhaft, tiefen Obertonakkorden und es setzt ein nervöser Schwarm sehr geräuschhafter Einwüfe aller Instrumente ein, wobei die Bassklarinette mit tiefen scharfen Trillern eine Art Gegenpart zum Oboensolo einnimmt. Die Oboe wird dadurch immer mehr entrückt. Plötzlich ist auch dieser Spuk vorbei und die Oboe bleibt zusammen mit der Violine im unisono allein. Wieder ist die Linie gedoppelt, diesmal sogar im Einklang, Aber der Widerspruch zwischen den beiden Instrumenten könnte nicht größer sein. Die Oboe ist in dieser Lage in äußerster Anspannung, immer in der Gefahr abzurechen, wogegen die Violine diese Linie ganz leicht und problemlos spielen kann.

Dieses komplexe Spannungsmoment in der Linie der Oboe mit ihren wechselnden Begleitern: allein - nicht allein / gespannt – entspannt, schien mir besonders geeignet diesen poetischen Moment des „kazabana“ zu umschreiben. Und ohne japanische Musik zu schreiben sind hier dennoch, wie ich beim Verfassen dieses Textes bemerkt habe, zentrale Elemente japanischer Ästhetik versammelt. Das langsame Tempo, die hohe Bedeutung des Geräuschs, die schattenhafte Harmonik, die Linie, die dem Pinselstrich der Kalligraphie gleicht, die innere Spannung, die gleichzeitig hochemotional und selbstdiszipliniert ist. Meinem Stück „Kazabana“ habe ich ein Zitat aus dem ersten japanischen Roman, dem Genji Monogatari von Murasaki Shikibu, einer Hofdame aus Kyoto, vorangestellt:

„Er trug ein weißes Gewand und sah, wobei er gleichzeitig eine Pflaumenblüte berührte, zum Himmel auf, von dem es auf den wenigen Schnee, der die „Freunde erwartend“, liegen geblieben war, noch weiter in leichten Flocken herabschneite.“

Für das zweite Beispiel möchte ich gerne in Asien bleiben, diesmal in China. Der chinesische Maler Ma Yuan hatte in der Zeit der südlichen Sung 12

Ansichten des Wassers gemalt, die mich zu meinem Orchesterstück „liu-yi/Wasser“, das sie vielleicht beim Eröffnungsfestival des Instituts für Neue Musik gehört haben, angeregt haben.

In der Mitte dieses Stück gibt es, wenn ich das sagen darf, eine bemerkenswert lange Stelle allein mit Streichern und einer besonderen inneren Melodie:

→ vorspielen ! (Gliss. in Liu-yi)

Hier finden wir das berühmte Paar: Melodie und Begleitung in ganz neuer – wenn man so will – Gestalt, wobei der Gestaltbegriff gerade nicht besonders griffig ist angesichts eines durchgehenden Glissandos und großer bröseliger Streicherflächen.

Was geschieht hier?

Hier wird – beim ersten Eindruck - die Begleitung zur Hauptsache, wie dies übrigens in vieler Musik und ganz besonders in der Musik von Hector Berlioz der Fall ist. Die gesamte Situation erinnert an Ludwig Tiecks wunderbares „Pizzicato mit Accompagnement der Violinen“, das wohl zu den schönsten ungehörten Melodien der Literatur zählt. Ein „Pizzicato mit Accompagnement der Violinen“ ist in jeder Hinsicht verdreht und verkehrt, wie das ganze Theaterstück, aus dem die Formulierung stammt und das konsequent den Titel „Verkehrte Welt“ trägt. Normalerweise spielen Violinen eine Melodie, hier sind sie aber Accompagnement zu einem Pizzicato, bei dem man sich fragt, wer das spielen könnte, wenn nicht die Violinen, und das – als Pizzicato - normalerweise die Begleitung ist.

Man könnte meinen, mein glissando sei auf den ersten Blick keine Melodie, sondern usurpiere formal nur deren Platz, und die pizzicati und Geräusche der Begleitung würden zum schwankenden Boden, der sich zur Hauptsache aufspiele. Mir ist es aber mit dem glissando als Melodie ernst. Es singt wirklich und jeder Streicher, der an ihm teilhat, singt es auf andere Weise. Weil das glissando keine Intervalle braucht oder hat, ist es umso ergreifender, verharrt und bewegt sich gleichzeitig, ist direkter Ausdruck. Das glissando ist vielleicht die einzig mögliche unendliche Melodie, denn es ist prinzipiell endlos.

