

Die Sprache der Vögel im technischen Zeitalter

Walter Höllerer Vorlesung

TU Berlin 5. 7. 2017

Statt wie üblich mit einer Einführung ins Thema zu beginnen, erteile ich sogleich dem ersten meiner heutigen Gewährsleute das Wort.

Amselschlag (1).

Es sei, schreibt Botho Strauß in „Niemand anderes“ (174), „wunderbar, vor Morgengrauen geweckt zu werden vom Amselschlag“. Der boshafte Zeitgenosse verkneift sich an dieser Stelle die Bemerkung, dass offenbar die uckermärkische Amsel noch nicht den Klingelton eines handelsüblichen Weckers in ihr Repertoire aufgenommen hat; stattdessen bitte ich den zweiten großen *singer songwriter* zu mir auf die Bühne.

Lied der Nachtigall. (2)

Von diesen beiden gesangstarken Kollegen will ich mich durch meinen Vortrag führen lassen. Bekanntlich hat man in Berlin oft Gelegenheit, ihnen zu lauschen. „Berlin ist eine Weltmetropole für die Vögel“, schreibt Josef Reichholf (Ornis: 62), und das gilt nicht nur für Spatzen und Krähen. 1500 Nachtigallenpaare verbringen jährlich ihren Sommer in dieser Stadt. Hier habe auch ich vor mehr als dreißig Jahren meine erste Nachtigall gehört. In einer Frühsommernacht sang sie aus dem Schlosspark Charlottenburg über das schwarze Wasser des Kanals hinweg und bescherte mir einen Moment intensiver Verzauberung.

Aber kommen wir zum Thema.

„Das Jahr 1914 brachte nichts wesentlich Neues“. Der lakonische Satz, der an den Titel eines berühmten Romans über den Ersten Weltkrieg erinnert, entstammt einem Text über den „Amselgesang und seine Beziehung zu unserer Musik“ aus dem Jahr 1919. Cornel Schmitt und Hans Stadler, seine Verfasser, berichten über das Werden und Wandern zweier Amselgesänge, die sie als das „Frühlingslied“ und das „Sehnsuchtslied“ bezeichnen. Sie verfolgen deren kompositorische Ausarbeitung und ihre rhythmische und melodische Verbesserung und Überlieferung von einer Amselgeneration zur nächsten über einen Zeitraum von insgesamt 7 Jahren, 1912 bis 1918. Und wirklich bringt unter den Amseln von Lohr, ihrem Beobachtungsgebiet, das Jahr 1914 „nichts wesentlich Neues“. Für die Amselwelt von Unterfranken bleibt der Erste Weltkrieg eine ferne, für die Werkgenese ihres Liedguts unerhebliche Episode. Ja, es scheint sogar, als hätten die Amseln in der Heimat nie besser gesungen als zur Zeit der heftigsten Gefechte an der Front: Sehr viele, auch besonders schöne Beispiele für virtuosen Amselschlag, die der Komponist und Amateurnornithologe Heinz Tiessen sammelt und 1952 veröffentlicht, stammen ebenfalls aus den Jahren des Ersten Weltkriegs. (3: 59)

Freilich könnte dieses Phänomen auch weniger der antizyklischen Qualität des Amselgesangs geschuldet sein als der zunehmenden Intensität seiner Erforschung. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebt die Amselforschung in Deutschland einen nie zuvor gekannten Höhepunkt. Wohlgermerkt, wenn ich Amselforschung sage, meine ich an dieser Stelle nicht die ornithologische Rundumerforschung dieser Vogelart, sondern eine bestimmte Phase in der Betrachtung ihres Gesangs, genauer gesagt seine Beschreibung als musikalisches und musikologisches Phänomen. Diese setzt, soweit ich sehe, kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts ein und erstreckt sich bis in die Mitte des zwanzigsten; danach ändern sich die Methoden und die Parameter.

