

Teil I

Musik mit Tieren und Tierlauten: Analytische Annäherungen

¶ Bei Cages *untitled event* war, wie besprochen, ein Hund im Publikum, was für den Alltag am Black Mountain College durchaus nicht unüblich war. Der Hund reagierte auf das Geschehen, indem er seine Rolle als Zuschauer verließ und aktiv an der Performance teilnahm. Ob er dabei auch bellte, ist nicht geklärt – die Klänge, möglicherweise auch solche, die durch seine Schritte entstanden, waren aber gar nicht das entscheidende Kriterium der Teilhabe. Dass die Partizipation des Hundes nicht etwa als Störung, sondern als Teil und Bereicherung des Kunstereignisses bewertet wurde, war vielmehr deshalb möglich, weil die der Aufführung zugrunde liegende Partitur zwar eine zeitliche Strukturierung der Beiträge der Akteure, aber keine konkreten Handlungen oder Klänge umfasste. Zu dieser formalen Bedingung – eine konsistente Zeitstruktur mit unbestimmten Momenten – kommt eine spezifisch am Happening entwickelte Auffassung von Musik, die alle vorhandenen Klänge und Ereignisse einschließt.

Der folgende erste Teil geht der Frage nach, welche medialen Konstellationen und kompositorischen Verfahrensweisen die Teilnahme von Tieren ermöglichen und über welche Quellen sie sich erschließen lassen, um aufzuzeigen, welche Konzeptualisierungen von ›Musik‹ und ›Tier‹ dahinter stehen. Die historische Kontextualisierung dieser Konzepte und die damit verbundenen Wandlungen der Begriffsauffassungen werden im zweiten Teil dieses Bandes untersucht.

Die Vielfalt an Verfahrensweisen ist dabei sehr breit und es entstehen unterschiedliche Quellentypen. Über Cages *untitled event* wissen wir heute nur aus Erzählungen. Zwar ist auch eine Partiturseite publiziert – wie die Anweisungen »Play freely ...« ausgefüllt wurden, erfahren wir aber nur aus den zusammengetragenen Erinnerungen von Beteiligten, die überdies mit einigem zeitlichen Abstand erfasst wurden.¹ Weder Fotos, noch Video- oder Audioaufnahmen, noch Aufführungsskizzen oder -notizen oder zeitnah verfasste Berichte sind bekannt. Etwa zeitgleich mit Cages Performance entstanden zwischen 1953 und 1958 drei Kompositionen Olivier Messiaens, die erstmals zu einem großen Teil auf Transkriptionen von Vogelstimmen

1 Vgl. die Nachweise in der Einleitung.

beruhen. Wie er bei der Transkription und Komposition vorging, wurde mehrfach anhand seiner eigenen Äußerungen, aber auch an den seit einigen Jahren zugänglichen Skizzenbüchern untersucht, sodass die Geschichte dieser Untersuchung selbst hier zum Gegenstand der Reflexion werden kann. Seit den 2000er Jahren hat der Klarinetist David Rothenberg zahlreiche Aufführungen veranstaltet, bei denen er live mit Tieren, meist in deren Lebensraum, improvisiert. Manchmal sind diese Aufführungen für ein Publikum geöffnet; Rothenberg sammelt damit aber auch Aufnahme-material, mit dem er im Studio weiterarbeitet und CD-Alben produziert. Diese enthalten zum Teil Live-Aufnahmen, zum Teil Studioproduktionen, sind aber stets von Texten begleitet, die diese Musikstücke ausdeuten. Rothenbergs Arbeiten lassen sich also einerseits über Konzertbesuche erschließen, andererseits über Aufnahmen, die aber keine Dokumentationen, sondern eigenständige paratextuell gerahmte Produkte sind. So entsteht aus vielfältigen Verfahrensweisen ein Spektrum an Quellentypen, das von Partituren unterschiedlichen Charakters über Konzeptionen für improvisatorische Begegnungen, die manchmal prospektiv, manchmal im Nachhinein formuliert werden, bis zu Dokumentationen von Aufführungen in verschiedenen Medien reicht.

Eine weitgehend konsistente Systematisierung dieser Materiallage ist anhand der physischen Präsenz der Tier(laut)e möglich, wenn Werke (1) mit lebenden Tieren, (2) mit Tierstimmen auf Tonträgern und (3) mit Nachahmungen der Verhaltensweisen von Tieren unterschieden werden. Diese Kategorisierung ermöglicht es überdies, die medialen Bedingungen besonders des zweiten und dritten dieser Verfahrenstypen zu diskutieren. Auf der darunterliegenden Ebene folgt die Gliederung jeweils medien-spezifischen Schwerpunktsetzungen, die mit werkmonographischen Darstellungen einzelner Stücke verschränkt sind. Typographisch wird diese Verschränkung verdeutlicht, indem die Titel der jeweils besprochenen Werke in KAPITÄLCHEN, die inhaltlichen Schwerpunkte *kursiv* gesetzt sind.

In Kapitel I.1 werden Werke mit lebenden Tieren im eingangs beschriebenen Sinne eines ›ästhetischen Objekts‹ rekonstruiert, das nicht nur die Partitur oder Konzeption, sondern auch die nicht kalkulierbaren Beiträge lebender Tiere sowie die Aufführungskontexte umfasst. Aus den verschiedenen verfügbaren Quellen wird so nicht nur eine Übersicht generiert, auf die sich die weitere Diskussion beziehen kann, sondern auch die dem Charakter der unterschiedlichen Konstruktionen inhärente Quellenlage aufgezeigt. An jedem Einzelwerk wird ein spezifischer analytischer Zugriff entwickelt, welcher die jeweilige Einbindung von Tieren und die Entstehung von Sinnzuweisungsangeboten sichtbar und diskutierbar macht. Die Darstellung berücksichtigt dabei die Vielfalt an Konzepten und an bislang in der Forschung selten behandelten Werken, sodass in diesem Teilkapitel deutlich mehr Werke zur Diskussion kommen als in den beiden darauffolgenden.

Sowohl bei der Aufnahme von Tierlauten auf Tonträgern als auch bei deren Verschriftlichung ist der Medienwechsel von Bedeutung und es lohnt sich, nach dem Verhältnis zwischen der Aufzeichnung und dem klingenden Ereignis auf das sie sich bezieht, zu fragen. Dieses Verhältnis wird mit Begriffen wie ›authentisch‹, ›subjektiv/objektiv‹ oder ›anekdotisch/wissenschaftlich‹ auch oft benannt, wenn es um die Frage nach der jeweils besten Aufzeichnungsmethode geht. Darüber hinaus ist die Aufzeichnung ein selektiver Vorgang: Eine Tierstimme wird aus ihrem Kontext genommen und aus ihrer Umgebung herausgelöst. Dieser Vorgang der Dekontextualisierung einer Tierstimme aus ihrer natürlichen Umgebung und der Rekontextualisierung der Aufnahme durch andere Werkelemente, die immer Raum für Um- und Neudeutungen lässt, wird in Kapitel I.2 untersucht.

Die Nachahmung von Tierlauten in der Komposition ist zum einen weit verbreitet, zum anderen zumindest teilweise schon erforscht. Ihr geht in der Regel eine Übertragung dieser Laute in Notenschrift voraus. Anstatt der Vielfalt kompositorischer Verfahren stellen die Bedingungen dieser Notation einen zentralen Punkt des dritten Teilkapitels I.3 dar. An ihnen lässt sich ein erster Blick auf das Verhältnis zwischen Biowissenschaften und Kompositionspraxis werfen, da auch in der Ornithologie die visuelle Repräsentation von Vogelstimmen eine wichtige Methode ist und die Praxis der Notation von Tierlauten überdies in aufschlussreicher Weise einem historischen Wandel unterliegt.

Wie jeder Kategorisierungsversuch erzeugt auch der hier gewählte Grenzfälle, die sich nicht eindeutig zuordnen lassen. Ein Problem der Zuordnung entsteht, wenn sich mehrere mediale Ebenen überlagern und etwa Tonträgeraufnahmen im Freien abgespielt werden, sodass sie sich mit den Stimmen lebender Tiere überlagern (zum Beispiel bei John Cage: *Bird Cage*), wenn bei dieser Überlagerung die Klangerzeugung bewusst im Unklaren gelassen wird (in den Klanginstallationen von Christina Kubisch) oder wenn Tonträgeraufnahmen mit instrumentalen Nachahmungen von Tierlauten verwoben werden (François-Bernard Mâche: *Korwar*). Diese Werke werden anhand der analytischen Schwerpunktsetzungen jeweils einem Kapitel zugewiesen: *Bird Cage* und *Korwar* werden unter dem Aspekt der Kontextualisierung von Aufnahmen in Kapitel I.2 besprochen, Kubisch' Werkkomplex im Kontext der Ähnlichkeit von Tierlauten und elektronischen Klängen vorwiegend erst in Teil II, Kapitel II.1.b.

Ein zweites Problem der Zuordnung entsteht aufgrund des Verhältnisses der Werkebenen und damit der Quellen zueinander: Die Arbeiten von David Rothenberg oder Annika Kahrs etwa werden medial über CD-Produktionen oder Videos vermittelt. Dahinter liegt aber ein Ereignis, bei dem Musiker mit lebenden Tieren interagieren. Aspekte der Live-Interaktion werden im ersten Teilkapitel untersucht (Rothenberg und Kahrs etwa in Kapitel I.1.b). Die durch die mediale Vermittlung und paratextuelle Rahmung mitunter gezielt anvisierten Ausdeutungen dieser performa-

tiven Ereignisse ist hingegen Gegenstand des zweiten Teilkapitels – Rothenberg begegnet daher unter diesem zweiten Blickwinkel noch einmal in Kapitel I.2.c.

I.1 Lebende Tiere in experimenteller Musik

Die große Zahl der in diesem ersten Teilkapitel zu besprechenden Stücke spiegelt die Vielfalt der Konstellationen wider, in denen mit lebenden Tieren gearbeitet wird. Eine Kategorisierung dieser Werke kann entlang verschiedener Achsen erfolgen, die gleichzeitig zentrale Aspekte der musikalischen Arbeit mit Tieren benennen. Sie lassen sich anhand der folgenden Fragenkomplexe aufzeigen:

1. Durch welche formalen Strukturen wird die Teilnahme von Tieren möglich? Werden sie in einer traditionellen Partitur als eigene ›Stimme‹ geführt, werden sie in einer performativen Begegnung eingeplant oder entsteht Raum für ihre Teilhabe in einem offenen Formkonzept oder einer Installation?
2. Welche Funktion haben die Tiere, welche Rolle nehmen sie ein? Sind sie Akteure oder Zuhörer oder etwa Teil der (Klang-)Kulisse? Inwieweit wird von ihnen ein aktiver, gar intentionaler Beitrag erwartet, sind sie passive Projektionsfläche oder ist ihnen fakultativ eine Teilnahme aus der Zuhörerrolle oder aus ihrer Position in der Klangumgebung heraus möglich? Werden Interaktionsmöglichkeiten angeboten oder entstehen Interaktionen ungeplant wie bei Cages *untitled event*?
3. Wo findet die Aufführung statt? Befinden wir uns in einem Innenraum und ist das ein traditioneller Kunstaufführungsraum oder der Lebensraum von Tieren in Gefangenschaft? Oder werden die teilnehmenden Tiere in ihrem natürlichen Lebensraum aufgesucht? Wird an dem jeweiligen Ort eine Bühnensituation aufgebaut mit Aufführenden und Publikum (das an festen Plätzen lokalisiert ist oder sich frei bewegen kann)? Oder ist die Öffentlichkeit ausgeschlossen, sodass ein Publikum nur vermittelt – etwa über Audio- oder Video-Dokumentationen – teilhaben kann?

Mit der Struktur dieses Kapitels wird ein möglicher Weg durch diesen Werkkorpus vorgeschlagen, der es erlaubt, die genannten Fragen aufzugreifen und an konkreten Beispielen zu diskutieren. Die Werke werden an den durch Zwischenüberschriften erkenntlichen Stellen möglichst geschlossen rekonstruiert und in der Entfaltung der Argumentation verweisartig wieder aufgegriffen. Auf einige weitere Werke wird im Verlauf des Textes nur knapp hingewiesen. Einen Überblick über die hier diskutierten Werke zeigt Tabelle 1, im Folgenden werden einige kategorisierende Zusammenhänge angedeutet.

