

Lassen wir Romulus und Remus, Rotkäppchen und Kevin Costner einmal beiseite. Auch vom Wolfen der Cellisten soll erst einmal nicht die Rede sein. Stattdessen spitze man die Ohren und lausche dem verwegenen Gesang, den der Kybernetiker Oswald Wiener und Helmut Schoener im kanadischen Yukon-Territorium aufgenommen haben. In den Jahren 1999 und 2000 besuchten sie Jeremy Roht, der dort zurückgezogen mit seinen Schlittenhunden, acht ausgewachsenen Tieren und zwei Welpen, lebt. »Caution: Automatic Dog Music Recorder!« stand auf der Kiste, in der Wiener und Schoener das Aufnahmegerät in der Natur aussetzten, da die Hunde nicht gerne vor Publikum singen. So entstanden fünfunddreißig kurze Mitschnitte, die das Rudel beim gemeinsamen Musizieren festhalten.

Musikalische Tiere?

Meist beginnen zwei Hunde im Duett, Wiener spricht von einem »Präludium« und den »Solisten«, die dann von dem übrigen Rudel rhythmisch und harmonisch begleitet werden: »Behutsam setzt der Chor ein und entwickelt den Satz bis zu einem Punkt, an dem die Intensität der geweckten Gefühle die ästhetische Ordnung zu prüfen beginnt. Während die Protagonisten an Form festhalten, lassen sich Chor und Rhythmus-Gruppe oft vom Enthusiasmus überwältigen – in furioser Steigerung werden Höhepunkte erspielt, aber wohl organisiert ebbt dann das Finale in bisweilen raffinierten Kadenzen aus.«¹ Wieners Versuch, den Hundegesang mit einer der musikalischen Kunstmusik entlehnten Terminologie zu fassen, mag irritieren. Und wer die häufig überspitzt formulierten Thesen des österreichischen Kybernetikers kennt, wird darin kaum mehr als einen provozierenden Denkanstoß erkennen. Mit seiner Schlussfolgerung, dass auch für die Hunde »ein abstrakteres ästhetisches Erlebnis im Vordergrund steht« und »eine ästhetisch nicht zu kompensierende Trauer« den Hintergrund bilde, fordert er jedoch zum Widerspruch heraus: »Das ist nicht Klage über die konkreten Verhältnisse, die Ketten, den Hunger – unüberhörbar ist die Schöpfung selbst angeklagt und ich fühle: tua res agitur.«

Zum einen muss Wiener sich vorwerfen lassen, im Akt einer maßlosen Projektion den Tieren anthropomorphe Züge zuzuschreiben, die sich verhaltensbiologisch nicht ohne weiteres nachweisen lassen. Die Bezeichnung »Solist« mag angesichts der im Rudel geltenden Hierarchie, die, glaubt man Wiener, sich beim »Singen« auf Grund der jeweiligen Stimmbegabung sogar verschiebt, noch durch-

Björn Gottstein

Heul doch!

Über Wölfe, Menschen und ihre Musik

gehen. Der Begriff der »Abstraktion« und die Vorstellung, hier werde die »Schöpfung selbst angeklagt« ist hingegen eher dem Wunsch nach Ungeheuerlichkeit zuzuschreiben, als einem eindeutig verifizierbaren Befund, auch wenn Wiener seinem Argument mit Zitaten aus Charles Darwins *The Expression of the Emotions in Man and Animals* von 1872 und Herbert Spencers *The Origin and Function of Music* von 1857 eine historische Dimension verleiht.



Animalische Kulturen

Man muss allerdings klar zwischen dem Wunsch, dass Tiere musizieren, und der Tatsache, dass sie es tun, unterscheiden. Die Vermenschlichung animalischen Tuns reicht von den Fabeln der Antike bis hin zum Youtube-Video der Klavierspielenden Katze Nora, die mit über einundzwanzig Millionen Zuschauern viele berühmte Virtuosen in den Schatten stellt. Gleichzeitig lässt sich nicht über die Tatsache hinwegsehen, dass Tiere sich bisweilen voller Hingabe einer Tätigkeit widmen, die wir beim Menschen schlicht »musizieren« zu nennen hätten. Die Katze mag sich an den Vibrationen des Klaviergehäuses erfreuen und die kanadischen Schlittenhunde mögen dem Bedürfnis nachkommen, ihr Territorium zu markieren. Das ändert nichts daran, dass wir uns hier an die punktuelle Klaviermusik der Fünfzigerjahre, dort an ein besonders durchtriebenes, den Neuen Vokalsolisten zugeordnetes Stück erinnern fühlen.

