

Der Vogel hat als Zeichen der Natur und als Symbol der Freiheit, Liebe und Lebensfreude in sämtlichen Kulturkreisen Spuren hinterlassen. Möchte man das Verhältnis zwischen Mensch, Kunst und Natur historisch beleuchten, ist eine Betrachtung der musikalischen Auseinandersetzung mit dem Vogelgesang unablässig. Allein nur flüchtige Streifzüge durch das 20. Jahrhundert erweisen sich als sehr aufschlußreich.

## Natürliche und künstliche Nachtigall

Als Igor Strawinsky 1908 begonnen hatte, nach Andersens Märchen *Die Nachtigall* seine Oper *Le rossignol* zu komponieren und den 1. Akt vollendete, war er musikalisch noch der romantischen Tradition des späten 19. Jahrhunderts verpflichtet. Erst fünf Jahre später nahm er die Arbeit an der Oper wieder auf, eine Zeit, in der sich seine musikalische Sprache in anderen Werken weit von jenen romantischen Anfängen entfernt hatte. Interessant ist, daß Strawinsky diese romantischen Anfänge nicht verworfen hat. Der Grund: er wollte in der Oper zwei gegensätzliche »Welten« gestalten: die ursprüngliche Natur des Waldes mit der Nachtigall und der unschuldigen Seele des Fischers und die barocke Pracht des chinesischen Hofes mit seiner bizarren Etikette, dem künstlich angelegten Garten, den tausend Glöckchen und Laternen. So verwendete Strawinsky für den 2. und 3. Akt der Oper ganz neues musikalisches Material. Nur das Lied des Fischers erklingt am Ende jeden Aktes hinter der Bühne, um an die ursprüngliche Natur zu erinnern und zugleich den Kontrast der nebeneinander bestehenden »Räume« musikalisch zu verdeutlichen. Als die Nachtigall im 2. Akt nach dem feierlichen Einzug des Kaisers nochmals zu singen beginnt, ist ihr Gesang verändert. Er ist brillant und virtuos, jedoch hat er die Aura der Natur verloren. Die »Naturmusik« der Nachtigall ist nun in ein »künstliches Licht« gerückt. Damit werden nicht nur Erkenntnisse über die Kunstfertigkeit der Nachtigall bzw. der Natur möglich, sondern es wird auch der Wunsch zur Nachahmung geweckt. So füllen die Hofdamen ihre Münder mit Wasser und versuchen gurgelnd zu trillern. Als dann die Gesandten des japanischen Kaisers dem Kaiser von China eine mechanische Nachtigall überbringen, wird eine neuzeitliche Wende markiert: Die große Kunst liegt nun darin, mit handwerklich-technischer Vollkommenheit die Werke der Natur zu reproduzieren. Wissenschaft wie Technik verweisen auf deren Zweckmäßigkeit und zeigen das gesetzlich

Melanie Uerlings

# Musik und Vogelgesang

Mögliche zur Realisierung einer »künstlichen Natur«. In diesem Sinne bietet das Spiel der mechanischen Nachtigall beachtliche Vorteile: es ist taktfest, berechenbar und unterwirft sich jeder Herrscherlaune. Darüber hinaus ist die mit Edelsteinen besetzte künstliche Nachtigall äußerst repräsentativ. Ihren Gesang instrumentierte Strawinsky nun sehr treffend als Spiel eines Automaten, ihr besonderer Reiz ist das Artifizielle.

Andersens Märchen mit seinen paradoxen Konstellationen zwischen Mensch, Natur, Kunst und Technik inspirierten Strawinsky zu vielgestaltigen Bildern, die von einer vorbestimmten narrativen und musikalischen Logik losgelöst sind. Musikalisch sind diese im Hinblick auf Relationen zwischen gegebenen Zuständen der Natur, der Gesellschaft und der Geschichte konstruiert.

## Boten der immateriellen Freude

In seiner Oper *Le rossignol* knüpfte Strawinsky an ein musikhistorisches Phänomen an: die Imitation von Naturlauten. Deren Nachahmen bzw. Umbilden durch des Menschen Vernunft und Verstand hieß, analog göttlicher Prinzipien zu verfahren und das menschliche Tun kosmisch zu verankern. Dies differenzierte die Musik von der Natur und machte sie »frei und erfinderisch«. Als die Natur später wesensmäßig und als Spiegel innerer Empfindungen verstanden wurde, gewannen die Naturscheinungen Symbolcharakter, so etwa der Gesang der Nachtigall als Verbindung zwischen irdischer und himmlischer Liebe.

