

MARTIN ULLRICH (Berlin)

## „Singen die Vögel überhaupt?“<sup>1</sup>

Aus dem Kreis benachbarter Wissenschaften stellt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt von zwei Seiten die Herausforderung, das Verhältnis der Musiktheorie zu Klangäußerungen nichtmenschlicher Tiere zu überdenken und möglicherweise neu zu positionieren. Allein die im vorangegangenen Satz gewählte Begrifflichkeit ‚nichtmenschliches Tier‘ – eine Übersetzung des angelsächsischen Terminus ‚non-human animal‘ – deutet auf eine dieser beiden Seiten hin: Mehrere Denkströmungen in der zeitgenössischen Philosophie verneinen eine qualitativ einzigartige Grenzziehung zwischen der menschlichen Art und anderen Tieren oder unterscheiden sogar lediglich noch zwischen ‚human‘ und ‚non-human animal‘.<sup>2</sup> Diese Infragestellung eines Sonderstatus der menschlichen Art wird andererseits auch von einigen Forschungsrichtungen der Biologie formuliert – hier sind insbesondere Ethologie und Neurobiologie zu nennen.<sup>3</sup> Der geistes- und der naturwissenschaftliche Ansatz sind dabei teilweise interdependent. Resultierend lässt sich im aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs eine Kritik des Anthropozentrismus beobachten, die gewisse Parallelen zur Kritik anderer hierarchisch geprägter Sichtweisen aufweist.<sup>4</sup>

Aus der Fülle der in diesem Zusammenhang kontrovers zu diskutierenden Standpunkte seien zwei herausgegriffen. Auf sehr allgemeiner Ebene muß interessieren, ob Menschen ein qualitativ von Tieren differenter ontologischer Status zugesprochen wird. Wird diese Frage bejaht, was u. a. den Grundauffassungen

<sup>1</sup> Der folgende Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines beim Kongress „Animals in History“ des German Historical Institute Washington 2005 in Köln in englischer Sprache gehaltenen Vortrags mit dem Titel „Do Birds Sing?“.

<sup>2</sup> Zur philosophischen Kritik des Anthropozentrismus vgl. etwa Peter Singer, „Alle Tiere sind gleich“, in: *Naturethik. Grundtexte der gegenwärtigen tier- und ökoethischen Diskussion*, hrsg. von Angelika Krebs, Frankfurt 1997, S. 13–32 sowie Jürgen Habermas, „Die Herausforderung der ökologischen Ethik für eine anthropozentrisch ansetzende Konzeption“, in: ebd., S. 92–99.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt 1997, S. 33–78. „Es erscheint plausibel anzunehmen, daß nicht nur wir Menschen, sondern auch Affen, Hunde, Katzen usw. denken können, daß sie Geist und Bewußtsein besitzen. Diese Tiere zeigen nicht nur bestimmte Verhaltensweisen, die wir bei Menschen als intelligent oder geistig ansehen, sondern bei diesen Verhaltensweisen sind entsprechende Gehirngebiete in etwa derselben Weise aktiv wie beim Menschen. Die Annahme, daß beim Menschen noch irgend etwas ‚völlig Neues‘ hinzukommt, das dann den Geist erzeugt, ist nicht gerechtfertigt, auch wenn diese Annahme das Bedürfnis des Menschen nach Einzigartigkeit befriedigen mag.“ Ebd., S. 76.

<sup>4</sup> Zu nennen wären hier beispielsweise die feministische Kritik und die Kritik des Eurozentrismus, die in den kulturwissenschaftlichen Querschnittsforschungsbereichen der ‚Gender Studies‘ und ‚Postcolonial Studies‘ bereits institutionalisiert worden sind. Eine vergleichbare Institutionalisierung von ‚Animal Studies‘ erscheint als in naher Zukunft denkbar.