Im selben Zeitraum von knapp einem Jahrhundert vollzieht sich allerdings auch eine Metamorphose der Amsel selbst: Vom scheuen Waldvogel wird sie zum frechen Bewohner städtischer Gärten und Parks. Amseln, so der Zoologe Cord Riechelmann, „stammen ursprünglich aus den dunkelsten Biotopen feuchter, unterholzreicher Wälder“ (taz 10. 4. 2004: 17). Erst im Verlauf des

19. Jahrhunderts begannen sie sich vorsichtig den Städten zu nähern, meist vermittelt über die Auwälder, um endlich zum „dreisten Gartenvogel“ (Riechelmann) und Stadtindianer zu werden. Wie ein schwarzer Schatten folgte die Amsel der landflüchtigen Menschenpopulation auf deren Weg in die Städte. Der Zoologe mit den musikalischen Ohren wurden auf die Amsel nicht deshalb aufmerksam, weil sie neuerdings lauter oder schöner vorgetragen hätte, sondern weil sie jetzt vor dem Fenster seines Arbeitszimmers sang.

Ein Zeugnis der frühen Amselforschung spiegelt diese Entwicklung wieder. In seinem Aufsatz „Ueber Vogelstimmen, insbesondere Kukuksruf und Amselschlag“ (Der Zoologische Garten XI, 2/1871) aus dem Jahr 1871 hält der Autor, ein Professor J. Oppel aus Frankfurt am Main neben seinen Notationen von Amselschlägen aus den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren auch immer den Ort der jeweiligen Aufzeichnung fest (4): „Westl. Stadtwald“ lesen wir da, „beim Hause, östl. Vorstadt“, „vor dem Fenster im Garten“, „städt. Anlagen“, „bei Seckbach“, „Sachsenhäuser Berg“, „Rödelheim“ und immer wieder „im Garten“ (45 ff.).

Die Beweisabsicht des Autors geht dahin, die Verwandtschaft des Amselgesangs mit der menschlichen Musik darzutun. In den sechziger Jahren ist es in populären Blättern wie der „Gartenlaube“ zu einer Diskussion darüber gekommen, ob man den Gesang der Vögel besser in Silben- oder in Notenschrift wiedergibt. Oppel, Sie sehen es selbst, ist ein Vertreter der Notenschrift. Sein Aufsatz soll die Prämissen dafür klären. Der Gesang des Vogels, so schreibt er, sei „im wahren Sinne des Wortes ein Lied, eine Melodie“ (42). Dass er sich „den Systemen... unserer Musik... einordnen“ und in Notenschrift übertragen lasse, habe seinen Grund in der „Treppengestalt“ seiner Melodie: „Die Toncurve... hat bei diesem Vogel mehr etwas treppen- oder terrassenförmiges; während sie bei den meisten andern eher einer mehr oder minder unregelmässigen Wellenlinie von mannichfach gewundenen Formen gleicht, die Töne stetig in einander überfliessen...“ (42). Mit anderen Worten, die Amsel verhält sich musikalisch nicht wie ein im Zwischentonreich kurvender Orientale, vielmehr folgt sie unserer musikalischen Leitkultur. Deshalb lässt sich ihr Gesang, von kleinen Resten problematischen Geräuschmaterials abgesehen, in der uns geläufigen Notenschrift wiedergeben.

Die Operation scheint gelungen; der Vogel ist zum Objekt der Musikwissenschaft promoviert. Das geschieht ihm freilich nicht zum ersten Mal. In seiner 1650 veröffentlichten Schrift „Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni“ geht Athanasius Kircher auf die Musik der Vögel ein und zeichnet ihre Gesänge wie selbstverständlich in Noten auf. Eine berühmte Darstellung aus dem ersten Buch der „Musurgia“ (Tafel zwischen S. 30 u. 31) (5) gibt in der oberen Hälfte des Blattes den Gesang einer Nachtigall in Notenschrift wieder, darunter den von Hahn, Huhn, Kuckuck, Wachtel und Papagei. Sieht man von der Verwendung einzelner Motive des Vogelgesangs in musikalischen Manuskripten des Barock ab, sollte Kircher für anderthalb Jahrhunderte ein einsamer Pionier bleiben: Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts folgt der französische Naturforscher Francois Levaillant seinem Beispiel und gibt in der „Histoire naturelle des oiseaux d’Afrique“ (1799-1802) die Gesänge einiger afrikanischer Vögel in Notenschrift wieder.