Im 20. Jahrhundert wurde die Imitation der Naturlaute, besonders durch Olivier Messiaen, erneut bedeutungsvoll. Als Komponist und weit reisender Ornithologe zugleich, erkundete er nicht nur den Vogelgesang sondern auch das Erscheinungsbild und Verhalten der Vögel in ihrer Umgebung. Die Natur als Schöpfung Gottes und in ihrer Entfaltung als dessen Lobpreis, war für Messiaen Quelle des kompositorischen Schaffens. Dem Organisten und Improvisator an der Orgel während der Messe offenbarte sich ein Weg, an den Mysterien des Glaubens teilzuhaben. Ausdruck dieser Teilhabe ist eine schöpferische Transformation realer Gegebenheiten, welche er versuchte, mit musikalischen Mitteln festzuhalten, um eine eigene Sprache der Andacht

und Kontemplation zu finden. Die unermüdliche Erforschung der Natur sowie die Entwicklung neuer künstlerischer Techniken waren dafür Voraussetzung.

Der Vogelgesang als lebendiges Symbol für die Schönheit der Schöpfung und als Zeichen kreatürlicher Freude war seit den 50er Jahren Ausgangspunkt vieler Kompositionen Messiaens. Seine umfangreichen Notizen stellten eine reiche Materialsammlung bereit. Zunächst war er bemüht, ein möglichst originalgetreues Abbild des Vogelgesangs zu erstellen, wie etwa in seinem ersten ausschließlich dem Vogelgesang gewidmeten Werk *Réveil des oiseaux* (1953). Dies brachte erhebliche Probleme mit sich, da sich der Gesang der Vögel im Rahmen des traditionellen Tonsystems und Instrumentariums nicht abbilden läßt. Messiaen mußte also »übersetzen«, das heißt Tonhöhen festlegen und transponieren, geeignete Klangfarben wählen, Zusatztöne einfügen und durch Akkordverbindungen mischen, rhythmische Muster finden, vergrößern und verkleinern sowie dynamische Effekte und Artikulationen festhalten. Erst eine optimale Kombination brachte ein zufriedenstellendes Ergebnis. Diese wissenschaftliche und technisch-handwerkliche Vorgehensweise erforderte zwar ein Höchstmaß an Intuition und Imagination, befreite jedoch zugleich von subjektivem Ausdruck. Möglicherweise hat Messiaen eher versucht, die Erscheinungen der Natur als sehr komplexes Phänomen und ihre Relationen als deren »Blendwerk« instrumental zu erfassen, um seine Erfahrung des »von Gott Geblendetseins durch ein Übermaß an Wahrheit« musikalisch zu reflektieren. In diesem Sinne galt es, die Vogelstimmen zu übertragen, zu verwandeln und zu interpretieren. Zwei Komponenten spielten dabei eine wichtige Rolle: die Zeit und das Licht bzw. der Rhythmus und die Farben. Sie bestimmen und relativieren das Erscheinungsbild der Realität. So ist der Gesang der Vögel in Beziehung zu setzen mit ihrem Lebensraum und den Jahres- und Tageszyklen der Natur. Erst darin kann sich die Energie oder das Gefühl der Liebe und Lebensfreude entfalten. Wie eine Flut von Sinnesreizen beschrieb Messiaen das Szenarium der Natur. In den Erläuterungen zu seinen Werken mischen sich eine Fülle von Farb-Klang-Assoziationen, die das Wesen der Vögel und der Landschaft in phantastische Welten überführen. Der ersten Inspiration folgte die Reifung einer neuartigen und komplexen musikalischen Sprache, die durch das Studium der Natur an gestalterischer Freiheit gewonnen hat. Während Messiaens *Réveil des oiseaux* eher eine naturgetreue Schilderung war, scheint den späteren Werken, den

*Oiseaux exotiques* (1955- 1956) und dem *Catalogue d'oiseaux* (1956-58), jene substantielle Kraft zu eigen, die das Klangmaterial vom Abbild löst, es neu organisiert und eine »eigene Natur« herausbildet, nicht durch Verfremdung sondern geistige Durchdringung. Es entsteht eine Ambivalenz zwischen materieller Grundlage und immateriellem Gehalt, die durch musikalische wie auch religiöse Symbolik verstärkt wird und eine geheimnisvolle, irrealer oder »übernatürlicher« Wirkung erzielt. Besonders deutlich wird dies bei der Verwendung der Vogelstimmen in der Oper *Saint François d'Assise* (1983). Nicht nur die Nachtigall, auch die Amsel, der Turmfalke, die Turteltaube, der Zaunkönig, das Rotkehlchen, die Mönchsgrasmücke... alle Kreaturen werden zu Brüdern und Schwestern des Glaubens erklärt. Als Verkünder der Botschaften Gottes sind sie Vermittler »zwischen Himmel und Erde«: der Schrei des Turmfalken als Vorbote des musizierenden Engels und die projizierten Bilder der Flug-Formation der Vögel während ihres prachtvollen *Großen Konzerts* in Form einer Kreuzes als Zeichen der Glaubenswahrheit. Durch die letzten Worte des Saint François läßt Messiaen schließlich verlauten: »... Musique et Poésie m'ont conduit vers Toi: par image, par symbole, et par défaut de vérité. ... Seigneur, illumine-moi de ta présence! Délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de vérité ...«