Der Weg der Darstellung folgt zunächst der erstgenannten Achse der formalen Bedingungen, die eine Teilhabe von Tieren ermöglichen. Hier finden sich Werke mit

Eine Aufführung der *Music for Everyman* ist nicht bekannt und wie bei vielen Fluxus-Partituren auch nicht notwendiges Ziel, entscheidend ist das Gedankenspiel.⁸⁵ Auf allen Ebenen – im Titel, in der Aneinanderreihung der verschiedenen Klangtypen und der »menschliche[n]« und »tierische[n]« Komponisten – wird dabei zunächst eine Gleichstellung der menschlichen und tierlichen Akteure suggeriert. Die Paarungen »[r]ational und determiniert« sowie »automatisch und indeterminiert« führen allerdings Pole ein, denen die Teilnahme von Tieren nicht eindeutig zugeordnet werden kann: Einerseits können sie mit dem Partiturtexzt zwar nicht »[r]ational« – reflektiert und zielgerichtet – umgehen, andererseits ist das Ausfüllen des Gitters über einen Tierabdruck aber nicht zwingend einem Zufallsverfahren gleichzusetzen, das »automatisch« abläuft.⁸⁶

RAMON SENDER: *TROPICAL FISH OPERA*, 1962 Eine besondere Art der Partitur entsteht bei der 1962 am San Francisco Tape Music Center erstmals realisierten *Tropical Fish Opera*. Die teilnehmenden Tiere sind hier Fische, die als Notenköpfe einer Partitur gelesen werden, sodass ihr Beitrag nicht in der Erzeugung von Klang, sondern von Notenzeichen liegt, die dann wiederum von menschlichen Musikern in instrumentale Klänge umgesetzt werden.⁸⁷

Ramon Sender beschrieb das Setting anlässlich einer Wiederaufführung in New York 2004:

»I borrowed a tank of tropical fish from a local pet store and placed it as the score center stage. The first performers included Pauline Oliveros on French horn, myself on piano, Loren Rush on double bass, and Morton Subotnick on clarinet. Thus, the *Tropical Fish Opera* was born, and subsequently enjoyed a number of performances.«⁸⁸

In der Tat erlangte die *Tropical Fish Opera* kurzfristig regionale Berühmtheit⁸⁹ und wurde mehrmals wieder aufgeführt. Die Freiräume in diesem Konzept – die Art und

85 Volker Straebel: Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation, in: *Klangkunst*, hg. von Ulrich Tadday, München 2008 (Musik-Konzepte, Sonderband), S. 24–46, hier S. 33.

86 Mehr dazu in Kap. II.1.b.

87 In ähnlicher Weise erzeugt Marianne Greve in der Froschmusik mit über Notenpapier schwimmenden Kaulquappen eine lesbare Partitur; siehe *Animal Art steirischer herbst '87*, hg. von Richard Kriesche und steirischer herbst 1987, Graz 1987 (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Graz, 1987), unpag.

88 Ramon Sender: DVD program notes. *Tropical Fish Opera* (1962), in: *The San Francisco Tape Music Center. 1960s Counterculture and the Avant-garde*, hg. von David W. Bernstein, Berkeley 2008, S. 294–295, hier S. 294.

89 Einleitungstext zur archivierten Übertragung der Aufführung: *San Francisco Chamber Music Society. A Concert from November 15, 1976*, KPFA, Berkeley 1976, www.archive.org/details/SFChamberMusicSocietyNov76, 15. März 2021.

Anzahl der Fische, die Präparation des Aquariums, die instrumentale Besetzung, die Länge der Darbietung – wurden bei den verschiedenen Aufführungen unterschiedlich gehandhabt. Entscheidend ist dann die Frage nach den Leseregeln: Wie die so entstehende Partitur ›gelesen‹ wird und welche Funktion den Fischen jeweils zugeschrieben wird, muss von den Aufführenden ebenfalls entschieden werden. Schon in den historischen Aufführungen können hier verschiedene Lösungen beobachtet werden. Tabelle 2 gibt einen Überblick über die bekannten Aufführungen und darüber, wie das Stück so mit jeder Aufführung neu definiert wurde. Die Gesamtheit dieser Dokumentationen ersetzt gewissermaßen die fehlende gedruckte Aufführungsanweisung.

Als besonders aufschlussreich für das Verständnis der *Tropical Fish Opera* haben sich die an der Universität der Künste Berlin (UdK) 2009 und 2014 neu initiierten Aufführungen erwiesen, die in Anlehnung an die ethnologische Methode der teilnehmenden Beobachtung ausgewertet wurden: Die Begleitung der Probenarbeiten und Befragung der Mitwirkenden ermöglichte Einblicke in den Erarbeitungsprozess und eine Reflexion darüber, welche Entscheidungen dabei eigentlich zu treffen sind. Erst so wurde ersichtlich, wie mühselig der Schritt von einer spontanen improvisatorischen Reaktion zum präzisen Lesen einer graphischen Notation ist.⁹⁰ Darüber hinaus wurde klar, was diese Partituren, die lebende Tiere enthalten, von anderen graphischen Partituren unterscheidet. Die Interpreten changierten nämlich immer wieder zwischen zwei Spielmodi, die zugespitzt als zwei Pole einer Funktionszuweisung benannt werden können, die den Tieren hier zuteil wird: An einem Pol werden die Fische als Zeichen interpretiert, als Teile einer Partitur, die regelgemäß gelesen werden kann, am anderen Pol werden sie als lebendige, reaktionsfähige Wesen betrachtet, mit denen eine improvisatorische Interaktion möglich ist.

Schon der ursprüngliche Aufführungszusammenhang offenbart den experimentellen, spielerischen Charakter, der zunächst einen improvisatorischen Zugriff legitimiert: »Sonics VI« war am 11. Juni 1962 das letzte Konzert einer von Ramon Sender und Pauline Oliveros initiierten Reihe, in der vorwiegend neue Werke aus dem kurz zuvor am Dachboden des San Francisco Conservatory of Music eingerichteten Studios für elektronische Musik aufgeführt wurden, aus dem in der Folge das San Francisco Tape Music Center hervorgehen sollte.⁹¹ Neben dem Interesse an der Arbeit mit Tonbändern teilten die Protagonisten – unter anderem auch mit ihrem Lehrer Robert Erickson – ein Interesse an Improvisation, offenen Formen und indeterminierter

⁹⁰ Die zeitgenössische Diskussion dieser Problematik wird in Kap. II.1.b dargestellt.

⁹¹ Zur Geschichte des San Francisco Tape Music Center hier und im Folgenden vgl. David W. Bernstein: *The San Francisco Tape Music Center. Emerging Art Forms and the American Counterculture, 1961–1966*, in: *The San Francisco Tape Music Center*, S. 5–41.

Datum	Konzert-Titel, Ort		
11. Juni 1962	Sonics VI. An Evening of Improvisation Operas, San Francisco Conservatory		
Aquarium	Fische	Regeln	
a fish tank with staves on four sides, certain areas on the sides of the tank were marked off	tropical fish	movable notes (fish) who can either be pitched high (top of the tank) or loud or soft (close to performer or further away)	
9. Januar 1967	Second Avant-garde Concert, Mills College/Kalifornien		
adhesive tape is placed on a small tank	plain goldfish – both the portly ones and the little E-flat piccolo size	players sit around it, reading the fish as notes when they swim by the lines	
15. November 1976	Oldies but Goodies, Fireman's Fund Auditorium/San Francisco		
ten strips of black tape are placed around a glass water tank [...]. The lines of tape, five spaced above a second set of five, form two staves of the traditional notation	goldfish	Each musician is assigned a fish to play. The musician plays it as a note as it passes through the staff or hovers above or below the staves. For each player, the far side of the tank is pianissimo, the near side is fortissimo. If the music becomes too adagio, you feed the fish.	
20. März 1981	Ramon Sender Morningstar Concert, Mills College/Kalifornien		
a musical staff grid	goldfish	a mode derived from the I Ching. [...] I used the following correlations: yang = sharp, yin = flat and changing lines are ›naturals.‹ Thus each of the six lines of the hexagram represents a degree of the scale (excluding the tonic).	
1. Oktober 2004	Wow & Flutter, New York		
Fünf Notenlinien sind auf vier Seiten des Aquariums appliziert. Zusätzlich Textanweisungen: Sänger: »RUBY«, »TESSELATE« Akkordeonistin: »CLUSTERS«, »SHIFT«, »AIR BUTTON« Schlagzeuger: zum Beispiel »HI-HAT«.	vier hellblaue und zwei rosafarbene kleine Fische	a mode derived from the I Ching. [...] I used the following correlations: yang = sharp, yin = flat and changing lines are ›naturals.‹ Thus each of the six lines of the hexagram represents a degree of the scale (excluding the tonic).	
29. Mai 2009	Vernissage der Ausstellung »Tierperspektiven«, Projektraum Souterrain/Berlin		
17. Juli 2009	»Human meet non-human animals«, UDK, Fasanenstraße 1b/Berlin		
28. Januar 2014	»Wenn Fische Noten werden«, UDK, Fasanenstraße 1b/Berlin		

TABELLE 2 Ramon Sender: *Tropical Fish Opera*. Übersicht über Aufführungen und historische Realisierungen nach verschiedenen Quellen. Für ausführliche Angaben und Quellennachweise siehe Anhang I.1.

Notation. Die Gruppenimprovisationen, die Teil jedes Konzerts waren, wurden hier oft ›Opern‹ (»operas«) genannt, auch weil dabei manchmal Tänzer des später im gleichen Haus untergebrachten experimentell und improvisatorisch arbeitenden »Dancer's Workshop« unter der Leitung von Anna Halprin auftraten.⁹² So wurden an jenem »Evening of Improvisation Operas« nach der *Tropical Fish Opera* ein *Interlude (Smell Opera with Found Tape)*, eine *Opera without Tropical Fish* und ein »washing machine action-event« realisiert, bei dem eine mit Steinen gefüllte Waschmaschine durch die Gänge hüpfte.⁹³

Nimmt man aber die Funktion der Fische als »score«, als Partitur ernst, so sind zunächst einige systematische Entscheidungen zu treffen: Zum einen ist die Zuordnung der Fische zu den Musikern festzulegen, ob also jeder einem Fisch als wandernden Notenkopf bei seinem Weg über die Linien folgt, ob er die Positionen mehrerer Fische hintereinander als Melodie oder gleichzeitig als Zusammenklang liest oder ob ein Fisch dann als Teil des Notenzeichens relevant wird, wenn er in einem bestimmten Ausschnitt der Aquarienwand sichtbar wird.

Explizit mit dieser Zuordnung experimentierten die Musiker des Ensemble Offspring bei der Aufführung an der UdK 2014, für die sie eine »Oper in drei Akten« konzipierten: In den ersten beiden Akten beobachtete jeder Musiker jeweils einen Fisch, mit gelegentlichem Wechsel des Fokus auf einen anderen Fisch, während im dritten Akt die Notenköpfe von links nach rechts nacheinander abgelesen wurden, was sich auch deutlich im Klang abbildete.⁹⁴ Bei der Aufführung an der UdK 2009 wurden auf der Violine hingegen auch mehrere Fische gleichzeitig durch Doppelgriffe dargestellt. Ähnliche Mechanismen können bei der Video-Aufzeichnung einer Aufführung beobachtet werden, an der in New York 2004 auch Ramon Sender und Pauline Oliveros wieder beteiligt waren: Eine aufsteigende chromatische Linie ist zum Beispiel deutlich in der Klarinette ab circa 02:11 zu hören und lässt vermuten, dass der Klarinetist hier Tonhöhen und Zeitgestaltung aus der Projektion eines Fisches auf die Notenlinien abliest.⁹⁵ Aber auch der Wechsel von einem Fisch zum anderen

92 Sender: DVD program notes. *Tropical Fish Opera* (1962), S. 294.

93 Vgl. Thomas M. Welsh: Chronology, in: *The San Francisco Tape Music Center*, S. 265–282, hier S. 270; Bernstein: *The San Francisco Tape Music Center*, S. 12 und 14.