der christlichen Theologie und der kartesischen Aufklärungsphilosophie entspricht, folgerte daraus die fachtheoretische Spezialfrage, ob Musik diesen ‚ontologischen Graben‘ überbrücken könne.<sup>5</sup> Wird die ontologische Differenz verneint, wie z. B. in der hinduistischen Religionsphilosophie und in der Darwinistischen Evolutionstheorie, verändert sich die Frage nach dem Status der Musik und ihrer Theoriebildung von einer prinzipiellen zu einer nur noch graduellen.<sup>6</sup>

Auf bemerkenswerte Weise begegnen sich in der Frage nach dem Status von nichtmenschlicher Musik auch scheinbar ‚archaische‘ mit ‚avancierten‘ Aspekten. Die Frage nach der Außengrenze des Zustandes ‚Menschsein‘ stellt sich für ‚nichtmenschliche Tiere‘ ebenso wie für ‚künstliche Menschen‘. Durch die aktuelle technische Entwicklung mögliche gewordene Mischformen zwischen Tieren und Menschen einerseits (Transgenetik, Transplantation) und Maschinen und Menschen andererseits (Cyborgs) verkomplizieren die Situation zusätzlich.<sup>7</sup>

Obgleich es in der Musiktheorie eine jahrhundertealte Tradition der Auseinandersetzung mit der Frage gibt, ob tierische Lautäußerungen Musik seien oder überhaupt sein könnten, fehlt eine aktuelle Standortbestimmung. Der folgende Artikel will Anregungen für den Weg zu einer solchen Standortbestimmung liefern und einige Exempel für den musiktheoretischen und kompositionsgeschichtlichen Diskurs in diesem Bereich in der Vergangenheit aufzeigen.

Musiktheorie wie Kompositionspraxis Mitteleuropas haben sich immer wieder mit dem Vogelgesang und seiner Bedeutung für menschliches Musizieren befaßt. Während Musiktheoretiker und -wissenschaftler dabei die Gleichwertigkeit von menschlicher und nichtmenschlicher Musik kontrovers diskutiert haben, scheint bei den meisten Komponisten eine eher pragmatische Einstellung zu diesem Thema zu herrschen. Insofern könnte die Geschichte der Verwendung von Vogelgesang in menschlichen Kompositionen als Kontrapunkt zum betreffenden ästhetischen Diskurs geschrieben werden.

Letzterer beginnt im neuzeitlichen Europa spätestens im Jahr 1639, als Lorenz Schröder in seiner Schrift *Ein nützliches Traktälein zum Lobe Gottes oder*

<sup>5</sup> Vgl. zum allgemeinen Konzept der asymmetrischen, aber intersubjektiven Interaktion zwischen Menschen und anderen Spezies' Habermas, „Die Herausforderung der ökologischen Ethik“, S. 97f. „Für viele Tiere [...] gilt, daß wir ihnen gegenüber eine performative Einstellung einnehmen können. [...] Soweit Tiere an unseren Interaktionen teilnehmen, treten wir miteinander in einen Kontakt, der, weil er von der Art einer intersubjektiven Beziehung ist, über einseitige oder wechselseitige Beobachtungen hinausreicht.“ Kursivschreibung original. Ebd., S. 97.

<sup>6</sup> Eine Darstellung des Verhältnisses von kartesischer Leib-Seele-Dualismustradition und darwinistischer Gegenposition einschließlich eines Verweises auf die historische Bedeutung Spinozas als frühen Exponenten einer antikartesischen Sichtweise gibt Hubert Markl. Vgl. ders., *Evolution, Genetik und menschliches Verhalten*, München 1986, <sup>2</sup>1988, S. 90–102.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Donna Haraway, *Die Neuefindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main/New York 1995. Zur möglichen Rolle von Cyborgs im musikalischen Schaffensprozeß vgl. auch Martin Ullrich, „Virtuelle Internetstudios und ihre schaffenstheoretischen Implikationen“, in: *musik netz werke. Konturen der neuen Musikkultur*, Bielefeld 2002, S. 26–38, hier S. 32f.

der herzefreuenden *Musica* Vogelgesang als „musica avicularis“ bezeichnet.<sup>8</sup> 1650 erscheint dann Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis*, die Ausführungen zum Vogelgesang enthält. Kircher transkribiert einige Vogelgesänge in Notenschrift. Hier beispielsweise der Beginn seiner Aufzeichnung eines Nachtigallen- gesanges:



Beispiel 1: Gesang einer Nachtigall nach Athanasius Kircher<sup>9</sup>

Beethoven, der Kirchers Werk kannte, gebraucht eine variierte Version dieser Melodie in seiner 6. *Sinfonie*, der sogenannten *Pastoralsinfonie*, am Ende des 2. Satzes („Szene am Bach“).



Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, 6. *Sinfonie*, 2. Satz, Takt 129–132 (nur Flöte)

Beethoven kombiniert an dieser Stelle das Gesangszitat der Nachtigall mit dem zweier anderer, ebenfalls in der *Musurgia Universalis* erwähnter Vögel, Wachtel und Kuckuck.<sup>10</sup> Während das Nachtigallenthema Kirchers Version abwandelt und wenig Ähnlichkeit zumindest zu heutzutage zu hörenden Nachtigallgesängen aufweist<sup>11</sup>, wirken die kurzen, rufartigen Motive der beiden anderen Vögel sehr ‚natürlich‘.

Die 6. *Sinfonie* als ganze hat immer wieder Auseinandersetzungen über Autonomie oder Heteronomie des musikalischen Kunstwerks im allgemeinen beflügelt. Immerhin steht Beethoven mit der Verwendung von Vogelgesangsmoti-

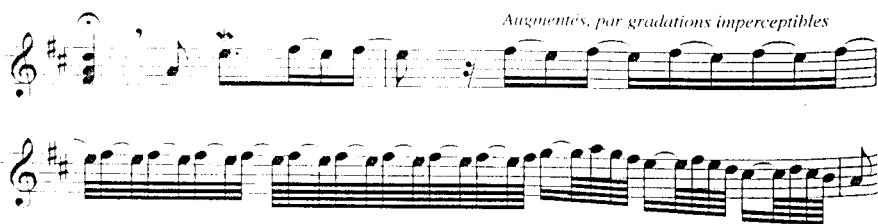
<sup>8</sup> Zit. nach Maria Anna Harley, „Birdsong“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 3*, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001, S. 607–610, S. 607.

<sup>9</sup> Vgl. Johannes Kneutgen, „Vogelgesang“, in: *MGG 16*, Kassel u. a. 1979, Sp. 1904–1912., Tafel 118/1.

<sup>10</sup> Das deutsche Volkslied *Kuckuck, Kuckuck, rufts aus dem Wald* gebraucht die kleine Terz als Kuckucksruf, während Beethoven die große Terz wählt. Tatsächlich kommen bei dieser Spezies beide Versionen vor; manche Individuen wechseln sogar innerhalb eines Gesangs zwischen beiden Terzen. Vgl. Heinz Tiessen, *Musik der Natur. Über den Gesang der Vögel und insbesondere über Tonsprache und Form des Amselgesangs*, Freiburg 1953, S. 26–27. Tiessen gibt an, daß er von Kuckucken auch bereits Sekunden und Quarten gehört habe.

<sup>11</sup> Harley bezeichnet die Passage als „stereotypical woodwind nightingale“. Harley, „Birdsong“, S. 608.

ven (und auch anderen ‚Naturklängen‘) in einer kompositionspraktischen Tradition, die älter ist als der theoretische Diskurs über Musik von Tieren. Seit dem 13. Jahrhundert sind Kompositionen aus dem mitteleuropäischen Kulturkreis überliefert, die auf Vogelgesang bezug nehmen.<sup>12</sup> So zitiert François Couperin eine der Beethovenschen recht ähnliche Nachtigall am Ende seines Cembalostückes *Le Rossignol-en-Amour*.