Die Musik des Unsichtbaren, die weder Raum noch Zeit kennt, unendliches Licht und Glückseligkeit ließen sich durch das irdische Geschehen erahnen. Auf diesen überwältigenden Augenblick zielt die komplexe musikalische Sprache Messiaens: die vielstimmig verknüpften Melodien der Vogelgesänge im Modus der Farben des Federkleides, die Harmonien des Duftes und der Farben der Landschaft sowie die »zwei reizenden Unmöglichkeiten« der nicht-umkehrbaren Rhythmen und der Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit, in welchen sich Anfang und Ende miteinander vermischen. Zu einer Art von »theologischem Regenbogen« sollte sich alles fügen, vergleichbar jenem Moment, in dem das Sonnenlicht durch die kunstvoll geschmückte und farbenreiche »Bilderbibel« der Kirchenfenster den sakralen Raum durchflutet und einzig blendende Pracht entfaltet: *Chronochromie* (1959-60), *Coleurs de la Cité céleste* (1963), *Un vitrail et des oiseaux* (1986).

## Am Ende ein Zwitschern?

Die Erfindung einer neuen musikalischen Sprache war bei Messiaen zunächst mit dem Erforschen und Analysieren seiner Klang-

quellen verbunden. Dargelegt in theoretischen Abhandlungen, hat dies ganze Generationen nachhaltig beeinflusst. Weniger der religiöse Hintergrund als vielmehr seine objektive Arbeitsweise bewog Pierre Schaeffer – neben Edgard Varèse und John Cage – Olivier Messiaen als Vorgänger der *Musique concrète* hervorzuheben. Die verwandte Haltung zeige sich im Hören der Klänge, in dem Bemühen, eine nicht vom Menschen herrührende Struktur in eine musikalische Form einzuführen sowie durch das Interesse an anderen musikalischen Welten wie zum Beispiel den indischen und altgriechischen Rhythmen und der Gregorianik. Mit dem Streben nach einer »Rückkehr zu den Quellen« umschrieben, bedeutete das für Schaeffer, den Musikbegriff selbst zu verallgemeinern. Das Ausgangsmaterial der *Musique concrète* waren vorgefundene Klänge verschiedenster Herkunft, die mittels Schallaufnahme festgehalten wurden. Vielleicht kaum erwähnenswert, hatte sich auch Messiaen dieser neuen Reproduktionstechnik bedient, um die Vogelstimmen zu analysieren. Doch erst in der *Musique concrète* manifestierte sich ein neues Selbstverständnis gegenüber der Technik wie auch der Natur. Der Vogelgesang gehört ebenso zu den »natürlich« gegebenen Klängen wie die Geräusche der Eisenbahn, das präparierte Klavier oder die menschliche Stimme. Sie erscheinen musikalisch als sich selbst artikulierende Klangobjekte bzw. komplexe Phänomene, wenn sie isoliert und losgelöst von ihrem »kulturellen« Kontext montiert und collagiert werden. Das experimentelle Zusammensetzen bildet hybride Klangketten, die sich entweder ihrer Indizien bzw. der bindenden Assoziationen zu wehren versuchen oder diese besonders hervorkehren.

Als eine der charakteristischsten »Ekstasen« der Natur ist der Vogelgesang bis heute ein beliebtes Klangobjekt elektroakustischer Musik. Das Stück *L'oiseau RAI* (1950) von Schaeffer, hatte noch mit begrenzten technischen Möglichkeiten auszukommen. Auf Schallplatte aufgenommene und durch die »geschlossene Rille« fragmentierte Vogellaute wurden rückwärts oder mit verschiedenen Geschwindigkeiten abgespielt, wobei sich die Tonhöhen und -dauern veränderten. Die akustische Reproduktion der Natur war nun technisch realisierbar und führte zu neuen künstlerischen Konzepten. François Bayle beispielsweise schuf mit seinem Hörstück *L'oiseau chanteur* (1963) eine beeindruckende Synthese von Vogelgesang, Instrumentalmusik und seiner eigenen Stimme. Es war ursprünglich als Begleitmusik zu gefilmten Bildern des Malers Robert Lapoujade gedacht und porträtierte un-