Aber vielleicht ist doch auch in der Begleitung eine Melodie, denn hier bilden sich immer neue Kombinationen und Beziehungen, die sich zu temporären Gestalten zusammen finden und wieder verflüchtigen. Auch darin, in dieser Bewegung steckt ein Aspekt von Unendlichkeit.

Anders und ganz klar gesagt: hier gibt es wirklich Melodie und Begleitung. Aber Melodie und Begleitung blicken quasi auf sich selbst und erscheinen als äußerst zartfühlende Gespenster.

Im Folgenden möchte ich gerne zwei gesungene Melodien nebeneinander stellen. Beide sind miteinander verwandter als es im ersten Moment scheint und beide haben auf ihre Weise für Unruhe in der wohltemperiert-prästabilierten Harmonie

der Neuen Musik gesorgt. Beide sind in ihrem Ausdruck sehr direkt und vielleicht ist es auch gerade diese Direktheit, die die Neue Musik-Gemeinde gelegentlich vor Melodien zurückschrecken lässt.

Beide Melodien stammen aus Stücken für Vokalensemble, haben also fast gar keine andere Wahl als melodisch oder melos zu sein, und kreisen um katholische Urthemen.

Die erste Melodie entstammt meinen „Marienliedern“, einem scharf-ionischen Potpourri, basierend auf sieben originalen Marienliedern von der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert, wobei die meisten Melodien, wie zum Beispiel die „Maienkönigin“, uns heute noch geläufig sind. Die Stücke setzen sich inhaltlich mit der Muttergottes als Ikone oder Projektionsfläche auseinander und beschäftigen sich unter anderem ganz konkret mit der Frage: Was macht eine Madonna nie? - um sie dann genau dies machen zu lassen: mit den Fingern schnippen, pfeifen, mit der Zunge schnalzen, in die Hände klatschen und einiges mehr.

Zeigen möchte ich ihnen aus dem Potpourri eines der schlimmsten Marienlieder, das „Marianische Bundeslied“, einen Marsch im $\frac{3}{4}$ Takt, mit dem die Soldaten in den ersten Weltkrieg zogen.

→ vorspielen!

Die zweite Melodie entstammt meinen „Madrigali a Dio“, fünf Madrigale auf das gleichnamige Gedicht von Pier Paolo Pasolini, in dem er mit sich und seinem Vatergott hadert.

Schon im Titel der Gedichte Pasolinis offenbart sich ein unaufhebbarer Widerspruch zwischen zwei Welten: wie sollten Madrigale „an“ Gott möglich sein? Was hat der Schöpfer-Gott, den Pasolini in den Gedichten auf vielfältige Weise schmätzt, mit einer Gedichtform zu tun, die IHN normalerweise ausdrücklich nicht thematisiert?

In Pasolinis Anklage ist ein dreifacher Riss zu spüren: zwischen Pasolini und Gott (Pasolini stellt den Begriff FIORE gegen GENITORE), aber einerseits auch in Pasolini selbst, der von sich als Lamm (wie eine neue Inkarnation Jesu') spricht, aber allzu oft in seiner Argumentation die Sprache des geschmähten Gottes wiederholt, und Gott andererseits, der nicht einfach über allem thronet, sondern selbst gleichzeitig in sich zerrissen ist zwischen einem allmächtigen und einem völligen Versager-Vater. Alle Elemente liegen auf vielseitige Weise miteinander im Streit und Gottes Kälte und Nüchternheit droht die Unschuld der Schönheit zu erdrücken, so dass ein Gesang nicht (mehr) oder - anders gesagt - nur noch als Anklage möglich scheint.

Dieser vielfältige Riss musste sich ebenfalls durch meinen Versuch, Musik zu diesem Text zu komponieren, ziehen: als ein Riss zwischen den sechs Stimmen, in jeder Stimme selbst, aber auch als Widerspruch zwischen den einzelnen Stücken. Er lässt die Musik zwischen Distanz und Unmittelbarkeit schwanken -

genau den Positionen, die das Gegenüber von FIORE und GENITORE kennzeichnen. So sind der unmittelbare Schrei (des Körpers), die distanzierende Sprache (das Instrument Gottes) und der zweifelnd / verzweifelte Gesang (der die Schönheit repräsentiert) ineinander verschlungen und stehen gleichzeitig unvermittelt nebeneinander. Die letzte Zeile des Gedichts zeigt diesen Riss auf erschütternde Weise:

„Ecco perche la luce Tua, ch'è in me, a Te non mi conduce.“
(Deshalb führt mich Dein Licht, das in mir ist, nicht zu Dir.)