94 Susanne Heiter: Ramon Sender. *Tropical Fish Opera*, eine aktualisierte Interpretation, in: *Durchlöcherte Tradition. Kammermusik im 20. Jahrhundert*, hg. von Sandra Kebig u. a., Beiheft zur CD/DVD, TON #011, betont – Universität der Künste Berlin 2015, S. 17–22, hier S. 18. Die DVD enthält eine Video-Aufzeichnung der Aufführung.

95 Das Video wurde aus zwei Kameraeinstellungen gedreht, die Großaufnahmen aus den Perspektiven von Ramon Sender (Stimme) und Pauline Oliveros (Akkordeon) zulassen. Die Perspektive des Klarinetisten Morton Subotnick ist daher auf dem Video nicht dargestellt, sodass diese Zuordnung hier nicht beobachtet werden kann. Nur vereinzelt sind im Hintergrund auch Spielanweisungen an den anderen Seiten des Aquariums zu sehen.

ist zu hören, wenn im Akkordeon um 02:36 auf Spielfiguren in mittlerer Lage abrupt ein sehr hoher Ton folgt und ein entsprechend hoch schwimmender Fisch schon länger im Bild zu sehen ist.

Diese Beispiele zeigen: Die Klanggestalt wird wesentlich nicht nur durch die Fische, sondern auch durch die Lesart der ›Partitur‹ durch die Musiker beeinflusst. Den Fischen wird eine Funktion innerhalb eines Zeichensystems zugewiesen. Dass dabei nicht nur unmittelbar ikonisch wahrnehmbare, sondern auch abstrakt zu übersetzende Codierungen angewandt werden können, zeigen weitere Ausschnitte aus diesen Aufführungen: Textfragmente für den Sänger oder Spielanweisungen für die Akkordeonistin und den Schlagzeuger bei der New Yorker Aufführung 2004, die vermutlich von vorbeischwimmenden Fischen gewissermaßen aktiviert werden.⁹⁶

Mit Trigger-Feldern wurde auch bei der UDK-Aufführung 2009 experimentiert, indem eine Seite des Aquariums nur mit einem zentral platzierten leeren Feld präpariert war. Dazu wurden folgende Regeln formuliert: Fische, die durch das Feld schwimmen, werden stimmlich nachgezeichnet, wobei die Farbe des Fisches den Vokal, die Entfernung von der Aquarienwand die Lautstärke (in Anlehnung an die Regeln zur Aufführung 1976) und die vertikale Position die relative Tonhöhe bestimmt, sodass ikonische und abstrakte Codierungen einander überlagern.

Abstrakte Codierungen betreffen auch die Wahl des Tonvorrats: Die Verwendung von Vorzeichen und Schlüsseln ist nicht gesetzt und ergab sich bei den UDK-Aufführungen zunächst aus den instrumentenspezifischen Bedingungen: Die Bläser hatten 2014 zunächst in ihrer je natürlichen Tonart gespielt – auf der Klarinette in F, der Flöte in C – und der Kontrabassist die Möglichkeit mikrotonaler Tonstufen genutzt; 2009 entschloss sich die Pianistin dazu, die Tonhöhen nach dem Violinschlüssel abzulesen und bei einem bestimmten Fisch von den weißen auf die schwarzen Tasten zu wechseln, also den Tonvorrat anhand der Fischart zu bestimmen.

Gelegentlich wurden bei dieser Aufführung die Fische auch nicht als Noten gelesen, sondern vielmehr ihr Verhalten nachgeahmt: schnelle Bewegungen durch schnelle Tonfolgen, Saugbewegungen beim Fressen durch Ansaug-Geräusche auf der Oboe, Flossenbewegungen durch den Einsatz von Vibrato. Auch bei der New-York-Aufführung 2004 werden schnelle (Flossen-) Bewegungen als ›bewegtes Spiel‹ abgebildet: als Triller auf der Klarinette⁹⁷ oder als Spielfiguren am Akkordeon.⁹⁸ In beiden Fällen wird also eine Bewegung des Fisches (Ansaugen, schnelle Flossenbewegung) durch eine Bewegung des Musikers (Ansaugen, schnelle Fingerbewegung)

⁹⁶ Vgl. Tabelle 2 sowie Video-Dokumentation, bei 01:19 und 03:41 für den Sänger und bei 02:15 für die Akkordeonistin.

⁹⁷ Gut zu erkennen in Bild und Ton zum Beispiel bei 01:26.

⁹⁸ Zum Beispiel um 01:33 oder ab 02:20. Hier ist das zugehörige Bild nicht zu sehen, vielleicht werden hier auch mehrere Fische gleichzeitig als Bild abgelesen.

nachgeahmt und so Klang erzeugt. Die Abstraktion der Lebewesen zu Notenzeichen wurde hier zugunsten einer Imitation spezifischer Verhaltensweisen aufgegeben.

Noch deutlicher wurde dies beim Versuch einer Interpretin, das Fischverhalten als kommunikative Äußerung zu deuten:

»Ich kam im Verlauf der Aufführung, durch zunehmende Sicherheit, an einen Punkt, in dem ich als Hemma auf die Fische reagieren wollte, nicht mehr nur nachzeichnen, sondern gleichsam von ›Mensch zu Menschen‹ agieren. Als z. B. ein Fisch nahe kam, war mein Wunsch nicht lauter zu werden, sondern abzuwarten, was er zu ›sagen‹ hat, und ihm dann zu antworten. Das war eine ganz wesentliche, für mich überraschende Änderung zu allen Proben und Aufführungen davor. Für den Hörer hätte das, wenn ich dem Wunsch nachgegeben hätte, bedeutet, dass er gleichsam nur die eine Hälfte eines Dialoges mitbekommt – sehr reizvoll, wie ich finde.«⁹⁹

Mehrere Interpreten der Berliner Aufführung 2009 berichteten von dem Versuch, derart mit den Fischen in Kontakt zu treten.¹⁰⁰ Ins Zentrum des Interesses gerät dann die Frage nach einer Rückkopplung, inwiefern also auch die Fische auf die Musik reagieren und eine improvisatorische Interaktion mit ihnen möglich wird.

1.1.b Improvisatorische Interaktionen: Interspecies Music

Vom Notenlesen zur Improvisation

Die Berichte von Interpreten, die bei einer Aufführung der *Tropical Fish Opera* versuchen, mit den Fischen in Kontakt zu treten und auf ihr konkretes Verhalten zu reagieren, rücken diese noch mehr in die Nähe einer Interspecies Music – einer musikalischen Interaktion von Lebewesen verschiedener Arten – und machen den Entstehungsprozess der *Tropical Fish Opera* aus einem Netzwerk mehrerer Akteure deutlich: Senders Konzept wird von den Interpreten – mehr oder weniger bewusst und reflektiert – durch Leseregeln und eine entsprechende Präparation des Aquariums ausgestaltet. Die Fische bewegen sich in diesem gestalteten Aquarium, ihre Bewegungen werden von den Interpreten gedeutet und in Musik übersetzt, wobei sich Mechanismen des Notenlesens, des assoziativen Improvisierens und der kommunikativen Reaktion auf die Fische überlagern. Diese klingende Musik hat wiederum Rückwirkungen auf die Bewegungen der Fische.

Anhand von Senders Konzeption werden so schon Anfang der 1960er Jahre Fragen nach einer musikalischen Handlungsfähigkeit von Tieren aufgeworfen, die erst deutlich später auf breiteres Interesse stoßen und erst in den 2000er Jahren unter dem wachsenden Einfluss der Perspektive der Animal Studies begrifflich gefasst werden. Inwieweit die Bezeichnung »Interspecies Music« auf Werke »relativ jungen Datums« eingeschränkt werden muss, die besonders auf den Aspekt einer gleichberechtigten

⁹⁹ Hemma Jäger zur Aufführung Berlin 2009, Reflexionsbogen zur *Tropical Fish Opera*.

¹⁰⁰ Reflexionsbogen zur *Tropical Fish Opera*.

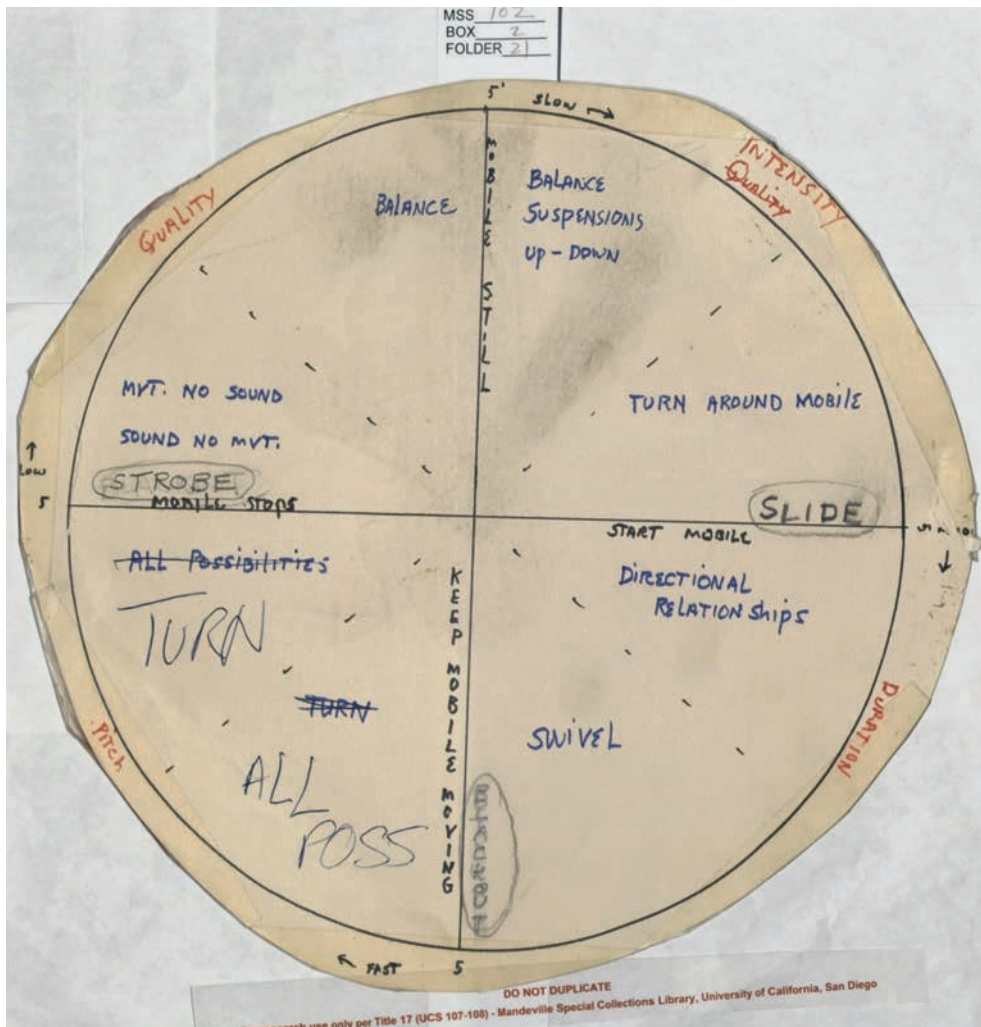


ABBILDUNG 1 Pauline Oliveros: Duo for Accordion and Bandoneon with Possible Mynah Bird Obligato, Holograph score, 1964. Pauline Oliveros Papers, MSS 102, Special Collections & Archives, UC San Diego Library, Box 2, Folder 21. Mit freundlicher Genehmigung des Pauline Oliveros Trust

Jedem Quadranten ist ein Klangparameter zugeordnet – Intensity, Duration, Pitch, Quality – mit dem hier möglicherweise vorrangig experimentiert werden soll. Eines der Skizzenblätter zeigt, welche jeweils vier Werte diesen Parametern zugeordnet werden können:

- »Durations: Long as possible – long – short – short as possible
- Quality: Instrumental – mixed – vocal – air
- Intensity: soft as possible – soft – loud – loud as possible
- Pitch: c c# d – es e f – f# g as – a b h«

Auf einem weiteren Skizzenblatt werden einige Bewegungsmöglichkeiten der Wippe (»up + down«, »turn«, »swivel«, »balance«), direktionale Beziehungen (»directional

Das Tonband und damit die Komposition lassen sich in mehrere Teile untergliedern:

Teil	Takt	Klänge (und deren Bezeichnungen in der Partitur)
1	T. 1–73	Frauenstimme spricht Text in Xhosa (<i>Xhosa</i>); Schama-Schnarren (<i>Shama</i>)
2	T. 74–108	Froschchor (<i>Grenouilles</i>)
3	T. 108–178	Star (<i>Etourneau</i>)
4	T. 178–189	Eber (<i>Verrat</i>)
5	T. 190–313	Schama-Gesang (<i>Shama</i>)
6	T. 314–354	Eber, Guanaco, Wildsau (<i>Verrat, Guanaco, Sanglier</i>)
7	T. 352–453	Orcas, Krabben (<i>Orques, Crevettes</i>)
	0'–2'	
8	T. 453–454	Regen (<i>Pluie</i>)
	2'–3'05''	ab hier Zeitleiste statt Takteinteilung
9	3'05''–8'08''	Cembalo (<i>Clavecins enregistrés</i>)

Die Tierlaute haben unterschiedliche Charakteristika: Während der Froschchor, die Wildschweine und die Krabben (in den Teilen 2, 4, 6 und 7) vor allem rhythmisch markante Klangmuster bilden, sind die Klänge der Singvögel sowie die der Orcas (Teile 3, 5 und 7) sehr melodisch. Die Teile 1, 8 und 9 heben sich insofern ab, als hier nicht nur Tierlaute sondern auch menschliche Sprache (Teil 1), Naturlaute (8) und Instrumentallaute (9) vom Tonband erklingen. Die Partitur enthält über weite Strecken eine detaillierte Transkription dieser Klänge, was zum einen der Orientierung des Instrumentalisten dient, dessen Stimme sehr genau mit dem Tonband synchronisiert ist, zum anderen als Vorlage für die komponierten Anteile des Cembalos, die auf sehr unterschiedliche Weise aus den Tonbandklängen abgeleitet sind.