1 Oswald Wiener und alle folgenden Zitate, booklet-Text *Animal Music/Tiermusik: Team of Jeremy Roht, West Dawson, Yukon-Territory*, aufgenommen von Oswald Wiener und Helmut Schoener, supposé 2001.

Annal Lindal beim gemeinsamen Musizieren mit einem »Wolflautsprecher« in Øyvind Torvunds *Wolfsstudies II*, aufgeführt während des Ultima Festivals 2008 im Black Box Teater Oslo. (Foto: Misha Pedan)





Andererseits ist klar, dass auch Tiere eine kulturelle Praxis kennen, die sich nicht immer auf genetisch bedingte Zwänge und den Art-erhaltungstrieb zurückführen lässt. In seinem Buch über das kulturelle Leben der Tiere führt Frans de Waal aus, wie nahe künstlerische und animalische Praxis bisweilen beieinander sind.² Und auch wenn es de Waal meist um Primaten und vor allem um den Bonobo zu tun ist, geht aus seinen Beobachtungen klar hervor, dass es spielerische, ja geradezu kontemplative Tätigkeiten gibt, die einem künstlerischen Akt nahe kommen, wie das Aneinanderreiben zweier Steine der Affen im japanischen Arashiyama, einer Praxis, die seit über zwanzig Jahren beobachtet wird und nicht nur lokal begrenzt, sondern offenbar auch vollkommen Zweck ungebunden ist.

Das Heulen eines Wolfs hat nur bedingt etwas mit den kulturellen Anstrengungen der Tiere zu tun. Auch wenn Wiener das Heulen der artverwandten Schlittenhunde aus einer musikästhetischen Perspektive heraus evaluiert, ist das kollektive Heulen zunächst eine Instinkthandlung. Aber über die Erkenntnis hinaus, dass im Rudelgesang musikalische Grundprinzipien zu beobachten sind, wie das einer formalen Entwicklung hin zu einer Steigerung und einer Verteilung im Ensemble zwischen Solist und Begleitung, kann von einer künstlerischen Intention kaum die Rede sein. Das Interesse am Wolf geht dann auch eher auf den symbolisch aufgeladenen Blick auf das Tier zurück.

Der Wolf als Metapher und Symbol

Der Wolf, und jetzt muss man vielleicht doch einmal auf Rotkäppchen und Kevin Costner zu sprechen kommen, ist natürlich mit zahlreichen Bedeutungen belegt worden. Das reicht vom gefräßigen, gefährlichen Räuber, der bisweilen als Sinnbild kapitalistischer Skrupellosigkeit herhalten muss, bis hin zum romantisch eingefärbten Symbol für die Einsamkeit des Einzelkämpfers. Die erotische Grausamkeit des Werwolfs ist Teil seiner kulturellen Verbrämung, aber auch die zärtliche

Fürsorge, die Romulus und Remus oder aber dem Findelkind Mogli in Rudyard Kiplings *Dschungelbuch* zuteil wird.