*oiseau qui n'existe pas*. Durchaus nicht homogen, obgleich das Gleichgewicht gewahrt bleibt, fügen sich die ambivalenten Klänge zu einem surrealistischen Klangbild. Man meint, ein »vogelähnliches Frohlocken« des Menschen über den vergeblichen Versuch instrumentaler Imitation des Naturlautes zu vernehmen. In der Neufassung dieses Stückes *Trois portraits d'oiseau qui n'existe pas* (1971) wird dann deutlich, daß es nicht darum geht in eine Welt von Abbildern überzuwechseln. Statt dessen entfaltet sich eine »unsichtbare« Musik, die vom Phänomen, von den morphologischen und perzeptuellen Eigenschaften realer wie auch künstlicher Klänge ausgeht.

Dieser Ansatz verbindet die *Musique concrète* mit der ökologischen Ästhetik der Natur. Der Vogelgesang bleibt als Hervorbringung des Kreatürlichen und Lebendigen bestehen. In diesem Sinne bilden Natur und künstlerisch-technische Formung auch keinen Widerspruch. Allem vorausgesetzt ist eine neue Haltung des Rezipienten, der seine Aufmerksamkeit einzig den Aktivitäten der Klänge widmet. Dafür hatte unter anderen John Cage, wenn auch vor anderem geistigen Hintergrund, den Weg bereitet. Ihm war daran gelegen, das Leben als Kunst offenzulegen bzw. die natürlichen wie künstlichen Erscheinungen auf ein gemeinsames geistiges Prinzip zurückzuführen. Getreu dessen, muß der Künstler einen Rahmen für das Kunstwerk schaffen, der es nur als einen Ausschnitt des »Ganzen« ausweist. Cage griff auf das Zufallsverfahren zurück. Mit dem Satz »I'm for the birds not for the cages«, befreite er die Kunst von der Subjektivität und geduldigte sich des Zwitscherns.

Als einer der Väter der »fließenden Kunst«, hat er den Übergang in eine weitgefächerte Kunstlandschaft markiert, die jenseits des traditionellen Kunstbegriffs die Suche nach Bedingungen für eine zeit-räumliche ästhetische Erfahrung ermöglicht. Dabei wird einbezogen was der Alltag bietet, während die Suche oft von der Frage nach der Existenz der Dinge, ihrer Ursache und Wirkung begleitet ist. Die Künstler wollen jedoch keine Antworten geben, sondern einen Prozeß auslösen, der durch Veränderung und Bewegung Reflexion ermöglicht. Der Rezipierende wird darin als ein auf sich selbst verwiesener Bestandteil des Kunstwerks zum Interpret und Mitspieler. Auf seine situationsbedingten Handlungen und Hervorbringungen konzentriert, entdeckt er seine eigenen »Ekstasen«, was ihm eine neue Integration in die Natur ermöglicht. Wiederum die Vögel bzw. ihre Gesänge sind es, die dies unmittelbar vorzuführen vermögen. Sie sind Zeichen kreatürlicher Anpassung und Frei-

heit zugleich und zeigen Ursprünglichkeit, während sie an deren Verlust erinnern.

Einige Beispiele aus dem Bereich der Klangkunst scheinen die hier nur thesenhaft skizzierten Überlegungen zu bekräftigen. Tilman Küntzel, selbst Teilnehmer in einem Spiel, in das er sich durch die Faszination des Zitats von Ready Made und objet trouvé poetisch verstrickt, hat unter dem Dach seines Hauses eine Volière installiert, in der die Vögel ein- und ausfliegen. *Im Dialog mit den Vögeln*, einer Installation für drei Lautsprecher (München 1994), versuchte er mit der Vermutung, der Vogelgesang sei eine Vorstufe des emotionalen Anteils der menschlichen Sprache, auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Lautäußerungen der Vögel und der vom Menschen geschaffenen Musik zu verweisen: Unabhängig voneinander erklingen Singdrossel, Nachtigall und der diese zu imitieren versuchende Küntzel. Auf Darwins Evolutionstheorie zurückgreifend, schlägt er durch *Turbulenzen im Luftraum* (Jesteburg 1998) einen Vergleich zwischen dem instinktiven Verhalten der Vögel und dem der Menschen vor, in dem er die verteidigenden Rufe der Vögel in einer Brutkolonie mit den eifrigen Geräuschen einer Spielhalle konfrontiert. Das konzeptuell angelegte Projekt *Die Vögel Torontos* (Toronto 1998) rief dazu auf Orte zu finden, die von den einst verdrängten Vögeln zurückerobert wurden. Zur mahnenden Erinnerung formuliert, fand sich dieser Gedanke auch in Küntzels Installation *Feldlerche/Lerchenfeld* (Hamburg 1992). Durch eine Phantomschallquelle sollte der Eindruck geweckt werden, eine Lerche habe sich, verborgen ununterbrochen ihr Lied singend, den Hof der Kunsthochschule zum Brutplatz ausgewählt, wie ehemals Wiese und Feld.