Beispiel 3: François Couperin, *Le Rossignol-en-Amour*, Takt 18–21, 1. Zählzeit (nur Oberstimme)

Allerdings existierte im frühen 18. Jahrhundert noch kein Konzept von Werkautonomie, das durch die Verwendung von ‚Naturlauten‘ hätte gefährdet werden können. Ein solches Konzept entstand erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, um sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zur Idee der ‚absoluten Musik‘ weiterzuentwickeln. Im Zuge der Fraktionsbildung von ‚Programmusik‘ und ‚absoluter Musik‘ postulierte Eduard Hanslick, daß die wichtigsten Elemente der Musik in der nichtmenschlichen Natur nicht vorkommen könnten.<sup>13</sup> In der frühen und mittleren Phase der musikalischen Romantik konnte die Anspielung auf Vogelgesang noch durch ihre symbolische oder metaphorische Konnotation gerechtfertigt werden. So erinnert die aus gebrochenen Akkorden mit frei eintretenden chromatischen Vorhalten bestehende Melodik in Robert Schumanns *Vogel als Prophet* (aus *Waldszenen* für Klavier op. 82, 1849) nur in freier Assoziation an ‚realen‘ Vogelgesang.

<sup>12</sup> Das früheste heute bekannte Beispiel ist die englische Rota *Sumer is icumen in* aus dem 13. Jahrhundert.

<sup>13</sup> Vgl. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt 1991 [Reprint des Erstdrucks Leipzig 1854], S. 84: „Melodie und Harmonie, die zwei Hauptfactoren der Tonkunst, finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschengeistes.“



Beispiel 4: Robert Schumann, *Vogel als Prophet*, Takt 1-2, 2. Zählzeit

Da Franz Liszt nicht zwischen den sich zunehmend verfeindenden Parteien der Verfechter von ‚absoluter Musik‘ und ‚Programmusik‘ stand, wie das bei Schumann der Fall war, sondern klar als eine Leitfigur der ‚Neudeutschen Schule‘ wahrgenommen wurde, mußte er wegen der Verwendung ‚naturalistischer‘ Elemente keine Skrupel haben. Trotzdem bleiben die Trillerketten und Arpeggien als ‚Vogelgesangsmotive‘ in der ersten der beiden *Légendes* für Klavier, *St. François d’Assise. La prédication aux oiseaux*, von unspezifischer Stereotypität.

Erst Richard Wagner kehrt mit einer detaillierten und differenzierten Verarbeitung realer Vogelstimmenvorbilder im *Siegfried* zu Beethovens Verfahrensweise zurück und überhöht diese ‚leitmotivisch‘. In der zweiten Szene des zweiten Aktes lauscht Siegfried dem anhebenden „Waldweben“. In diesem Abschnitt können mehrere ‚reale‘ Vogelgesänge identifiziert werden: die von Goldammer, Pirol, Nachtigall, Baumpieper und Amsel. Im Gesamtergebnis suggeriert der Abschnitt dem Rezipienten einen musikalisch statischen Abschnitt – die Motivwiederholungen und die ‚kreisenden‘ Tremolofiguren der Streicher scheinen einen linear nachvollziehbaren Zeitablauf zu verhindern.<sup>14</sup>

Vom musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Standpunkt aus scheint es um 1900 unausweichlich, über die theoretischen und ästhetischen Fundamente dieser Verarbeitung von Vogelgesang in der Musik des 19. Jahrhunderts, aber auch über den Status der ursprünglichen tierischen Klangäußerung nachzudenken. Es ist einer der Mitbegründer der neuen Disziplinen der Musikpsychologie und der Vergleichenden Musikwissenschaft, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit diesem Problem auseinandersetzt. In seinem Artikel „Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang“ stellt Erich Moritz von Hornbostel die rhetorische Frage: „[...] singen die Vögel überhaupt?“<sup>15</sup> Er kommt am Ende seiner Ausführungen zu dem Schluß, der ‚Gesang‘ der Vögel sei nur in der Interpretation einer genuin nichtmusikalischen Handlung durch den

<sup>14</sup> Vgl. dazu Hermann Danuser, der auch auf die zeitgenössische polemische Kritik am Vogelgesang im *Siegfried* hinweist. Ders., *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, S. 89f. Vgl. auch Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Nhdb, Bd. 6), S. 257.