Nur in drei der neun Teile (1, 3, 5) ist die Cembalostimme genau auskomponiert. Die Struktur des ersten Teils ist in Tabelle 3 detailliert dargestellt. Strukturbildend sind hier die Klänge der menschlichen Stimme und die klanglichen Besonderheiten des isiXhosa, der Sprache einer südafrikanischen Region, die von markanten Schnalzlauten durchzogen ist, die wie eine zusätzliche perkussive Klangquelle klingen. Stellenweise werden nur diese Schnalzlaute mit Clustern von Cembalo-Klängen verstärkt. In anderen Abschnitten werden den Sprachsilben über einen abstrakten, quasi-seriellen Code Akkorde zugeordnet. Die Sprachklänge wechseln mit den Schnalzlauten sehr ähnlichen geräuschhaften Schnarren eines Schamas, das am Cembalo durch tonlose Pedal- und Tastenanschläge imitiert wird.

Eine solche geräuschhafte Imitation ist auch in Teil 3 zu hören: Im Mittelteil ist der Gesang des Vogels von flügelschlag-ähnlichen Geräuschen unterlegt, die dann

Tonband - Text / Shama	Cembalo
A <u>Xa</u> nithul' umthwalo wenqanāwa isizwe senu sisemqulwini wezizwe	Pedalschlag auf »q« stummer Tastenanschlag in der Sprechpause
B Li <u>gqomo gqomo</u> e lig <u>gqi</u> ba um <u>gqu</u> sho li <u>gqomo gqomo</u> e lig <u>gqi</u> tha um <u>gqu</u> sho li <u>gqi</u> tha ig <u>qi</u> li <u>gqu gqi</u> se e <u>gqu</u> ge si	Cluster jeweils auf Schnalzlaut »q«, Lage wird vom Vokal bestimmt
C Schama	abwechselnd mit dem Schama stumme Pedal-/Tastenanschläge
D nen <u>qa wa</u> - li <u>gqi</u> tha - e <u>xi lin xa</u> nen <u>qa wa</u> - e li <u>gqi</u> ba - lin xi li le nen <u>qa wa</u> - li <u>gqu gqise</u> - ku xa be ne lin xi li le - li <u>gqi</u> tha - e <u>xi lin xa</u> lin xi li le - li <u>gqomo</u> - a xe la <u>gqomo</u> Schama	In einzelnen Textabschnitten (fett) wird jeder Silbe ein Akkord zugeordnet* synchron stumme Pedalschläge
E i <u>qa qa</u> la <u>qa</u> be la e <u>qa wu</u> ke ni la zi <u>qi</u> ka <u>qi</u> ka ku <u>qa qa</u> la <u>qha</u> wu ka wu <u>qho qho qh'</u> Schama	stumme Pedalschläge auf »q« Zuordnung von Akkorden zu den Silben des vorangegangenen Textabschnitts wie in D
F U <u>xam wa xhu</u> ma wa xa ke ki sa a ma xo ki a xe la in <u>gxoxo ax</u> ho ba ex we sa en <u>gxan gxa</u> si ni <u>inxaxhe</u> ba i hlan ge ne ne <u>gxe gxe</u> si Schama	stumme Anschläge auf die letzten beiden Silben »gxe«
G i <u>gqi</u> ha la seng <u>qush</u> wa la <u>gqi</u> tha e <u>qom tse lan gqi</u> sha li <u>gqu gqi</u> se a ma xhe go nen <u>qa</u> wa en <u>gqu</u> be ni	Cluster auf Schnalzlaut »q« (fett), Lage- bestimmung wie in B
H Schama	stumme Pedalschläge synchron auf die letzten beiden Impulse
I a ya xo ko ze la a ma xo xo a xe la in <u>gxa</u> ba no e xe si ku xa be ne um xo xo zi nen xo zi i xo nya lin xi li le ku yin xu shun <u>gxu</u> su e xi lin xa	Text, Shama und Cembalo gleichzeitig; Cluster auf »x«-Laute; Shama dazu nicht synchron

TABELLE 3 François-Bernard Mâche: *Korwar*, Analyse Teil 1. Unterstreichung und Kursivsetzung kennzeichnen zwei unterschiedliche Arten von Schnalzlauten.

* Die Akkorde werden über eine abstrakte Zuordnung abgeleitet: den Vokalen entsprechen fixe Tonhöhen, den Konsonanten festgelegte Intervalle. Mâche beschreibt dieses Vorgehen in *Musique, mythe, nature*, S. 196–197.

am Cembalo durch tonlose schnelle Tastenanschläge imitiert werden (Takt 144–152). In Teil 5 ist ebenfalls ein Schama zu hören, allerdings in sehr vielfältigen melodiosen Gesängen. Die Transkriptionen der Singvögel in den Teilen 3 (Star) und 5 (Schama) sind unmittelbare Grundlage der Cembalostimme, die die Tierstimme stellenweise mitspielt. Sowohl hinsichtlich der Tonhöhen als auch des Rhythmus wird die Transkription der Tierstimme bis auf kleine Anpassungen ziemlich genau auf das Instrument übertragen (Abbildung 6). Die Klangfarbe des Cembalos ist dabei allerdings so anders, dass der Unterschied zwischen diesen beiden Klangebenen stets präsent bleibt. In den Takten 219–221 erklingt zum Beispiel die gesamte Vogel-Passage auch auf dem Cembalo, allerdings in tieferer Lage und ohne die Triller- und Glissandi-Effekte, wodurch eine klangliche Identität klar vermieden wird.

ABBILDUNG 6 François-Bernard Mâche: *Korwar*. Gegenüberstellung: Transkription des Tonbandes (Shama) und Übertragung in die Cembalo-Stimme (Clav.).

Vierteltöne werden angeglichen, manchmal durch die beiden Nachbartöne (Takt 201); möglicherweise werden so auch Uneindeutigkeiten in der Transkription notiert (Takt 216–217); weniger eindeutige Tonhöhen werden durch Cluster dargestellt (Takt 269–270) oder besonders energetische Stellen des Shama mit unspezifischen schnellen Clustern unterlegt (Takt 230–231).

Nachdruck aus François-Bernard Mâche: *Korwar*, Paris (D. & F. 14727), 1994 © Editions Durand. Mit freundlicher Genehmigung von Universal Music Publishing und Durand Editions.

dynamische Ausdifferenzierung, zwischen Fortefortissimo und Pianissimo, wobei die Extreme bestimmten Phrasen zugeordnet und manchmal auch dynamische Übergänge notiert sind.

ABBILDUNG 9 Hollis Taylor: *Cumberdean Dam*, Tema, Version für Fagott, Takt 13–20, Nachdruck aus Taylor: *Towards a Species Songbook*, S. 200. Mit freundlicher Genehmigung von Hollis Taylor. In Takt 16 ist Phrase C₂ verkürzt (vgl. Phrase C in Abb. 8 oben), die letzte Sechzehntel der Achtel-Triole wird umgedeutet als Vorschlag für die nächste A-Phrase, der damit die Viertelpause auf der ersten Zählzeit verloren geht (die sie hier, nicht aber in der Feldtranskription, immer hat). Gleich darauf folgt in Takt 18 ein halbtaktiges Motiv, das als Umkehrung von A gedeutet werden kann, der zweite Halbtakt entspricht in der Tonfolge, nicht aber im Rhythmus dem zweiten Teil von B. Im nächsten Halbtakt wird die aufsteigende kleine Sekunde fis-g aus A abgespalten, es folgt in verdichteter Reihung eine Variante von C, D und nochmals die Schlusssekunde von A.

Der zweite Teil beginnt in Takt 21 wieder mit einer Abfolge von A, B und C in leichten Varianten. Die Phrasenfolge korreliert dann aber nicht mehr mit dem Feldtranskript und es entstehen immer wieder Verdichtungen. Ab Takt 27 beispielsweise werden die Phrasen A, B, A, B, C, B sequenzartig – um eine kleine Septime, eine große, dann kleine Sexte, Quinte, übermäßige Quarte und Quarte – transponiert, wobei auf dem letzten Ton des letzten Motivs über einen Sprung die Originallage wieder erreicht (Takt 33, Anfang) und über eine Variante von Phrase C direkt zum »schlüssigen Ende« übergeleitet wird (Abbildung 10).

Zusammenfassend zeigt die Komposition eine zweiteilige Bogenform. Jeweils ausgehend von einer engen Anlehnung an die Phrasen, im ersten Teil auch an deren Abfolge im Feldtranskript, kommt es ausbruchsartig zu Abschweifungen, die als Verdichtungen, Motivabsplattungen oder Sequenzierung komponiert sind und die am Ende zum Originalmotiv zurückgeführt werden. In dieser Formung weicht die Komposition deutlich vom Feldtranskript ab, bei dem die Phrasen zunehmend variiert werden und somit eine Entwicklung weg vom Originalmotiv zu beobachten ist.

Die Version für Violine und Field Recording ist kompositorisch noch stärker bearbeitet (Abbildung 11). Zunächst eng an die Fagott-Fassung angelehnt, gibt es in der Folge mehrere Einschübe, in denen einzelne Motive ausgekoppelt und mit im-

21 *fff* *pp* *f*

25 *fff* *p* *fff*

29 *f* *p* *f* *slight rit.* *a tempo*

33 *fff* *mp*

36 *fff* *pp* *f* *fff* 1:05

ABBILDUNG 10 Hollis Taylor: *Cumberdean Dam*, Tema, Version für Fagott, Takt 21–38, Nachdruck aus Taylor: *Towards a Species Songbook*, S. 200. Mit freundlicher Genehmigung von Hollis Taylor.

provisatorischem Duktus fortgesponnen werden, etwa durch die Abspaltung von Motiven, die durch sequenzierende Transpositionen und kleine rhythmische Variationen verändert werden (zum Beispiel Takt 14–18). Der in der Fagott-Version in Takt 21–22 komponierte Neubeginn eines zweiten Teils wird in der Version für Violine über Tempoangaben und Spielweisen verunklart. Ein Neubeginn wird motivisch in Takt 26, gestisch erst in Takt 27 durch die Angaben »a tempo« und »forte« gesetzt und durch einen zweiten Einschub (Takt 28–29) sofort wieder unterbrochen. Ebenso verhält es sich mit dem nächsten Neubeginn, der durch einen dritten Einschub unterbrochen wird (Takt 30–33). Ab Takt 33 ist dann die Analogie zur Fagott-Version wieder sehr hoch – die dort schon frei komponierte Sequenzierung wird auch in der Fassung für Violine übernommen. Durch die Einschübe wird die auffällige formale Zweiteilung der Fagott-Version jedoch aufgehoben: Während sich dort die Abweichungen vom Feld-Transkript auf kompositorische Eingriffe, wie Umkehrung, Motivabspaltung oder stufenweise Transposition beschränken, werden in der Violin-Version zusätzlich freiere ›Ausbrüche‹ aus der gleichförmigen Folge der vier Phrasen eingefügt.