Anders der deutsche Herausgeber von Levaillants „Naturgeschichte der afrikanischen Vögel“, Johann Matthäus Bechstein. Der Begründer der deutschen Forstwirtschaft, Insektologie und Ornithologie denkt nicht daran, den Gesang der Vögel so aufzuzeichnen wie ein Musiker es täte. An der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert zitieren Bechsteins Darstellungen des Amselgesangs immer noch den Märchenton volkstümlicher Naturbeobachtung: Die Singdrossel, eine Verwandte der Amsel, sei einer jener Vögel, die durch ihren Gesang die Wälder belebten: „In Thüringen findet man folgende Worte in ihrem Gesange...: David, David! Drei Nösel für eine Kanne – Prosit, prosit! Kottenhans, Kuhdieb, Kuhdieb! Wenn sie Kuhdieb sagt, so wird sie für einen vorzüglich schönen Vogel gehalten.“ (Gemeinnützige Naturgeschichte Deutschlands, Band 4, Singvögel, Leipzig 1795: 203) Und in seiner späteren „Naturgeschichte der Stubenthier“ heißt es von der Schwarzdrossel oder Amsel: „Der Gesang des Männchens ist melodienreich, hat einige tiefe, starke Nachtigallenstrophen, die aber freylich mit einigen hohen kreischenden abwechseln; und ehe es seinen Gesang anfängt, ruft es allezeit erst etlichemal laut David, Hanß David!“ (Band 1, Die Stubenvögel, Gotha 1812: 498).

War es ein Märchenton, den Bechstein im Reich der Singvögel vernahm? Oder doch eher ein Gotteslob aus zarter Kehle? Der Amselruf „David“ spricht für

Letzteres. Wie so viele aus ärmeren Schichten kommende Schüler, die zu Naturforschern wurden, hatte auch Bechstein zuerst Theologie studiert. Es mag kein Zufall sein, dass sich gerade unter den Ornithologen, man denke an Christian Ludwig Brehm, den Vater des berühmten Naturforschers, auffallend viele protestantische Pfarrer finden: Es wird nicht daran gelegen haben, dass die Vögel dem Himmel näher waren als die Irdischen; dieser Einsicht waren ja auch Katholiken fähig. War Theologie das erste Fach, das für den sozialen Aufsteiger in Reichweite kam, so war Ornithologie die nächst gelegene Naturwissenschaft: Sie ließ sich unmittelbar vor der Haustür oder im Pfarrgarten ausüben, bedenkt man den damaligen Reichtum an Arten und Exemplaren von Vögeln in Mitteleuropa (vgl. Peter Berthold). Viele Pfarrer mit naturwissenschaftlicher Inklinaton botanisierten oder betrieben Bienenzucht und Vogelkunde – heute würde man von „partizipativer Forschung“ oder „Citizen Science“ sprechen.

Die geistige Nähe von Pfarrhaus und Vogelwarte mag freilich auch in der Bedeutung gründen, die Musik und Gesang im Protestantismus besaßen – eine Tradition, die auf Luther zurückging und das protestantische Pfarrhaus zur „bevorzugten Pflegestätte der Künste des Ohres, Musik und Dichtung“ werden ließ (O. Söhngen, in: Das evangelische Pfarrhaus, hg. M. Greiffenhagen, Stuttgart 1984: 300). Die ihren Gesang himmelwärts sendende, gefiederte Gemeinde, der Vogel als singender Protestant: Auch dies könnte ein Grund dafür gewesen sein, dass im protestantischen Pfarrhaus nicht nur die Wiege der neueren deutschen Literatur stand (vgl. Heinz Schlaffer), sondern auch die der Ornithologie.