Ich möchte Ihnen aus meinem Stück den ersten Satz vorspielen:

Der Anfang des Textes lautet „Dio, muta mi ! Muta la mania di chi vuole morire“ - Gott, ändere mich! Ändere meine Sucht, sterben zu wollen.

→ vorspielen !

Der Mezzosopran erfährt im Verlauf des Satzes eine subtile Mutation, indem immer mehr Begleitstimmen dazu kommen und die chromatisch-fixierte Linie nach und nach in einer absichtlich zufällig entstehenden mikrotonalen Harmonik verschwindet. Eine Mutation hat aber schon vor diesem Anfang stattgefunden, denn das Stück beginnt ausdrücklich mit einer Melodie, mit Gesang, mit einer Linie, die sich weit aussingt. Diese Unmittelbarkeit hat einige Kritik in der Neuen Musik hervorgerufen, ob „man das denn dürfe“: einfach so singen. Bei den Marienliedern war die Reaktion noch direkter, denn es war klar, dass man das nicht darf, auch weil es obendrein eine entlehnte Melodie ist, weil sie tonal und volkstümlich ist etc. etc.

Ich finde das sehr schade, denn jenseits der Frage, ob die Stücke gelungen sind, zeigen sich darin ganz starke ästhetische Barrieren, die man offensichtlich nicht überschreiten darf, will man zum Club der Neuen Musik gehören. Will die Neue Musik aber ihren Namen verdienen, dann sollte sie sowohl fähig sein sich selbst zu überraschen als auch unterscheiden können, ob ein musikalisches Mittel reaktionäre Ursprünge hat oder reaktionär eingesetzt wird.

Die Melodie als Ausnahme ist ein direkter Ausdruck, man kann ihr nicht entrinnen. Für Melodien braucht man als Komponist den Mut zu einer Direktheit, die nicht ihre eigene Reflektion in die Musik eingebaut hat. Vielfach ist diese Reflektionshaltung aber als bloßer Reflex – Adorno würde vielleicht sagen: als erstarrter oder abgestorbener Inhalt - in der Neuen Musik internalisiert und zur Attitüde geworden, ohne dass die Akteure noch verstehen würden oder begründen könnten, woher dieses Tabu kam.

Nun möchte ich Ihnen noch eine schöne Melodie vorspielen, die man durchaus auch pfeifen könne, wenn das Pfeifen nicht zu banal wäre. Sie entstammt meinem Konzertstück „Rondo“ für Violine solo und Orchester und ich darf sagen, dass ich meine Melodie liebe, weil sie ganz frei singt. Vielleicht trägt zu

ihrer Wirkung aber auch bei, dass sie ganz konzeptuell entworfen und durch und durch seriell komponiert wurde. Und so treffen sich hier – unser Thema sind ja auch die Melodiekonzeptionen - hoffentlich auf glückliche Weise die beiden Bedeutungen von „conceptio“: als „Planung“ und als „Empfängnis“.

→ vorspielen

Zum offenen Schluss meines Vortrags möchte ich eine Frage an mich selbst richten: Was habe ich in meinem Vortrag erreicht?

Vielleicht hab ich eine grundsätzliche Frage gestellt und eine gute Verwirrung gestiftet, getreu Ludwig Tiecks Bemerkung: „Je nun, eine gute Verwirrung ist weit mehr wert als eine schlechte Ordnung.“ Und vielleicht lässt sich Wittgensteins 74. Paragraph über die Harmonielehre in den „Bemerkungen über die Farben“ auch auf unser Denken über die Melodie übertragen:

„Gäbe es eine Harmonielehre der Farben, so würde sie etwa mit einer Einteilung der Farben in Gruppen anfangen und gewisse Mischungen oder Nachbarschaften verbieten, andre erlauben. Und sie würde, wie die Harmonielehre, ihre Regeln nicht begründen.“

Denkt man Wittgenstein weiter, dann fällt ein sehr abgründiger Blick auf das Feld der Regeln überhaupt – auch in der Musik und nicht zuletzt auch auf die Harmonielehren. Das Nicht-Begründen ist jedenfalls ein weit geöffnetes Tor für den Ausnahmezustand.