Zwei Musiktheaterproduktionen zeugen davon, wie der Wolf in der Musik der Avantgarde zur Metapher wird. Zum einen ist da Johannes Kalitzkes *Bericht über den Tod des Musikers Jack Tiergarten* von 1991. Vor dem Hintergrund einer Kurzgeschichte von Boris Vian entwirft Kalitzke ein Künstlerdrama, das die ungunstigen Verstrickungen von Kunst, Medien und politischer Macht offenlegt. Die Pointe der Geschichte ist, dass im Leibe des Protagonisten ein Wolf lebt, dessen Kopf ihm auf die Blase drückt und dessen buschigen Schwanz er im Mund schmeckt. Tiergarten begibt sich ins Krankenhaus, der Arzt schneidet ihn auf und entdeckt den Wolf, weigert sich aber, das Tier zu entfernen, weil der Patient diese Operation nicht überleben würde. Der Wolf ist hier beides: »brutal und gefräßig« und »lüstern und gierig«, wie Barbara Zuber schreibt³, als Sinnbild einer korrupten Welt, die der Kunst im Wege steht. Und dann aber auch eine Charaktereigenschaft des Künstlers selbst, das Wilde, Ungezähmte des Schaffensdrangs, der Tiergarten umtreibt und an dem er schließlich zu Grunde geht. Das Animalische wird in rauen Tönen des Ensembles angedeutet, ohne naturalistischen Klangeffekt. Die Ungeheuerlichkeit bleibt eine Aporie.

Weniger auf seinen didaktischen Symbolwert hin angelegt ist der Wolf in Olga Neuwirths *Bählammis Fest* (1997-99), das auf ein Theaterstück von Leonora Carrington zurückgeht. Hier ist es die zwielichtige und unberechenbare Figur des Jeremy, der sich als Wolfsmensch zeigt, seine animalisch-zerstörerischen Kräfte walten lässt und in das Leben der Protagonistin eindringt. Bei Neuwirth wird die Ambivalenz aus Freiheit, Lust und Zerstörung zu einem Komplex, dem wir mit Faszination und Angst begegnen, auch wenn »die schneeweiße Lichtgestalt, das erhoffte Andere«⁴ des Wolfs dominieren. Jeremy wird schließlich ermordet: »Das Andere, Unorthodoxe, Freie, Nicht-Normative darf nicht sein.«⁵ Bei Neuwirth wird, anders als bei Kalitzke, auch reichlich geheult, die Tonsprache ist also zugleich moderner und realistischer. Sie nutzt eine musikalische Technik, die vom Horrorfilm her bekannt ist: das Morphing, bei dem zwei Klänge, die menschliche und die wölfische Stimme, synthetisiert werden, sodass ein genuiner, durchaus abgründiger Mischklang entsteht.

Dass die bloße Nennung des Wolfs eine schaurige Ambivalenz erzeugt, dass der Symbolwert des Tieres also stark ausgeprägt und auf beinahe plakative Weise wirksam

2 Frans de Waal, *Der Affe und der Sushimeister. Das kulturelle Leben der Tiere*, aus dem Englischen von Udo Rennert., München 2002.

3 Barbara Zuber, *Der ausgestellte, verwüstete Künstler. Notizen zu Kalitzkes szenischer Moritat*, in: Johannes Kalitzke, *Bericht über den Tod des Musikers Jack Tiergarten*, CD-Booklet cpo 1996.

4 Olga Neuwirth, *Lachen. Ausnahmezustand*, in: Olga Neuwirth, *Bählammis Fest*, CD-Booklet Kairos 2003.

5 Ebd.

ist, mag erklären, warum er als Klangsymbol der Avantgarde keine herausragende Rolle spielt. Auch wenn Adriana Hölszky 1990 mit ihrem Schlagzeugsextett *Jagt die Wölfe* zurück jagt, und der schwedische Komponist Anders Blomqvist der scheuen Existenz des Raubtiers in Anlehnung an Texte von Bengt-Emil Johnson gleich drei Stücke gewidmet hat.⁶ Im Zusammenhang zwischen dem Wolf und der neuen Musik ist dabei allerdings noch auf zwei weitere Aspekte zu verweisen. Zum einen ist da das schiere Anderssein, der Wolf als ein fremdes Gegenüber, zum anderen ist da das Heulen als eine musikalische Figur.