**

In der Amselforschung, wie sie sich um 1900 etabliert hat, haben die Musikwissenschaftler den Taktstock fest in der Hand. Nichts beschäftigt sie mehr als die Frage nach den *negotiations* zwischen menschlichen und tierischen Musikern: Wer hat was von wem übernommen? Dass nach den erwähnten Komponisten des Barock auch Mozart, Beethoven, Wagner, Liszt und Bruckner sich von den Rufen und Gesängen der Vögel hatten inspirieren lassen, dass sie Amsel-, Finken-, Kuckucks- und Nachtigallenmotive übernommen hatten, war bekannt.

Aber wie viel hatten die Vögel aus ihrer tönenden Umgebung aufgenommen und sich zu eigen gemacht? Pfiffen die Vögel, wie Philipp George im Augustheft der „Neuen Musikzeitung“ 1914 behauptete, wie das deutsche Heer auf dem Marsch nach Paris? „Der Charakter der Melodien“, hieß es in dem Aufsatz „Die Amsel“, sei „fast durchweg heiter, frisch im Tempo und... deutschvolkstümlich... Manche haben einen energischen, streitbaren und kriegerischen Charakter, weil die Tonfiguren rasch nacheinander herausgestoßen werden und hierbei auch die Oktave im Sprung verwendet wird. Motive mit Triolen lauten überaus frisch und keck, gemahnen an 6/8-Marschtempo und regen unwillkürlich zu marschähnlicher Fortentwicklung an; mit entsprechender Aenderung der Notenwerte auch zu Walzer... Mehrmals wurde ein Ruf... notiert, der sich wie ein Kavallerieangriffssignal anhörte.“ (432)

„Man ist so leicht geneigt“, schreiben Cornel Schmitt und Hans Stadler fünf Jahre später, nach dem Rückzug aus den Gräben im Westen, „gerade beim Amselgesang vieles hineinzuhören.“ (165)

Aber auch die Skeptiker konnten nicht umhin zuzugeben, dass die Amsel nicht bloß andere Vögel, Tiere und Geräusche imitierte. Dies taten ja auch minder begabte Vögel wie Waldrotschwanz und Blaukehlchen. Aufgrund ihrer Musikalität brachte es die Amsel freilich auch als Stimmen- und Geräuschimitator zu besonderer Exzellenz. So zitieren Schmitt und Stadler den Fall der Frankfurter Eisenbahnverwaltung, die im Frühjahr 1914 nach Straßenjungs fahndete, die vermeintlich die Pfiffe des Personals nachgeahmt und den Rangierbetrieb ins Chaos gestürzt hatten: „Endlich wurden die Übeltäter entdeckt: es waren Amseln. Ihre Meisterschaft ging... so weit, daß sie verstanden, getreu verschiedene Eigentümlichkeiten nachzuahmen, die das Personal beim Pfeifen sich angewöhnt hatte.“ (172)

Müheles hält die Kunst der Amseln mit der Entwicklung des technischen Zeitalters Schritt. Waren es im 19. Jahrhundert die Schnalzlauten der Kutscher und im 20. die Pfiffe der Eisenbahner, so sind es heute die Klingeltöne der Handys und Elektrowecker, mit denen Amselmännchen ihre weiblichen Partner unterhalten (cf. Youtube). Freilich beschränkt sich das Repertoire der musikalisch Hochbegabten nicht auf das Nachpfeifen von Klingeltönen und Sirenen. Gar-

tenamseln, die häufig mit klassischer Musik, Jazz oder Pop beschallt werden, nehmen Teile davon in ihr Repertoire auf und bauen Motive von Mozart, Bebop-Läufe oder Riffs in ihre Strophen ein. Manche Ornithologen wagen deshalb, so Riechelmann, die Vermutung, dass die Amseln, statt Objekte menschlicher Projektion zu sein, umgekehrt die Hörgewohnheiten der Menschen bedienen: Sie fragen sich, „ob der tonale Aufbau der Strophen ‚nicht im Kern menschlichen Ursprungs‘ und eine Folge der Landflucht ist“ (ibid.).