Mit der Vogelstimme der Aufnahme interagiert die Violine, indem sie ihre Phrasen in die »interphrase intervals«, die Pausen zwischen den Phrasen des Vogels, zunächst genau hineinspielt.⁴⁰² Sie setzt ein, nachdem die Vogelstimme einen Zyklus von 6 Phrasen »vorgesungen« und wieder mit Phrase A begonnen hat. Die Geschlossenheit dieses periodenartigen Abschnitts A – B – C // A – B – D wird damit zusätzlich betont.

Die dadurch entstehende Phrasenverschiebung führt dazu, dass eine unmittelbare gleichartige Wiederholung der Vogelstimme in der Violine – oder umgekehrt – nur noch selten auftritt. Die streng abwechselnde Folge löst sich an den als Einschub beschriebenen Stellen auf, da diese freien Phrasen der Violine länger sind. Der Vogel singt währenddessen seine Phrasenfolge scheinbar unbeirrt weiter, sie ist stellenweise aber neben der dynamisch dominanten Violine kaum oder gar nicht mehr zu hören. Die Violinstimme kehrt immer wieder zu der strengen imitatorischen Form zurück, sodass die Vogelstimme dann wieder deutlicher zu vernehmen ist.

Ein Blick auf die anderen Sätze der Komposition für Solo-Fagott zeigt ein noch breiteres Spektrum dieser Arbeit. In *Tema* wird die Herkunft des Materials deutlich präsent gehalten, und zwar nicht nur durch die Opposition zur Klanggestalt vom Tonträger, sondern auch – und das greift auch in der Fagott-Version – formal durch die Gestaltung des Ablaufs in kurzen, eintaktigen, sich wiederholenden Phrasen, die gesangstypische Atempausen zulassen, was nur gelegentlich durchbrochen wird. Die anderen Sätze hingegen lassen sich zwar auf das Tonmaterial des Vogelgesangs zurückführen, dieses wird aber in sehr unterschiedlichen Formen verarbeitet. In »Toccata« beispielsweise (Satz 5) wird die Tonfolge aus Phrase A zu Strukturtönen, die nach und nach in zunehmender Dichte mit Zwischentönen ausgefüllt werden, sodass ein zu barocken Passacaglien analoges Kompositionsprinzip entsteht. Auch in den Sätzen 1 und 2, »Notturmo« und »Capriccio«, arbeitet Taylor mit Tonfolgen aus den Phrasen des Vogelgesangs, die mit kontrapunktischen Techniken verarbeitet werden, wie sie schreibt: »Both »Toccata« and »Capriccio« rely on canonic techniques such as inversion (both chromatic and diatonic mirror) and retrograde. The theme is treated, transposed, cut-and-pasted, and manipulated.«⁴⁰³ Die Melodie und das Material des Vogelgesangs bleiben zwar in den einzelnen Stücken eingearbeitet und auch hörbar, die Herkunft ist aber nur über die Audioaufnahme im dritten Satz der Violin-Version – oder paratextuell vermittelt – erkennbar.

In der Tat hatte Taylor in ihrer Dissertation zunächst intendiert, die hier so ausführlich paratextuell vermittelten Verweise auf die zugrunde liegenden Vogelgesänge in einer späteren eigenständigen Publikation der Noten zu tilgen:

⁴⁰² Ebd., S. 186. Das Tonband ist nicht notiert; die Interaktion kann aber anhand der Aufnahme verfolgt werden; Taylor: *absolute bird*, CD 2, Track 2.

⁴⁰³ Taylor: *Towards a Species Songbook*, S. 186.

Tema: Cumberdeen Dam

after 7 $\text{♩} = 132$

4 elbow

7 4 pizz. arco

10 3V 2 1 1 2

13 V 2 1 2 3 elbow 2V 2 1 1 2 II 2V

16 2V 2 1 2 3 V frog elbow

19 2V 3 1 2 3 elbow 1 3 3

22 2 1 2 3 0 4 III 3 3 2 1 3 2 1 >

25 IV V 3 3 3 norm. 3 1 1 3 a tempo 3 1 2 3

molto flautando p f

28 3 3 1 3 3 0 2 2 elbow a tempo 2V 3 3 3 frog restez

ABBILDUNG 11 Hollis Taylor: Cumberdeen Dam, Tema, Version für Violine und Field Recording, hier notiert ist nur die Violinstimme. © Hollis Taylor. Mit freundlicher Genehmigung von Hollis Taylor.

The image shows a musical score for a piece, likely a flute or saxophone, spanning measures 31 to 44. The score is in 4/4 time and features various dynamics (f, pp), articulations (accents, slurs), and performance instructions like 'prepare', 'use', 'rit.', and 'a tempo'. Fingerings and breath marks are indicated throughout the piece.

»The new ›compositions‹ stand on their own as unique musical experiences, a comparison to the Urstück unnecessary. Despite the following exegesis, my desire is that my compositions in any final analysis stand alone as music without programme notes.«⁴⁰⁴

Dieses Vorhaben wurde zumindest in der CD-Publikation, für die sie Teile des Programms erneut eingespielt hat, nicht eingelöst. Im 44 Seiten starken Beiheft sind die Quellen der Aufnahmen teils mit ausführlichen Beschreibungen der Aufnahmesituation verzeichnet. Fotografien einzelner Vögel und der Landschaft, illustrierende Sonagramm- und Noten-Abbildungen sowie Beschreibungen der Kompositionsweise stellen ein sehr umfangreiches Bündel an Paratexten zur Verfügung, die diese Kompositionen erklären.⁴⁰⁵

Das gesamte von Taylor beim Konzert am 9. Februar 2012 im Wissenschaftskolleg Berlin aufgeführte Programm umfasst Werke, die auf eine Gestaltimitation und gelegentlich auf die Opposition mit Originalaufnahmen setzen. Letztere umfassen in anderen Stücken nicht immer nur die Vogelstimme, sondern auch andere Umweltklänge, wie den durchaus melodischen Lärm einer Autostraße (*Macademia*) oder die

⁴⁰⁴ Ebd., S. 185.

⁴⁰⁵ Taylor: *absolute bird*.

Inwieweit die Situation in Deutschland repräsentativ ist, kann hier nicht abschließend beurteilt werden. Hinweise auf Ressentiments institutioneller Vertreter finden sich gelegentlich auch anderswo, wie beispielsweise die Ablehnung von La Monte Youngs *Composition 1960 #5* bei den Mittagskonzerten seiner Universität: »perhaps the reason the director of the noon concerts at the University would not allow me to perform ›Composition 1960 No. 5‹ on the third concert of contemporary music that we gave was that he thought it wasn't music.«²³⁷ Mit seinem Musikbegriff, der Klänge umfasst, die aus den Körperbewegungen eines Tieres entstehen, aber gar nicht unbedingt wahrnehmbar sein müssen, begibt er sich – ähnlich wie Nam June Paik – in Opposition zu dem institutionell vertretenen: Das Stück würde an der Universität nicht aufgeführt, da es für deren Direktor keine Musik sei.

II.2.b Tiere als Provokation in den Künsten: Fluxus

In der Vielfalt der Werke, die im Fluxus-Umfeld mit Tieren zu tun haben, finden sich bemerkenswerte Unterschiede in der Art der Bezugnahme: Neben lebenden, toten, während der Aufführung getöteten Tieren oder Tierteilen (Eingeweide, präparierte Tierkörper, Knochen, Federn), werden Tiere nachgeahmt (ihre Stimmen, ihre Bewegungen oder ihre Körper, zum Beispiel als Plastikschiemerlinge), Tierstimmen auf Tonträgern eingesetzt oder metaphorische Bezüge hergestellt.²³⁸ Dabei kann es sich auch um imaginierte Präsenzen in Gedankenspielen handeln, wenn die Partituren beziehungsweise Anweisungen nicht zur Aufführung kommen.²³⁹ Es fällt auf, dass es hier noch nicht die vermeintlich künstlerische Handlung eines Tieres ist, die provoziert, sondern sein Beitrag zur Absurdität und Chaotik der Handlungsabläufe insgesamt. Mitunter sind Tiere auch in einer von mehreren Variationen das Werkzeug, mit dem der provozierende Akt vollzogen wird. Als Ziele dieses Aktes lassen sich hierarchische Strukturen in der Gesellschaft und dem etablierten Musikbetrieb iden-

²³⁷ La Monte Young: *Lecture 1960*, in: *The Tulane Drama Review* 10/2 (1965), S. 73–83, hier S. 75; vgl. Kap. II.1.a. Aus dem Zitat geht nicht hervor, auf welche Universität er sich bezieht. Die »Lecture 1960« wurde erstmals im Sommersemester 1960 am Ann Halprin Dancer's Workshop in Kentfield, Kalifornien, vorgetragen; Young studierte damals an der University of California, Berkeley.

²³⁸ Eine Übersicht über Werke mit Tierbezug, die aus Quellenbänden zur Fluxusbewegung zusammengestellt wurde, findet sich im Anhang.

²³⁹ Volker Straebel betont, dass gerade die Tatsache, dass es nicht zwingend notwendig ist, ein Stück auch aufzuführen, für die Poetik der Fluxuskünstler entscheidend war: »Befreit vom Gedanken an die Realisierbarkeit ihrer Entwürfe entstanden Konzepte an der Grenze von Verbalpartitur und fiktiver Handlungsanweisung von poetischem Reiz.« Vgl. Volker Straebel: *Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation*, in: *Klangkunst*, hg. von Ulrich Tadday, München 2008 (Musik-Konzepte, Sonderband), S. 24–46, hier S. 33.

tifizieren, die entlarvt und zumindest in der künstlerischen Aufführung ausgehebelt werden sollen.

Gesellschaftskritik bei Wolf Vostell

Die gesellschaftskritische, politische Dimension der Arbeiten von Wolf Vostell zeigt sich auch in dem in New York im Mai 1966 realisierten Happening *Für Hunde und Chinesen verboten oder die Entdeckung, was Umwelt bedeutet*. Das Haupt-Happening spielte in einem Hundezwinger und die Kritik an derartigen Orten und die darin implizierte Machtkritik wurden zu postkolonialistischen Thematiken und einer Kritik am Vietnam-Krieg in Beziehung gesetzt.²⁴⁰

Die bis heute sowohl in China als auch im Westen verbreitete Phrase »Dogs and Chinese not Admitted« wurde in den Regularien des Huangpu Parks in Shanghai (zwischen 1868 und 1928) zwar nicht wörtlich so formuliert, wohl aber war der Zutritt für Chinesen nicht erlaubt, sondern der »foreign community« vorbehalten, und auch Hunde und Fahrräder waren verboten. Dennoch wurde der Spruch sowohl in China also auch in der westlichen englischsprachigen akademischen wie populären Literatur legendär als Symbol für die negativen Auswirkungen der kolonialistischen Besetzung und Ausbeutung Chinas oder noch allgemeiner für imperialistische und rassistische Diffamierungen. Der Erfolg dieses Spruches, der Hunde und Chinesen direkt gegenüberstellt, begründet sich aus dem Sprachgebrauch: Die Bezeichnung »Hund« wird in China pejorativ für ethnische Minderheiten in den Grenzgebieten verwendet; die Gegenüberstellung von Hunden und Chinesen in einer Phrase verstärkt so den herabwürdigenden Charakter dieser Anweisung.²⁴¹ Vostell ging es aber nicht nur um eine Kritik an der Kolonialpolitik in China. Verweise auf andere Machtkonstellationen finden sich in vielen Teilen des Happenings, etwa die schon beschriebenen Aktionen des Haupthappenings, die auf die unwürdigen Lebensbedingungen von Soldaten verweisen. Zudem wurden im Vorfeld einige »Vor-Happenings« veranstaltet. Zu diesen waren in einem New Yorker U-Bahn-Plan fünf Treffpunkte verzeichnet und mit je einer Anweisung zum »Nachdenken« versehen, zum Beispiel Nr. 1:

240 Vgl. Kap. I.I.a. Verwiesen sei hier auf eine ähnliche Thematik bei Dieter Roth: *Tibidabo – 24 Stunden Hundegebell* (1977/78), ein Werkkomplex aus 24 Audiokassetten, auf denen das Gebell von Hunden aus einem Tierheim bei Barcelona aufgezeichnet ist, die im Zusammenhang mit »Schnellstselbsthundeporträts« ausgestellt werden; vgl. Werkkatalog, Anhang, sowie Michael Kunkel: »Und hoch das Amarteurenvolk!« Die Dieter Roth-Akten der Musik Akademie Basel, in: *dissonance* 123 (2013), S. 10–22, hier S. 17.