<sup>15</sup> Erich Moritz von Hornbostel, „Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang“, in: ders., *Tonart und Ethos*, hrsg. von Christian Kaden u. a., Leipzig 1986. }

menschlichen Rezipienten existent. Während diese Fokussierung auf den Zuhörer und seine zentrale Rolle bei der ‚Erzeugung‘ der Musik einen modern anmutenden, frühen konstruktivistischen Standpunkt widerzuspiegeln scheint, stellt die anthropozentrische Verteidigung von menschlicher Kreativität gegen biologische Bedingtheit einen genuin konservativen Versuch dar, eine Diskussion der Auswirkungen der darwinistischen Evolutionstheorie auf die Musikwissenschaft zu vermeiden.

Grundsätzlich umgeht eine streng konstruktivistische, ausschließlich am Rezipienten orientierte Definition von Musik die Problematik einer Stellungnahme zu nichtmenschlichem Musizieren. Die Diskussion über den ästhetischen Status von Klangfolgen wird ausschließlich auf die (menschliche) Wahrnehmungsebene verlagert. So kohärent ein solcher Ansatz zunächst wirkt, erzwingt er doch eine Verengung und schließt den kommunikativen Aspekt von musikalischen Lautäußerungen *de facto* aus.<sup>16</sup> Letzterer wird umgekehrt gerade im Hinblick auf Vogelgesang häufig von Biologen und Verhaltensforschern gegenüber allen ästhetischen Erwägungen in den Vordergrund gestellt.<sup>17</sup> Eine Brücke zwischen dem bedingungslosen Konstruktivismus und der antiästhetischen Scheinobjektivität der empirisch-naturwissenschaftlichen Forschung schlägt die Heterophänomenologie, die von Daisie Radner explizit als Nachvollzugsmöglichkeit des Hörerelebens von Vögeln vorgeschlagen wird.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Eine Grenze, die zum Beispiel das Schaeffersche System der Klangmorphologie relativiert. Das prägt selbst noch den die Schaefferschen Grundgedanken auf Naturlaute stark ausweitenden klangökologischen Ansatz von Francisco López. Vgl. ders. „Profound Listening and Environmental Sound Matter“, in: *Audio Culture*, hrsg. von Christoph Cox und Daniel Warner, New York/London 2004, S. 82–87.

<sup>17</sup> So schreibt Marian Stamp Dawkins Tieren Bewußtsein zu, wertet dabei aber den Vogelgesang funktional: „Selbst wenn Tiere nicht in körperliche Auseinandersetzungen verwickelt sind, verbringen sie sehr viel Zeit damit, deutlich zu machen, was ihnen gehört, und ihr Eigentumsrecht auf einen wertvollen Besitz zu verkünden. Es bedarf nur eines leichten Temperaturanstiegs im Winter, und männliche Kohlmeisen beginnen mit ihrem Gesang zur Revierverteidigung, obgleich sie dadurch von ihrer ernsthaften Aufgabe abgelenkt werden, genügend Futter zum Überleben zu finden. Der Chor der Morgendämmerung, der uns im Frühling erfreut, ist in Wirklichkeit nichts anderes als die Warnung von Vögeln an ihre Rivalen, sich zu entfernen.“ Marian Stamp Dawkins, *Die Entdeckung des tierischen Bewußtseins*, Reimbek 1996, S. 58. Dawkins weist im folgenden darauf hin, daß nordamerikanische Weißkehlammern den Gesang benachbarter revierbesitzender Individuen von dem revierloser Eindringlinge unterscheiden können und nur auf letzteren mit eigenem Revierverteidigungsgesang reagieren. Vgl. ebd., S. 59ff. Zu den kognitiven Fähigkeiten von Vögeln und ihren neurobiologischen Grundlagen vgl. auch Donald R. Griffins Hinweis auf die Gehirnhälftenspezialisierung, die analog für Vogelgesang und menschliches Sprechen stattfindet. Donald R. Griffins, *Animal Minds*, Chicago/London 1994, S. 143.