Ein derart radikaler Kulturalismus steht in schroffem Gegensatz zu älteren Auffassungen, die im überreichen Repertoire der Amselschläge einen „natürliche(n) Schatz der Emanationen des ewigen Weltgeistes“ (George: 433) erblickten oder, wie Heinz Tiessen, in der Fülle und historischen Tiefe des von Amseln generierten Wohllauts den geheimnisvollen Ursprung, die „Uranfänge der Musik“ (102) lokalisierten.

Die klassische Opposition von Nachtigall und Amsel, deren Anhänger einander zeitweise bekämpften wie Fanclubs rivalisierender Bundesligisten war für Tiessen eindeutig entschieden. Die Nachtigall rangierte unter den ausführenden Künstlern, während die Amsel zu den Schöpferischen gehörte: „In der Musikammer der Vögel gehört die Nachtigall zur Fachgruppe der Gesangssozialisten, die Amsel... zu den Komponisten.“ (17) Die Amsel sei der „musikalisch höchstentwickelte Singvogel“ und verfüge – wie der komponierende Mensch – über eine unerschöpfliche musikalische Phantasie (cf. 22). Somit rechtfertige sie sogar „eine Art künstlerischer Kritik“ (23). Damit war in der Tat ein Gipfel der Kunst erreicht: Der Vogel verdiente Kritik!

Der Divergenz der musikalischen Vermögen entspricht ihre unterschiedliche Verbundenheit mit Tageslicht und Dunkel. Die Nachtigall, ihr Name sagt es, ist die Primadonna der Nacht. Während ihr Gesang die Nacht weiter vertieft und dunkler, gleichsam *nächtlicher* werden lässt, ist die Amsel eine Anbeterin des Lichts. Bereits eine Stunde vor Sonnenaufgang beginnt sie zu singen; abends ruft sie von hohen Wipfeln und Firsten dem schwindenden Lichte nach. Man ahnt, welches Götter-Brüderpaar sich hinter den beiden Singvögeln verbirgt, wenn Tiessen dem Schlag der Nachtigall bescheinigt, er sei „völlig auf erotische Leidenschaft und... Zauber der Liebesnacht abgestimmt“, wohingegen

sich „die Tongebung der Amsel innerhalb einer objektiven apollinischen Anmut“ halte (46).

Die Amselforschung um 1900 ist noch bereit zuzugeben, dass nicht alle Elemente des Amselgesangs sich bündig in Notenschrift übertragen lassen. Tatsächlich bringen Amseln oft in ihren Strophen, vorzugsweise an deren Ende, atonales Geräuschmaterial unter, das für den nach Gehör aufzeichnenden Ornithologen schwer zu fassen ist. Fünfzig Jahre später war ein neues Aufschreibesystem in der Lage, die störenden Reste zu integrieren. Der Komponist Tiessen hatte die Grenzen des tonalen Systems hinter sich gelassen; er war ein moderner Musiker, dessen Ohr an der Atonalität geschult war. Die Amsel nach Schönberg und Webern konnte andere Stücke komponieren und singen als ihre spätromantische Schwester um die Jahrhundertwende.

Gemeinsam ist den Musikethnologen der Vogelwelt, ob sie Zeitgenossen von Wagner oder von Adorno sind, ihr Interesse an dem musikalischen Ausbildungsbetrieb, den eine Amselgeneration nach der anderen in den Gärten und Stadtwäldern von Frankfurt, Leipzig und Königsberg organisiert. Besonderes Lob findet der Fleiß, mit dem die Zöglinge der „Amselsingschule“ (George: 169) sich ihr musikalisches Rüstzeug erarbeiten: „Wir hörten Jungvögel halbe Stunden lang fast ohne Pause üben, manchmal mit einer wahnsinnigen Hast, als wollten sie Mitbewerber ausschalten, mit einem Eifer, vorbildlich für menschliche Musikschüler, bis die Stimme heiser war.“ (George: 170) Hatte nicht schon Brehm von einem gefangenen Vogel gewusst, der stundenlang sang, bis er endlich, restlos erschöpft, tot von der Stange fiel? (zit. Tiessen: 19)