241 Robert A. Bickers und Jeffrey N. Wasserstorm: Shanghai's »Dogs and Chinese Not Admitted« Sign. Legend, History and Contemporary Symbol, in: *The China Quarterly* 142 (1995), S. 444–466.

»Think about how many dogs people eat daily in Saigon and on Monday, May 16th, take the subway to Pelham Bay Park station. At 9 p. m. there will be a special attendant on the street to stamp this box.«²⁴²

Jeweils drei bis vier Personen wurden an diesen Treffpunkten zufällig zur weiteren Teilnahme an Einzelhappenings ausgewählt und beispielsweise bei Nr. 1 zu einem Autokino gefahren. Im Inneren des Wagens überlagerten sich dann Projektionen von Filmen über den Vietnamkrieg mit solchen über Hundedressur und die Teilnehmer sprachen über Megaphone Sätze aus dem Tagebuch eines Vietnam-Soldaten. Auch in den anderen Vor-Happenings wurde mit Bildern aus dem Vietnamkrieg oder anderen damit assoziierten Elementen gearbeitet (grelles Blitzlicht, ein Hubschrauberflug, die Teilnahme an einer Gerichtsverhandlung), sodass die Aktion auch als Teil der aktuellen Friedensbewegung in den USA gesehen werden kann.

Wider die Rituale des Musikbetriebs

Das Phänomen, dass es bei Provokationen, die hierarchische Strukturen in den Blick nehmen, zu Rollenverkehrungen kommt – die Akteure sich hier beispielsweise im Zentrum des Hundezwingers befinden und die Hunde in ihren Käfigen den Aufführungsraum umgrenzen und damit gleichermaßen Akteure wie Zuschauer sind – lässt sich auch bei Provokationen beobachten, die nicht auf die Gesellschaft als Ganzes, sondern im Speziellen auf den Musikbetrieb mit seinen Ritualen zielen.

Ganz zentral ist dabei zunächst die Infragestellung des Musikbegriffs, die in Kapitel II.1.a schon ausführlich diskutiert wurde. Gerade im Fluxus, wo genuin die Gattungsgrenzen ›ins Fließen‹ gebracht wurden, ist der Bezug zur Musik vielfältig und diese als Gattung nicht mehr scharf abzugrenzen. Das zeigt sich sowohl an Cages *untitled event* am Blackmountain College, das als »erstes Happening« gilt und damit als Vorläufer der Fluxus-Bewegung zu sehen ist,²⁴³ als auch an Stockhausens »musikalische[m] Theater« *Originale*. In beiden waren Künstler aus verschiedenen Bereichen versammelt und die Tiere nicht unmittelbar an die musikalischen Anteile der Aufführung gebunden. Ihr Klangbeitrag war nicht zwingend, wurde in der Rezeption aber positiv vermerkt.

Paiks *Hommage à John Cage* ist musikalisch insofern, als sie eine Klangebene vom Tonband enthält,²⁴⁴ eine Abfolge in der Zeit darstellt und mit Artefakten aus dem

²⁴² Nachdruck in: o. A.: *Dogs and Chinese Not Allowed*, in: *Les Lettres françaises* 1142 (1966), S. 1.

²⁴³ Vgl. zum Beispiel William Fetterman: *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam 1996, S. 104; Mary Emma Harris: *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, MA 2002, S. 226; Martin Duberman: *Black Mountain. An Exploration in Community*, London 1972, S. 350.

²⁴⁴ Der Verbleib des Tonbandes beziehungsweise der Tonbänder konnte nicht rekonstruiert werden, sodass auch nicht bekannt ist, welcher Art die Aufnahmen sind. Ein vereinzelter Hinweis

Musikbetrieb (einem Klavier, einem Komponisten: John Cage) und deren Demontage operiert. Dabei erzeugen all diese Aktionen – vermutlich auch das Loslassen eines lebenden Huhns – beträchtlichen Lärm, respektive Klang. In der möglichst absurden Aneinanderreihung von Aktionen wäre das Huhn ein weiteres, zudem wenig kontrollierbares jener »außermusikalischen Elemente (geworfene Eier, zerstörte Gläser, losgelassenes lebendes Huhn, hereinfahrendes Motorrad)«, die für Steinecke »so provozierend« waren.²⁴⁵

Skulpturen, genuin Werke der bildenden Kunst, werden zu musikalischen Werken, nicht nur wenn sie auch klingen (Klangskulpturen), sondern auch wenn sie eine zeitliche Ausdehnung erfahren. Diese Entfaltung in der Zeit wurde beispielsweise von George Brecht thematisiert, der in den »Objekt-Events« die Wahrnehmung von Objekten als Prozess betrachtet, der aus jedem Objekt auch ein »Event« macht.²⁴⁶ Die Teilhabe eines lebenden Tieres kann in beiderlei Hinsicht eine Skulptur in Richtung Musik rücken: weil es potentiell Laute zu hören gibt und weil die Bewegungen eines lebendigen Tieres einen in der Zeit entfalteten Prozess ausmachen.

Einige Werke zielen auf eine Persiflage oder Destruktion der Rituale des Konzertbetriebs, was mehrfach auch ohne Tiere gemacht wurde. Man denke an Brechts *String Quartet* (1962), das lediglich aus der Anweisung »shaking hands« besteht: Nur mehr die rituelle Handlung des Händeschüttelns vor einem gemeinsamen Auftritt bleibt hier bestehen und stellt sie damit als gesellschaftliche Konvention besonders aus.²⁴⁷

All diese Stücke arbeiten stark an der Metaebene des Musikbetriebs, dessen artifiziellen Charakter sie eben dadurch entlarven, dass sie ihn zum Inhalt eines künstlerischen Ereignisses machen, dessen zentraler Akt – nämlich die Aufführung »eigentlicher« Musik – fehlt. In der Folge wird damit auch die Rolle des Musikers, der auftritt, aber nicht mehr konventionell sein Instrument spielt, in Frage gestellt. Dieses Rollenbild kann noch weiter, bis hin zu einem Rollentausch von Musiker und Publikum dekonstruiert werden – so in einigen Nummern von La Monte Youngs *Compositions 1960*, besonders der #6, bei der explizit die Aufführenden von der Bühne aus das Publikum beobachten, »in the same way the audience usually looks at and listens to

findet sich in einer Kritik der Aufführung in der Düsseldorfer Galerie 22: »Aus den Tonbändern erklang der Schrei von zwanzig bedrängten Jungfrauen, dann kam der Nachrichtendienst des WDR.«, in: gpF: »Mutter, der Mann mit dem Schrein ist da ...«, in einer Düsseldorfer Zeitung, Mitte November 1959, zit. nach Nam June Paik. *Werke*, S. 42.

²⁴⁵ Steinecke an Paik, 13. Mai 1959, in: »Ich schreibe ›Amusik‹«, S. 128; vgl. IMD-A100040-200812-09.

²⁴⁶ Gabriele Knapstein: Stellen Sie sich vor, Musik sei nicht nur Klang. George Brecht und John Cage, in: *Cage & Consequences*, hg. von Julia H. Schröder und Volker Straebel, Hofheim 2012, S. 199–212, hier S. 207–208.

²⁴⁷ Die Partitur ist als Teil der Sammlung *Water Yam* einzusehen in der Online-Sammlung des Museum of Modern Art, New York, www.moma.org/collection/, 15. März 2021.

the performers«. ²⁴⁸ In Joe Jones' *Dog Symphony* werden Hunde, die zunächst als Begleiter ins Konzert kommen, zu Zuhörern – indem sie mit Hundepfeifen direkt angesprochen werden – und vielleicht sogar zu aktiv Mitwirkenden, wenn sie sich bellend beteiligen.

Eine konsequente Fortführung besteht nun darin, die Dekonstruktion des Musikbetriebs und der Rollenzuweisungen in die Destruktion von Musikinstrumenten münden zu lassen, in die zuweilen auch Tiere involviert sind. In Paiks *Hommage* ist sie schon im umgestürzten Klavier angelegt, in *One for Violin solo* (1962) zelebrierte er konzentriert die Zerstörung einer Violine. In einem Teil seiner Ausstellung *Exposition of Music*, deren Eingang von einem frisch geschlachteten Rinderkopf gekrönt war, zertrümmerte Joseph Beuys (der selbst mehrere Aktionen mit lebenden und toten Tieren durchgeführt hat) unangekündigt ein Klavier. ²⁴⁹

Die Serie *Choice* von Robert Bozzi versammelt mehrere kurze Anweisungen dieser Art, unter anderem wird eine Violine zersägt oder zwei Aufführende kämpfen mit Violinen wie mit Schwertern, ein Klavier wird mehrmals bis zur Zerstörung aus 2 Metern Höhe fallen gelassen. Zu *Choice 12*, »Two teams of performers compete against each other by pushing a piano from opposite ends«, ist eine *Fluxvariation I* formuliert: »A piano or any other musical instrument is hitched to two horses, elephants or tractors pulling it in opposite directions until it breaks in two.« ²⁵⁰

In George Maciunas' 1962 *Piano Pieces* wird, nachdem das Klavier in Nr. 1 und 2 auf die Bühne geschoben und gestimmt worden ist, auf verschiedenste unkonventionelle Weisen mit dem Instrument umgegangen: Mit einem langen Stab werden alle Tasten zugleich gedrückt, drei Saiten werden so lange weiter gespannt, bis sie reißen, und in Nr. 4 werden Tiere eingesetzt: »a dog or a cat (or both) are placed inside piano and an old classic played«. ²⁵¹

Immer ist diese destruktive Handlung auch eine Symbolhandlung und das malträtierete Instrument ›leidet‹ stellvertretend für den unterdrückten, ›malträtierten‹ Menschen, der sich im zerstörerischen Akt zu emanzipieren versucht. Es erscheint naheliegend, mit der Infragestellung von Hierarchien auch das Mensch-Tier-Verhältnis zu hinterfragen. Gerade dies passiert hier aber (noch) nicht. Die Tiere sind hier

248 La Monte Young: *Composition 1960 #6*, in: *An Anthology of Chance Operations*, hg. von dems. und Jackson Mac Low, New York 1963, unpag.

249 Vgl. Thomas Dreher: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001 (Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien, Bd. 3), S. 260.

250 »FLUX Fest Information« (Beilage zu *Film Culture* 43, 1966), nachgedr. in: *Happening & Fluxus. Materialien*, hg. von Hanns Sohm und Koelnischer Kunstverein, Köln 1970 (Katalog zur Ausstellung »happening&fluxus«, 1970/71), unpag; vgl. zu weiteren Klavierzertrümmerungen auch Dreher: *Performance Art nach 1945*, S. 257–259.

251 Flyer »Fluxfest Information«, nachgedr. in: *Happening & Fluxus. Materialien*, unpag.

nicht als eigenständige Akteure oder Klangerzeuger gefragt, vielmehr verstärken sie symbolisch den Tabubruch.²⁵² Dieser kann noch weiter zugespitzt werden, wenn provokativ mit toten Tierkörpern gearbeitet wird oder Tierschlachtungen in den Rahmen der Kunst aufgenommen werden.