Vielleicht erscheint Ihnen die These, dass die Melodie ein Ausnahmezustand sei – vergleichbar dem Ausnahmezustand in der Politik oder dem „Ereignis“ in der Philosophie, wie es von Alain Badiou beschrieben wird -, ein wenig herbeigeholt. Und vielleicht denken Sie, dass die Unklarheit des Begriffs Melodie durch meinen Versuch nur durch einen weiteren Allgemeinplatz erweitert wird. Ich möchte aber dagegen halten, dass ein Unterschied besteht, ob man etwas nicht beschreiben kann oder es als Ausnahme oder als Ereignis beschreibt. Und ich will gerade aus vermeintlich nichtmusikalischen Gründen auf der Melodie als Ausnahme, als Ereignis insistieren.

Karl Marx sagt in der Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie: „man muss diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, dass man ihnen ihre eigne Melodie vorsingt!“ Was könnte dieses Vorspiel denn anderes bedeuten als die Versteinerung aufzuheben und die herrschende Ordnung umzustürzen, das Allgemeine durch die Ausnahme neu zu bestimmen? Marx ist dabei besonders raffiniert, denn er sagt ja, dass „den versteinerten Verhältnissen“ die „eigne“ Melodie vorgesungen werden müsse. Und niemand kann mir erzählen, dass versteinerte Verhältnisse in der Gesellschaft nicht mit Versteinerungen in der Musik zusammen hängen würden. Eine Revolution findet entweder überall oder nirgends statt, keinesfalls allein in der Musik.

Wenn Marx von Melodie spricht, dann bedeutet dies – obwohl es eine Metapher ist – dass diese Melodie mächtig ist und eines ihrer wichtigsten Merkmale Veränderung ist. Melodie zu verachten könnte also auch leicht bedeuten, den guten Sinn dieser Macht zu verkennen und sich an die versteinerten Verhältnisse anzupassen.

Und es lohnt sich einmal zu bedenken, dass Marx genau zu der Zeit von „Klasse“ und Klassenbewusstsein“ spricht, in der der Begriff der „klassische Musik“ seinen Ursprung hat. Das Bürgertum träumt ja – ohne an Marx zu denken oder denken zu können beziehungsweise zu wollen – noch heute in der „Klassischen Musik“ von der „Aufhebung der Klassen“ (ich sage nur: „alle Menschen werden Brüder“), und – bitte lassen Sie uns das nicht vergessen – nur wegen der besonderen Bedeutung der Melodie für diese bürgerliche Musik sind wir hier und diskutieren über sie.

Weiterhin und immer noch träumen wir von einer Erlösung in der oder womöglich durch die Musik und geben uns dem schönen Schein, den Adorno so vielfältig beschrieben hat, hin. Das MGG beschreibt dies so: „Die Musik, die von solchen Anschauungen her erstrebt wird, verkörpert menschliche Regungen und Vorstellungen, idealisiert sie und steigert sie zu allgemeiner Gültigkeit hinauf. Sie erfasst den ganzen Menschen und muss deshalb in sich ein vollkommenes Ganzes bilden. So wird ein musikalisches Kunstwerk entstehen, das auf »unbegreifliche« Weise vollkommen wahr, überzeugend und allgemeingültig ist, dessen Inhalt sich aber nicht in die Sprache übersetzen lässt und insofern dunkel bleibt.“ Darin steckt (neben einem fast unverhüllten theologischen Modell) das Idealbild einer klassenlosen Gesellschaft.

Und deshalb ist die ohne Ironie gestellte Frage „Erkennen sie die Melodie?“ vielleicht das Beste was man über Melodie sagen kann. Die Frage danach, wer die Melodie singt und warum ist dabei mindestens so wichtig wie die Frage nach der Melodie selbst.

Und es ist gut, dass die Melodie ein Rätsel bleibt. Jorge Luis Borges sagt, „dass wir einen sehr weit verbreiteten Fehler begehen, wenn wir glauben, wir wüssten nichts von etwas, weil wir es nicht definieren können.“ Wenn sich die Melodie nur als Ausnahme denken und beschreiben lässt, dann ist vielleicht das Erkennen der Melodie, ihr Erahnen schon genug.

Wie bei den beiden Rabbinern, die die Thora studieren und der eine über eine bestimmte Stelle im Text immer und immer wieder „ich verstehe nicht ich verstehe nicht.“ sagt, bis es dem anderen zu bunt wird und er fragt: „Jetzt sag mal, was verstehst du denn nicht?“ der Rabbi deutet auf die Stelle und sagt schon wieder kopfschüttelnd „Ich verstehe nicht, ich verstehe nicht.“, worauf der andere erwidert: „Das ist doch nicht so schwierig, diese Stelle kann man doch leicht erklären.“. - „Ja, erklären kann ich's auch“, sagt der erste, „aber ich verstehe nicht, ich verstehe nicht.“.