Nicht nur die junge Amsel, auch die erwachsene wird nicht müde, ihren Gesang zu verbessern und ihre Stücke zu verfeinern. Häufig steht am Anfang ihres Bemühens ein einfacher Dreiklang, bevorzugt in C-Dur, der dann rhythmisch und melodisch kapriziös, über Harmoniewechsel und immer neue Variationen zum vollständigen Motiv ausgebaut und zum Strophenatz erweitert wird. Tiessen hat das „Werden eines Amselmotivs“ beschrieben, das er im April 1915 erlebte. Auf einer Wanderung um einen Talkessel, in dem eine Amsel übte, konnte er den musizierenden Vogel stundenlang belauschen. Nachdem die Amsel anfangs noch unsicher tastend mit zwei kurzen Motiven gespielt hat-

te, fuhr sie fort „unermüdlich und gewissenhaft“ zu probieren und zu variieren, bis sie endlich ihren Zuhörer mit der kombinierten, voll ausgearbeiteten und zur Konzertreife gediehenen Strophe begeistern konnte: „aus ihren schüchternen Teilmotiven hatte sie ein plastisches Ganzes organisch zurechtgemeißelt“ (83).

Während Tiessen in der Kompositions- und Gesangsklasse der Amseln ausschließlich Solisten wahrnimmt, erleben Cornel Schmitt und Hans Stadler die Amselwälder im unterfränkischen Lohr als eine Welt des musikalischen Mundraubs. Kaum hat eine der begabteren Amseln ein gelungenes Stück mit schönem Triolenmotiv und neuartigem Trillerpfeiff ausgearbeitet, greift schon die Konkurrenz zu: „Selbstverständlich stürzten sich die Amseln der nächsten wie der weiteren Umgebung auf diese neue Mode; so mußte es kommen, daß im nächsten Jahr auch dieses Thema wieder Gemeingut wurde.“ (158) Der Amselgesang, scheint, so die Autoren, „einem fortgesetzten Wechsel“ zu unterliegen. (162) Dafür spricht auch die früh beobachtete Verschiedenheit der Dialekte, die nicht nur den Gesang der Amseln, sondern auch den der Nachtigallen prägt: „Diejenigen von Salesl an der Oberelbe singen etwas anders als die Leipziger Nachtigallen, und diese wieder etwas anders als die am Niederrhein, wengleich alle natürlich echt nachtigallisch singen.“ (B. Hoffmann 22)

Die Ornithologie unserer Tage ist keineswegs unmusikalisch geworden. Im Gegenteil, der Gesang der Vögel, überhaupt die lautliche Kommunikation der Tiere, gehört zu den von Zoologie und Neurologie am stärksten beforschten Feldern. Allerdings betont die gegenwärtige Ornithologie weniger die kompositorischen und artistischen als vielmehr die agonalen Motive der Sänger. „Amselhähne“, heißt es bei Cord Riechelmann, „verfolgen die Gesänge ihrer benachbarten Rivalen sehr genau. Wenn man zwei in unmittelbarer Nachbarschaft singenden Hähnen länger zuhört, kann man mit ziemlicher Sicherheit ein Phänomen beobachten, das... bei Amseln... zuerst beschrieben wurde. Ein Motiv oder auch eine ganze Strophe wechselt gleich klingend von einem Sänger zum anderen. Das heißt, einer kontert den Gesang des anderen mit derselben Tonfolge. (...) Wo besonders viele Amseln sehr dicht nebeneinander sin-

gen, kann man... frühmorgens hören, wie eine Strophe eine ganze Straße ‚hochwandert‘ und wieder zurück gesungen wird, von ungefähr zehn verschiedenen Hähnen.“