Tierkörper und Tiertötungen

Der Kopf eines frisch geschlachteten Rindes war über der Eingangstür der Wuppertaler Galerie Parnass aufgehängt, als Nam June Paik dort 1963 die *Exposition of Music. Electronic Television* realisierte. Paik hatte das gesamte Haus und den Garten mit diversen Objekten gestaltet, darunter etliche Fernseher und mehrere präparierte Klaviere sowie:

»mitten im eingang hängt, nase nach außen, ein rindskopf (nicht aus pappmaché, nicht ausgestopft, sondern aus dem schlachthof); jeder, der das haus betritt, kommt nahe genug an ihm vorbei, um seine natürliche vorder- von seiner natürlichen rückseite deutlich unterscheiden zu können; ein tür-stück: außen das unbehelligte, bekannte, innen das behelligte, unbekannte.«²⁵³

Die explizite Funktion des Rinderkopfes war es, so Paik, zu schockieren – die ›legale‹ Variante, die Besucher gleich am Eingang der Ausstellung in »a different state of mind« zu überführen: »They must be high, you know. To make it legally high, it needs a little shock, I used a visual shock. Then they came to my Ausstellung, they saw the Kopf and got high.«²⁵⁴ Mit der gesamten, zehn Abende andauernden Veranstaltung aber wird Musik zu einem Ausstellungsobjekt und die Ausstellung von Objekten, wie dem Rinderkopf, zu einer »potentiellen Aufführung« erklärt;²⁵⁵ die Objekte selbst werden damit gewissermaßen zu Musik und der Rinderkopf übertrifft noch jene von Heinz-Klaus Metzger für die *Hommage* diagnostizierten »äußersten Schockwirkungen [...], deren bis heute Musik mächtig war«.²⁵⁶ Der Schock funktionierte: Der Rinderkopf hing, so Paik, nur kurz, ehe er behördlich entfernt wurde.²⁵⁷

252 Die Funktion von Tieren in diesen und anderen Fluxus-Stücken im Detail zu untersuchen wäre eine eigene Studie wert.

253 Tomas Schmit: *exposition of music*, in: Nam June Paik. *Werke*, S. 66–85.

254 Justin Hoffmann: Interview in einer Bahnhofsgaststätte. Nam June Paik im Gespräch mit Justin Hoffmann. Wiesbaden, 22. Mai 1989, in: Nam June Paik. *Exposition of Music. Electronic Television. Revisited*, hg. vom Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Susanne Neuburger, Köln 1990 (Katalog zur Ausstellung »Nam June Paik, Music for All Senses«, Wien, 2009), S. 77–95, hier S. 77–78.

255 Schmit: *exposition of music*, S. 67.

256 Metzger: *Ecksteine neuer Musik*, S. 42.

257 Hoffmann: Interview in einer Bahnhofsgaststätte, S. 77–78. Aus Paiks Erzählung geht nicht eindeutig hervor, wie lange der Rinderkopf gehangen hat, bevor er vom Ordnungsamt oder nach polizeilicher Anzeige entfernt wurde. Manfred Montwé, der beim Aufbau der Ausstellung mitgearbeitet und später fotografiert hatte, erinnert sich, dass der Rinderkopf am Abend

Mit toten Tierkörpern oder -teilen operierten auch andere Fluxus-Künstler und auch die Protagonisten des Wiener Aktionismus (Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl, Hermann Nitsch).²⁵⁸ Die »Suche nach Realerfahrungen«²⁵⁹ in Happenings und Aktionen war besonders durch lebende und tote Tierkörper möglich. Seit einer Aktion Ay-O's 1962 wurde gelegentlich auch die Tötung von Tieren innerhalb des Rahmens von Kunstwerken gesetzt.²⁶⁰ Hermann Nitsch beispielsweise arbeitet seit der als »Blutorgel« bekannten 7. malaktion 1962 – medienwirksam hatte er sich mit Adolf Frohner und Otto Mühl in Mühls Studio drei Tage lang eingemauert – in den Aktionen des *Orgien Mysterien Theaters* mit geschlachteten Tieren, Blut und anderen Körperflüssigkeiten. Er erklärte generell auch die Vorbereitungen seiner Aktionen, die den Besuch eines Schlachthofes umfassen, zu Teilen der Aktion und damit des Kunstwerkes.²⁶¹ Einen Besuch des Fleischmarkts dokumentierte er nachträglich als 22.a Aktion:

»es hat mich vielfach interessiert, intensive lebensvorgänge, sinnlich, intensiv beobachtbares, demonstrativ zu erfassen. es sollte darauf aufmerksam gemacht werden, indem bestimmte lebensvorgänge, an denen man teilnimmt (durch den umstand der bewussten reflexion), zur aktion erklärt werden. [...] das leben selbst übernahm die durchführung.«²⁶²

Am Schlachthof faszinierten ihn sowohl die unmittelbare emotionale Erfahrung von Schuld und Mitleid und das sinnlich-ästhetische Erlebnis,²⁶³ als auch die durch den Todesschrei ausgelösten Assoziationen und Gefühle: »die todesangst der tiere ist es,

- der Ausstellungseröffnung schon gar nicht mehr hing; vgl. Susanne Neuburger: Erinnerungen an die Exposition of Music. Manfred Montwé im Gespräch mit Susanne Neuburger, Stählisbronn, 20. November 2008, in: Nam June Paik. *Exposition of Music*, S. 89–96, hier S. 94.
- 258** Vgl. Oliver Jahraus: *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins*, München 2001 (Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden, Bd. 2), S. 208–213.
- 259** Brigitte Marschall unter Mitarbeit von Martin Fichter: *Politisches Theater nach 1950*, Wien 2010, S. 33–34.
- 260** Thomas Dreher subsumiert diese Tierschlachtungen unter Destruktionskunst und betrachtet sie als Fortsetzung der Destruktionsakte an Möbelstücken (Stühle, Matratzen) und Instrumenten; vgl. Dreher: *Performance Art nach 1945*, S. 255–273, bes. S. 269, siehe auch S. 204–212, zu Ay-O S. 207.
- 261** Hermann Nitsch: *Das Orgien Mysterien Theater. die partituren aller aufgeführten aktionen 1960–1979*, Bd. 1: 1.–32. aktion, Neapel 1979, S. 9.
- 262** 22.a Aktion, 20. Oktober 1966, vgl. ebd., S. 172. Weitere Schlachthaus-Aktionen: 24. Aktion, 26. Juli 1967 als Teil eines Fernsehfilms (nicht realisiert) und 8. Oktober 1970 als erster Teil der 33. Aktion in New Brunswick, NY. Andere ohne Musik, zum Beispiel 1971/72 in Wien (38.a Aktion) und nahe Stuttgart (Backnang, 37.b), dienen dazu, Dokumentationsmaterial, unter anderem für die dokumenta Kassel 1972 zu sammeln.
- 263** Vgl. die Beschreibung des Schlachthofbesuchs: Hermann Nitsch, »7. malaktion, 4. 6. 1962«, in: ders.: *Das Orgien Mysterien Theater*, Bd. 1, S. 39–40.

Anhang

I. Ergänzende Quellenauswertungen

I.1 Ramon Sender: *Tropical Fish Opera* Übersicht über Aufführungen und deren Dokumentationen

Die Ziffern in der letzten Spalte verweisen auf die unten aufgelisteten Quellen.

Datum	Konzert-Titel, Ort	Interpreten, Besetzung	A) Audio-, Videoaufz. B) Berichte
11. I. 1962 UA	Sonics VI. An Evening of Improvisation Operas, San Francisco Conservatory	Pauline Oliveros (Waldhorn), Ramon Sender (Klavier), Loren Rush (Kontrabass), Morton Subotnick (Klarinette)	A) keine B) Sender 1981 (3a) Sender 1986/97–98 (5) Sender 2008 (1c) Bernstein 2008 (1a) Welsh 2008 (1b)
9. I. 1967	Second Avant-garde Concert, Mills College/Kalifornien	Viola, Klavier, Akkordeon, Kontrabass	A) keine B) Tircuit 1967 (4a)
15. II. 1976	Oldies but Goodies, Fireman's Fund Auditorium/San Francisco	San Francisco Chamber Music Society, Ltg. Robert Hughes	A) KPFA 1976, Radio-Übertragung (2) B) KPFA 1976, Moderator-Ansage (2) Tircuit 1976 (4b) Caen 1976 (4c) Rubin 1994 (3b)
20. 3. 1981	Ramon Sender Morningstar Concert, Mills College/Kalifornien	Bonnie Barnett (Stimme), Ron Heglin (Euphonium), Pauline Oliveros und Ramon Sender (Akkordeon)	A) keine B) Sender 1981 (3a)
1. 10. 2004	Wow & Flutter, New York	Pauline Oliveros (Akkordeon), Ramon Sender (Stimme), Morton Subotnick (Klarinette), Bill Maginnis (Schlagzeug)	A) Bernstein 2008 (1d) B) keine
29. 5. 2009	Vernissage der Ausstellung »Tierperspektiven«, Projektraum Souterrain/Berlin	Friederike Börnchen (Oboe), Lydia Griese (Violine), Hemma Jäger (Stimme), HyeonHo Jeon (Blockflöte), Judith Rappich (Klavier)	A) Heiter 2009 (6a) B) Teilnehmende Beobachtung (6b)
17. 7. 2009	»Human meet non-human animals«, UDK, Fasanenstraße 1b, Berlin		A) Heiter 2009 (6a) B) Teilnehmende Beobachtung (6b)
28. I. 2014	»Wenn Fische Noten werden«, UDK, Fasanenstraße 1b, Berlin	Cordula Heymann-Wentzel (Klarinette), Sandra Kebig (Mandoline), Matthias Pasdzierny (Kontrabass), Dorothea Weber (Querflöte)	A) Kebig u. a. 2015 (7a) B) Heiter 2015 (7b)

Quellenauswertung zu mehreren Realisierungen

Datum	Präparation des Aquariums	Fische	Leseregeln
11. 6. 1962	a fish tank with staves on four sides (1a) certain areas on the sides of the tank were marked off (3a) a tank of tropical fish [...] placed [...] as the score center stage (1c) block out certain areas on the glass sides of the tank – a staccato area, a lowpitch area and so on (5)	a tank of tropical fish (1c) a bowl of tropical fish (5)	As the fish moved across the staves the performers sounded the appropriate notes. (1a) whenever a fish swam into that area he or she became a note or a dynamic indication (3a) movable notes (fish) who can either be pitched high (top of the tank) or loud or soft (close to performer or further away) (1c) we [...] played the fish as notes from the four sides of the tank (5)
9. 1. 1967	adhesive tape is placed on a small tank (4a)	plain goldfish – both the portly ones and the little E-flat piccolo size (4a)	players sit around it, reading the fish as notes when they swim by the lines (4a)
15. 11. 1976	a bowl marked with the lines of the musical staff (3b) a 10-gallon aquarium with five lines painted on it to represent the musical staff (4c/1c) ten strips of black tape are placed around a glass water tank [...]. The lines of tape, five spaced above a second set of five, form two staves of the traditional notation (4b)	a pair of goldfish (3b) three goldfish (4c/1c)	Each musician is assigned a fish to play. The musician plays it as a note as it passes through the staff or (hovers) above or below the staves. For each player, the far side of the tank is pianissimo, the near side is fortissimo. If the music becomes too adagio, you feed the fish. (2) goldfish [...] were also read as pitches (3b) three goldfish, whose movements represented “notes” (4c/1c)
20. 3. 1981	a musical staff grid (3a)	goldfish (3a)	a mode derived from the I Ching. [...] I used the following correlations: yang = sharp, yin = flat and changing lines are ›naturals.‹ Thus each of the six lines of the hexagram represents a degree of the scale (excluding the tonic). (3a)
1. 10. 2004	Fünf Notenlinien sind auf allen vier Seiten des Aquariums appliziert. Zusätzlich sind Textfelder angebracht, auf der Seite des Sängers mit Worten, die er artikuliert (z. B. »RUBY«, »TESSELATE«), für die Akkordeonistin Spielanweisungen (z. B. »CLUSTERS«, »SHIFT«, »AIR BUTTON«), für den Schlagzeuger z. B. »HI-HAT«. (1d)*	vier hellblaue und zwei rosa-farbene kleine Fische (1d)	

* Das Video wurde aus zwei Kameraeinstellungen gedreht, die Großaufnahmen frontal auf die Seite von Ramon Sender (Stimme) und Pauline Oliveros (Akkordeon) zulassen. In Nah-Zooms auf das Aquarium lassen sich diese beiden Fronten besser erkennen (zum Beispiel Sender bei 01:19 und 03:41 und Oliveros bei 02:15). Vereinzelt sind im Hintergrund auch Spielanweisungen an den anderen Seiten des Aquariums zu sehen.