*Am Anfang war nicht das Wort sondern ein Zwitschern*, so betitelten Henning Christiansen und Andreas Oldörp ihre gemeinsame Ausstellung (Rostock 1997). »Io am en vogel« – nähme man Christiansen wörtlich, haben hier zwei verschiedene Lebewesen zusammengearbeitet. Als einstiger »Fluxusmensch« eng mit Joseph Beuys verbunden, ist er als »Fließvogel« immer noch Mensch, jedoch einer, der nach Ursprünglichem sucht, während er symbolträchtig den kulturellen »Käfig« vor Augen führt. Anstelle des gewichtigen Wortes tritt ein mehrdeutiges Zwitschern. Ein Teil der gemeinsamen Ausstellung war so den domestizierten Kanarienvögeln gewidmet. Sie bilden die Referenz zu einer »prähumanen« Existenzform. Der Ausstellungsraum wurde zu einer Volière, in der sich die Kanarienvögel ihren Freiraum eroberten. Als Besucher konnte man sich unmittelbar zu diesen »Aus-

stellungsobjekten« gesellen. Durch die subtile Arbeit Oldörps wurde der symbolisch und funktional nun doppelt kodierte Ort zu einem spannungsvollen »Wirkraum« verwandelt, der von akustischer und visueller Wahrnehmung bestimmt wird. Die Architektur wurde von dem Gasleitungssystem seines Instruments neu strukturiert und akustisch moduliert durch die Klänge der Orgelpfeifen; die Kanarienvögel stimmten darüber ihr freies lebendiges Gezwitscher an. Die gemeinsame Arbeit Christiansens und Oldörps hat viele Dimensionen, deren Ebenen sich möglicherweise mit der Frage nach Freiheit verschränken, jedoch nicht auflösen lassen. Dem Rezipienten obliegt es, sich darin zurechtzufinden.

Die Natur selbst zum Mitspieler der Kunst zu machen, gehört zum Ende des 20. Jahrhunderts zum legitimen Mittel. Paul Panhuysen formulierte, auf gedanklicher Ebene vergleichbar mit Christiansen, *Singing the World into Existence* (Aufnahmen 1990-91), eine Homage an das von Dogmen befreite Leben, akustisch realisiert mit seiner Canary Grand Band. Wieder sind es die Kanarienvögel, die sich praktisch wie auch künstlerisch »im Hier und Jetzt« einzurichten verstehen. In ihren mit Mikrofonen ausgestatteten Käfigen werden sie zu Produzenten ihrer eigenen lebhaften Musik. Von ihrem Bandleader mit Lieblingsfutter verwöhnt, lernen sie spielerisch auf die elektronisch manipulierten Klänge zu reagieren. Ziel der etwas ungewöhnlichen Experimente Panhuysens ist es, durch ein künstliches Medium eine gemeinsame Kommunikationsform zu finden, um so eine Symbiose des Menschen mit der Natur durch Kunst zu ermöglichen. ■

#### Literatur (Auswahl):

- Gernot Böhme, *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1992.
- Henning Christiansen/Michael Glasmeier: *Musik als grün zu gelb*, in: *Positionen*, Mai 1994.
- Henning Christiansen/Andreas Oldörp, *Am Anfang war nicht das Wort sondern ein Zwitschern*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Rostock 1997
- Tilman Küntzel, *Lights and Sounds. Syntopische Landschaften*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Springhornhof in der Lüneburger Heide e.V. 1999
- Helga de la Motte-Haber, *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000
- Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999
- Paul Panhuysen, *Kunst für das Jetzt für das Leben*, in: *Positionen*, Mai 1994
- Paul Panhuysen, *Singing the world into existence*, Beiheft zur CD. Apollo Records 1993
- Volker Straebel/Matthias Osterwold (Hg.), *Pfeifen im Walde. Ein unvollständiges Handbuch der Phänomenologie des Pfeifens*, Berlin 1994
- 50 Jahre *Musique concrète*, Dokumentation Inventionen 1998, Berlin/Saarbrücken 1999