<sup>18</sup> Vgl. Daisie Radner, „Heterophänomenologie: Wie wir etwas über die Vögel und die Bienen lernen“, in: *Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion*, hrsg. von Dominik Perler und Markus Wild, Frankfurt am Main 2005, S. 408–426, hier besonders „2. Wie Dinge klingen“, S. 412ff.

Während sich im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts besonders im deutschsprachigen Raum nur verhältnismäßig wenige Musikwissenschaftler mit der ästhetischen Relevanz tierischer Musikäußerungen befaßt haben<sup>19</sup>, ist diese doch weiterhin im Fokus der Aufmerksamkeit von Komponisten geblieben. Für Olivier Messiaen war die Verarbeitung von Vogelstimmen im fast enzyklopädisch anmutenden *Catalogue d'oiseaux*, ihre Transkription und Modifikation eine Befreiung von den rigiden Fesseln des Serialismus; das Verfahren erlaubt ihm eine Kombination seiner persönlichen Akkordbildungen und Modi<sup>20</sup> mit einem quasiobjektiven ‚natürlichen‘ Musikmaterial.<sup>21</sup> Messiaen respektiert Vögel als gleichberechtigte Mitmusiker und Komponisten.<sup>22</sup>

Messiaens Verehrung für den Vogelgesang hat ihre Wurzeln gleichermaßen in seiner persönlichen, gelegentlich pantheistisch anmutenden Version des römi-

<sup>19</sup> Die zweite Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* enthält nicht nur einen Artikel „Birdsong“, der sich mit Vogelgesang in menschlichen Kompositionen befaßt, sondern auch einen Artikel über authentische Klangäußerungen von Tieren („Animal Music“). Dagegen ist aus der deutschsprachigen *Musik in Geschichte und Gegenwart* im Zuge ihrer Neuauflage der Artikel „Vogelgesang“ ersetztlos gestrichen worden, der der ersten Auflage im zweiten Supplementband noch hinzugefügt worden war. Vgl. Harley, „Birdsong“; P. J. B. Slater, „Animal Music“, in: *NGroveD2*, London 2001, S. 682–686; Kneutgen, „Vogelgesang“. Stefan Keym weist in seinem Messiaen-Artikel in der neuen MGG auf die individualististische Aneignung der Vogelgesänge und ihren religiösen Symbolgehalt hin, ohne die Frage nach dem Subjektcharakter der tierischen Musiker zu stellen. Vgl. Stefan Keym, Art. „Olivier Messiaen“, in: *MGG2*, Personenteil 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 63–81, Sp. 74.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Aloise Michaely: „Von gleichbleibender Bedeutung sind die Modi (vor allem der zweite und dritte): sie prägen das Frühwerk [...], die umfangreichen zyklischen Werke der vierziger Jahre [...], den dreizehnteiligen *Catalogue d'Oiseaux* [...] sowie das Spätwerk [...].“ Aloise Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtschaffen*, (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Sonderband), Hamburg 1987, S. 70. Vgl. aber auch Michaelys Hinweis auf die Zwölftonreihen im *Catalogue*, ebd., sowie auch S. 62 zur „symmetrischen Permutation“ der Reihen.

<sup>21</sup> Vgl. Theo Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 65. Hirsbrunner zieht hier auch einen expliziten Vergleich zu Beethovens 6. Sinfonie: „[...] Messiaens Texte sind, wenn man distanziert und etwas süffisant argumentieren will, eine Art Drehbuch für den ‚Naturfilm‘, der mit musikalischen Mitteln vor dem distanzhaltenden Betrachter und Hörer abrollt. Der *Catalogue d'Oiseaux* bedeutet aber nichts anderes als die Zurücknahme von Beethovens *Pastoral-Symphonie*; seine Musik ist mehr ‚Malerei‘ und weniger ‚Ausdruck von Empfindungen‘.“ Keym faßt „den Wechsel [...] zu der konstruktivistischen Strenge und dem radikalen Objektivitätsstreben der vier Rhythmusstudien [...] und der reinen Vogelgesangskompositionen (1951–1953)“ als einzige „scharfe Zäsur“ innerhalb von Messiaens Schaffen auf. Keym, „Olivier Messiaen“, Sp. 74.