Quellenverzeichnis »Tropical Fish Opera«

- 1) **Bernstein, David W. (Hg.):** *The San Francisco Tape Music Center. 1960s Counterculture and the Avant-garde*, Berkeley 2008; darin:
 - a) **Bernstein, David W.:** *The San Francisco Tape Music Center. Emerging Art Forms and the American Counterculture, 1961–1966*, S. 5–41, hier S. 14
 - b) **Welsh, Thomas M.:** *Chronology*, S. 265–282, hier S. 270
 - c) **Sender, Ramon:** DVD program notes. *Tropical Fish Opera (1962)*, S. 294–295
 - d) **Beiliegende DVD.** Videodokumentation des Festivals »Wow & Flutter. The San Francisco Tape Music Center, 1961–Now«, am RPI Playhouse, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, New York vom 1./2. Oktober 2004

- 2) **Webradio-Projekt von »Other Minds«** (www.radiOM.org). Hier werden die digitalisierten Audiobänder des Archivs des Radiosenders KPFA zugänglich gemacht. Die Übertragung des Konzerts vom 15. November 1976 (Erstausstrahlung 8. Dezember 1976) ist abrufbar unter www.archive.org/details/SFChamberMusicSocietyNov76, 15. März 2021. Neben der Aufnahme des Konzerts enthält sie den Ansage-Text des Moderators, der auch aus dem Programmheft zitiert.

- 3) **The History of Experimental Music in Northern California**, Internet-Quellensammlung von Jim Horton. Die hier verwendeten Quellen umfassen die Teilseiten:
 - a) **Ramon Sender Morningstar Concert Program Notes**, zum Konzert am 20. März 1981, Mills College Center, Concert Hall; Abschrift von Cheryl Vega, 17. August 1995, suntebo.org/history/77-83/concerts/Morningstar.html, 15. März 2021
 - b) **Bericht zum Konzert »Oldies But Goodies«**, aus: Rubin, Nathan: *John Cage and the Twenty-six Pianos of Mills College. Forces in American Music from 1940 to 1990*, Moraga, Californien 1994, S. 112–113; Abschrift von Barb., Oktober 1995. Das Buch ist derzeit nicht greifbar, daher wurde die Internetquelle herangezogen, suntebo.org/history/50s&_60s/TapeCenter/Sender/NR_FishOpera.html, 15. März 2021

- 4) **San Francisco Chronicle:**
 - a) **Tircuit, Heuwell:** *Happenings at Mills Tape Music Center*, 11. Januar 1967, S. 43
 - b) **Tircuit, Heuwell:** *Chamber Society's Fishy Pop Program*, 17. November 1976, S. 70
 - c) **Caen, Herb:** *The Rambling Wreck. Culture Corner*, 22. November 1976, S. 25

- 5) **Sender Barayon, Ramon / Leeds, Gwen / Morningstar, Near / Wheeler, Bill u. a.:** *Home Free Home. A History of two open-door California communes: Morning Star Ranch and Wheeler's (Ahimsa) Ranch*, Internetpublikation 1986, 1997/98, in: *The Digger Archives*, Kap. 1: »Beginnings«, www.diggers.org/home_free.htm, 15. März 2021

- 6) a) **Heiter, Susanne:** Unpubl. Proben- und Konzert-Dokumentation Universität der Künste Berlin: »Human meet Non-Human Animals«, 17. Juli 2009. Video-Dokumentation und Reflexionsbögen der Teilnehmer
- b) **Ausstellung »Tierperspektiven«**, 29. Mai–28. Juni 2009, kuratiert von Heike Fuhlbrügge, Jessica Ullrich und Friedrich Weltzien, in Kooperation mit dem Georg-Kolbe-Museum. Aufführungen am 29. Mai und 17. Juli 2009 im Rahmen und mit Unterstützung der Pilotphase der Graduiertenschule der Universität der Künste Berlin

II. Werkkatalog – Musik mit Tieren und Tierlauten

Die folgende Sammlung an Kompositionen, Improvisationen, Klanginstallationen, Happenings und Performances mit Tieren stellt einen Materialkorpus dar, auf dem die Arbeit beruht und der weit über die konkret besprochenen Werke hinausgeht. Recherchiert wurde ausgehend von Überblickspublikationen sowie kleineren, manchmal auch im Internet veröffentlichten Werkverzeichnissen. Auf viele Werke bin ich im Laufe der Arbeit zufällig gestoßen, von vielen wurde mir in persönlichen Gesprächen berichtet. Die Liste kann in keiner Weise Vollständigkeit beanspruchen und soll vor allem zum Weiterdenken und -arbeiten oder auch zu Wiederaufführungen anregen. Die Gesamtwerke besonders jener Komponisten, die oft mit Tieren arbeiten, wurden nicht systematisch erfasst, da sie meist leicht zugänglich sind. Wenn weitere Werke einzelner Komponisten mit Tieren bekannt oder zu vermuten sind, aber nicht erfasst wurden, wird darauf hingewiesen.

Die Auswahlkriterien für die Aufnahme von Werken in diesen Katalog können nicht pauschal formuliert werden. Offensichtlich muss ein Bezug zu ›Musik‹ und zu ›Tieren‹ bestehen. Die Problematik der Abgrenzung des Musikbegriffs wurde in diesem Band eingehend diskutiert, und es wurde festgestellt, dass gerade Arbeiten mit Tieren oft Grenzbereiche ausloten – und zwar auch zwischen Musik und andern Künsten sowie zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Grobe Orientierungspunkte zur Abgrenzung etwa von Bildender Kunst oder Theater stellen die Erzeugung von Klang und die Prozesshaftigkeit von Ereignissen dar, letztlich wurde die Auswahl aber am Einzelfall entschieden. Nach Populärmusik wurde nicht recherchiert, sodass nur vereinzelt Werke aus diesem Bereich aufscheinen. Für Fluxus-Werke sei zudem auf die Liste in Anhang I.2 verwiesen, die hinsichtlich der Abgrenzung zu anderen Kunstsparten etwas weiter gefasst ist.

Eindeutiger scheint zunächst der Bezug zu Tieren. Sind lebende Tiere, Tierlaute oder Nachahmungen von Tierlauten oder tierlichem Verhalten nachzuweisen, so ist das ein Grund für die Aufnahme in den Werkkatalog. Durchaus verbreitet ist aber auch der metaphorische Gebrauch von Tieren in Werktiteln oder in Liedtexten. Ist dies der einzige offensichtliche Bezug, so wurden Werke ausgeschlossen.

Als Quellen werden primäre Schrift- oder Tonquellen angegeben. Sind diese nicht verfügbar oder wurden sie nicht recherchiert, so wird der ›Fundort‹ des Hinweises auf dieses Werk angegeben. Kurztitel verweisen auf das Literatur- und Quellenverzeichnis (Anhang III). Zitate in den Kurzbeschreibungen stammen, falls nicht anders angegeben, aus der erstgenannten Quelle. Nachweise der ausführlichen Besprechung ausgewählter Stücke im Haupttext erschließen sich in alphabetischer Reihung über das Werkregister; ausführlichere Quellenangaben finden sich in der Regel dort.

Abrufdaten der genannten URLs, wenn nicht anders angegeben: 15. März 2021.

- Schaeffer, Pierre** **L'oiseau RAI** **1950**
Tonbandkomposition aus Fragmenten der Aufnahme einer mechanischen Vogelstimme
(Sendezeichens des italienischen Rundfunks, RAI)
LP: pierre schaeffer, prospective 21° siecle, LP 6521 021 [1971]
- Cage, John** **untitled event** **1952**
Die spontane Teilnahme eines Hundes aus dem Publikum, der dem Tänzer Merce Cunningham durch den Saal folgte, wurde als Teil der am Black Mountain College organisierten Performance akzeptiert. Diese war in Zeitabschnitten organisiert, in denen die menschlichen Teilnehmer ihren üblichen performativen Tätigkeiten (als Tänzer, Musiker, Sprecher) nachgingen.
Partitur: Eine Partiturseite erhalten im John Cage Trust, New York; Nachdruck bei Straebel: »... that the Europeans become more American«, S. 83
Anmerkungen: Weitere Quellen mit Nennung des Hundes, siehe Einleitung
- Messiaen, Olivier** **Réveil des oiseaux** **1953**
Für Klavier Solo
Partitur: Paris: Durand (D. & F. 13772), 1955
Anmerkungen: Imitationen von Vogelgesang in zahlreichen Werken Messiaens
- Fassett, James** **Symphony of the Birds** **1955**
Aufnahmen von Vogelgesängen (in Kooperation mit dem ornithologischen Labor der Cornell University in Ithaca, NY) mit Modulation der Abspielgeschwindigkeiten
Fundort: Hill/Simeone: Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques, S. 89
- Messiaen, Olivier** **Oiseaux exotiques** **1955–1956**
Klavier Solo und kleines Orchester
Partitur: London: Universal Edition (UE 13007), 1985
- Messiaen, Olivier** **Catalogue d'oiseaux** **1956–1958**
Klavier Solo
Partitur: 7 Bde., Paris: Leduc (AL 22937, 22940-1, 22943-4, 22946-7), 1964
- Paik, Nam June** **Hommage à John Cage** **1959**
Bei der Aktion sollte ein lebendes Huhn über die Bühne fliegen.
Quelle: Briefwechsel zwischen Nam June Paik und Wolfgang Steinecke, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, publ. in: Metzger/Riehn (Hg.): »Ich schreibe ›Amusik‹«
- Nitsch, Hermann** **Orgien Mysterien Theater** **seit 1959**
Zahlreiche Aktionen in verschiedenen Varianten, meist mit Kadavern frisch geschlachteter Tiere. Schlachtung als Teil der Aktion. Oft Aufführung im Freien, die ländliche Klangumgebung wird ebenfalls Teil der Aufführung.
Partituren: Hermann Nitsch: Das Orgien Mysterien Theater. die partituren aller aufgeführten aktionen, 8 Bde., Wien/Neapel 1979–1998

Tierregister

- Affe (monkey) 34, 35, 78, 160 (Fn.), 172, 289, 309, 314, 323, 332
- Gorilla 324
 - Menschenaffen 282
 - Primaten 184
- Elefant (elephant) 316, 328
- Fisch 32, 34, 35, 51–56, 172, 193, 194, 196, 235 (Fn.), 305–308, 309, 310, 314, 315
- Goldfisch 35, 172, 310
 - Stockfisch 235
- Fledermaus 23, 164, 183
- Fleischfresser S. 184
- Frosch 51 (Fn.), 78, 110, 164, 193, 202, 310, 318, 322, 327, 328, 335
- Rotbauchunke 328
- Gans 43
- Hase 309
- Hirsch 247, 310, 325
- Hund 9–12, 16, 25, 29, 30, 31–35, 37, 38, 44, 47–49, 74, 76, 77, 93, 94, 98, 99 (Fn.), 120, 169–172, 174, 175, 224, 227, 228, 230, 291, 308–311, 313–316, 319, 320, 328, 329, 332, 334, 340
- Hyäne 94, 184
- Insekt 30, 50, 70, 71 (Fn.), 85, 116, 118, 184, 287 (Fn.), 314, 319, 323, 328, 329, 337
- Biene 85, 318
 - Fliege 82
 - Grille 78, 85, 247, 326, 337
 - Heuschrecke 327, 337, 338
 - Hornisse 85, 318
- Käfer 309
- Libelle 78, 79, 289, 332
- Wespe 85, 318
- Zikade 327, 337, 338
- Katze (wildcat) 61, 63, 78, 79, 80, 230, 258, 289, 315, 332, 335, 339
- Kaulquappe 51 (Fn.), 193
- Kojote 73, 310
- Krabbe 48, 110, 113, 318
- Krebs 323
- Lamm 44, 200
- Löwe 184, 213, 258
- Maus 82, 310, 323, 330
- Milbe 78, 80, 289, 332
- Molch 35
- Pferd (horse) 43, 104, 308–310, 316
- Polarfuchs 334
- Ratte 94
- Känguru-Ratte 67, 68, 243
- Rentier 82
- Rind 158, 230, 231, 233, 234, 309, 315, 316
- Kuh 93, 234, 235, 289, 309, 310
 - Hochlandrind 78, 332, 325
 - Stier 43, 233
 - Weiderind 30
- Schaf 43, 86, 200, 318, 324
- Schildkröte 329