Wolfsklänge

Dass Øyvind Torvund mit Wolfsklängen arbeitet, ist angesichts der damit assoziierten Klischees erstaunlich. Dennoch komponierte Torvund 2006 nicht nur *Wolfstudies* für Ensemble und *Wolfsgeheul* vom Band, sondern ergänzte seine Konzertsinstallation *Bandrom* gelegentlich auch um realistische Wolfsmasken, die er über Lautsprecher stülpt. Torvund betont, dass er dem Gesang der Wölfe einerseits als ein vom Menschen unberührtes Material begegnet. Gleichzeitig verweist er auf Geschichten der nordischen Fabelwelt, in denen Tiere, darunter auch Wölfe, einem Musiker ein Stück Musik beibringen. Vor allem das Repertoire der norwegischen Fidel Hardingfele geht angeblich zu weiten Teilen auf solche tierischen Lehrer zurück. Zwischen dem Wolf und dem Menschen existiert also eine unüberwindbare Distanz und eine Brücke. Wenn man nun dem Heulen des Wolfs mit den kompositorischen Mitteln der Avantgarde habhaft wird, entsteht ein Widerspruch zwischen der Natürlichkeit des Materials einerseits, der übersteigerten Künstlichkeit avantgardistischer Spieltechniken andererseits. Gleichzeitig müssen wir uns auch vorstellen können, dass der Mensch einst vom Wolf das Singen lernte.

Wenn ein abstrakter, elektroakustischer Klang aus einem Lautsprecher tönt, der unter einer Wolfsmaske steckt, dann ist klar, dass der Hörer nicht glauben soll, der Wolf habe diesen Klang erzeugt. Aber indem Torvund diese Möglichkeit andeutet, weist er auf den Bruch zwischen dem Menschen und der Natur hin, ein den Positionen der Romantik nahe stehendes Szenario, das aber infolge der Abstraktionserfahrungen des 20. Jahrhunderts insofern wieder an Bedeutung gewinnt, als sie den mimetischen Ursprungsreflex der Kunst belebt und infrage stellt. Torvund hat in vielen seiner Werke Situationen geschaffen, die an den Akt einer mimetischen Aneignung erin-



nern. Zuletzt ging Torvund 2009 für sein Stück *Neon Forest Space* mit Musikern in den Wald, um die dort gehörten Geräusche zu imitieren und schließlich auch zu sublimieren.

Dieses mimetisch-imitatorische Verhältnis zwischen Heulen und Musik wirft die Frage nach dem musikalischen Gehalt des Heulens auf. Ein geringer Ambitus mit einem raschen Glissando aufwärts und einem langsamen, kaum hörbaren Glissando abwärts, eine kehlige, dunkle Klangfarbe – so etwa ließe sich die Figur des Heulens ihren Konturen nach beschreiben. Das Heulen wäre dann, nicht anders als ein Seufzer-Motiv, eine rhetorische Figur, über die der Komponist technisch frei verfügen kann. Auch sei daran erinnert, dass das Heulen nicht allein Wölfen und Hunden zusteht. Auch eine Sirene heult und ist mit ihrem Signalcharakter in den Werken der klassischen Moderne, man denke an Edgard Varèse und George Antheil, hinlänglich musikalisiert worden. Die rhetorische Qualität des Klangs aber verleiht dem Heulen stets auch eine emotionale Schlagkraft, die vom Menschen gemeinhin als Trauer und Klage dechiffriert wird, und die vielleicht den Ausschlag dafür gegeben hat, den Gesang der Wölfe überhaupt ins Repertoire menschlicher Ausdruckscharaktere aufzunehmen.

Ein Aspekt ist bei alledem nicht zur Sprache gekommen. Der Wolf ist nämlich ein ausgesprochen leises Tier, ja, er bewegt sich, wenn er nicht heult, mit geradezu gespenstischer Lautlosigkeit. Zoologen, die über einen längeren Zeitraum hinweg mit Wölfen arbeiten, berichten davon, dass ein Wolf oft völlig unvermittelt neben ihnen steht, ohne dass man sein Nahen akustisch hätte erahnen können. Selbst wenn Wölfe spielen und toben, tun sie dies offenbar vollkommen lautlos.⁷ Auch das können wir von den Wölfen lernen: Dass man nicht immer gleich so einen Lärm veranstalten muss, nur weil man den Raum betritt oder ihn wieder verlässt. ■

6 Anders Blomqvist, *Löpa Varg* (1985), *Spårar* (1991), *Tass/A* (1999).

7 Geneviève Carbone im Gespräch mit Martina Seeber im Juni 2004 im französischen St. Martin Vésubie.