<sup>22</sup> Vgl. Olivier Messiaen, „Vortrag in Brüssel“, in: *Olivier Messiaen* (= Musik-Konzepte, Bd. 28), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 3–6. S. 5: „So wie Bartók Ungarn durchstreifte, um Volkslieder zu sammeln, habe ich lange Jahre die Provinzen von Frankreich durchstreift, um den Gesang der Vögel aufzuschreiben. Das ist eine ungeheure und endlose Arbeit. Aber sie hat mir wieder das Recht gegeben, Musiker zu sein.“ Ebd., S. 6: „Rhythmischa Technik, wiedergefundene Inspiration, dank dem Gesang der Vögel: das ist meine Lebensgeschichte.“

schen Katholizismus wie in seinem kontinuierlichen ornithologischen Interesse, das ihn zu ausgedehnten Forschungsreisen bewog und sein sichtbares Ergebnis neben den kompositorischen Auswirkungen auch in den beiden den europäischen und außereuropäischen Vögeln gewidmeten, posthum erschienenen Bänden des *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* gefunden hat.<sup>23</sup> Vogelgesang ist sogar Inspirationsquelle der verhältnismäßig wenigen aleatorischen Passagen in seinem Œuvre. Messiaens einzige Oper *Saint François d'Assise* enthält Abschnitte, in denen die einzelnen Instrumente mit ihren transkribierten Vogelgesangsmotiven *ad libitum* agieren, wodurch beinahe die klangliche Illusion eines „echten“ Vogelkonzerts entsteht. Hornbostels Fragestellung vom Beginn des Jahrhunderts erhält hier neue Aktualität, und eine zusätzliche Dimension der Reflexion tritt hinzu: Ist das motivische und klangliche Material in sich „musikalisch“, ist es der Gebrauch, den menschliche Komponisten davon machen oder addiert im konstruktivistischen Sinn lediglich doch nur der menschliche Rezipient die ästhetische Spezifität? Eine nicht mehr anthropozentrische Reformulierung der Hornbostelschen Frage „Singen die Vögel überhaupt?“ würde folgerichtig lauten: „Wären Messiaens Vogelgesangskompositionen auch noch Musik, wenn nur Vögel ihnen zuhörten?“<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Vgl. Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992) en sept tomes, tome V, 1<sup>er</sup> volume - Chants d'oiseaux d'europe*, Paris 1999, sowie ders., *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992) en sept tomes, tome V, 2<sup>er</sup> volume - Chants d'oiseaux extra-européens*, Paris 2000.

<sup>24</sup> Eine ergebnisoffene Zusammenfassung der Diskussion um das Verhältnis von menschlichem und nichtmenschlichem Musizieren im angelsächsischen Sprachraum gibt Slater: „Many animals communicate using sounds. The sounds involved are often short and simple calls, like the croaking of frogs and the roaring of lions. But they may be much longer and elaborate, and are then usually referred to as ‚song‘ by analogy with those produced by humans: examples are the thrilling of crickets, the marvellously evocative songs of whales and birdsong with its great diversity. Many composers have been inspired by such sounds, notably those of birds [...]. Whether or not the sounds produced by animals should be classed as music is a more complex issue. It may nevertheless be useful to consider such questions as why animals sing; whether animal songs can in any sense be regarded as examples of music; and whether they might shed light on the origins of the music of the animal species *Homo sapiens*. Analogies that have been drawn between structural factors in human music and, especially, birdsong (for example in transposition, inversion, rhythmic variation and the use of motifs) invite further enquiry [...].“ Slater, „Animal Music“, S. 682.

# Zwischen Komposition und Hermeneutik

Festschrift für Hartmut Fladt

Herausgegeben von  
Ariane Jeßulat  
Andreas Ickstadt  
Martin Ullrich

Königshausen & Neumann



CB 7439

*Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek*

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2005

Gedruckt auf saurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: Oliver Schwab-Felisch, Berlin

Bindung: Buchbinderei Diehl + Co. GmbH, Wiesbaden

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist  
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 3-8260-3211-X

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)