Wo man singt, da lass dich ruhig nieder, böse Tiere haben keine Lieder: Dass diese Rechnung ohne den Amselhahn gemacht wurde, gehört zu den Evidenzen der heutigen Ornithologie. Die zauberhaften Sänger, von denen sich mancher Zuhörer, denken Sie an Botho Strauß, gern zu früher Stunde den Tag verzaubern lässt, können in ihren Revierkämpfen zu Furien werden: „Die kämpfenden Amseln“, schreibt Josef Reichholf, „sind meistens... Männchen mit intensiv gelben... Schnäbeln. Sie geraten so sehr in Rage, dass nach den Kämpfen auch gelbe Krokusse daran glauben müssen. Die Amseln reißen diese in ihrer Wut aus und schleudern sie zur Seite...“ (Ornis: 59). Amselforschung, soviel dürfte klar sein, ist nichts für empfindsame Gemüter. „Mehr Prügel als Flügel“ wie die offizielle Übersetzung von Becketts „More pricks than kicks“ lautete.

Das eigentliche Medium, in dem sich der Agon der Amseln und der Nachtigallen realisiert, ist freilich der Gesang. Neben den morgendlichen Chorusgesängen, bei denen sämtliche Männchen einer Art gleichzeitig singen, kennt die zeitgenössische Ornithologie auch „gesangliche Duelle“ (Dietmar Todt, Vorkommerliche Inszenierungen: 3) zwischen zwei oder drei Hähnen. Die zeitliche Ordnung will es, dass der eine erst zu singen beginnt, wenn der andere seine Strophe beendet hat. Bei verschärfter Auseinandersetzung fällt im Sinn einer „gesanglichen Attacke“ der eine dem anderen ins Wort bzw. in die Strophe. Die Zoologen sprechen vom „Kontersingen“ und erkennen darin eine Eskalationsstufe territorialer Auseinandersetzung (cf Todt ebda). Ist die politische Krise überwunden und durch eine halbwegs friedliche Koexistenz ersetzt, machen die Sängerduelle einem „vokalen Matching“ von Frage- und Antwortstrophen und einem „gelassen wirkenden Gesangsstil“ (Todt, ebda.) Platz.

Klar ist, dass in den Gesängen der Amsel- und Nachtigallenhähne nicht nur Machtfragen – Fragen von Land und Herrschaft, mit Otto Brunner zu sprechen – gestellt und entschieden werden, sondern auch Fragen des Sex und der Paarung, sprich Fragen der Reproduktion. Bloß: Warum dieser Aufwand, warum diese musikalischen Höchstleistungen? Erreicht nicht ein Fink mit deut-

lich schwächerer Performance, von einem Plapperschnabel wie dem Sperling ganz zu schweigen, ebenfalls das Klassenziel der Reproduktion? Nun haben bekanntlich die Götter vor die Reproduktion die Werbung gesetzt – die Werbung und ihr erfolgreiches Finale, den Sex. Die große Prämie der Natur. Freilich evaluieren nicht sämtliche Weibchen der unterschiedlichsten Arten männliche Exzellenz nach denselben Maßstäben. Ist es bei Feldlerchen die Ausdauer, mit der die Männchen den kombinierten Biathlon von Steigflug und Gesang absolvieren (vgl. Ornis: 59), so müssen Amsel- und Nachtigallenmännchen durch Variantenreichtum und Virtuosität des Gesangs überzeugen. So die Erklärung des Zoologen, der es naturgemäß vorzieht, die staunenswerte Gipfelhöhe animalischer Prachtentfaltung evolutionär zu erklären, statt ihr ein irrationales Prinzip der Verausgabung, eine Ökonomie der Verschwendung zu unterlegen.

Die zeitgenössische Erforschung der musikalischen Luxusproduktion einzelner Vogelarten hat zur Rehabilitation der Nachtigall geführt. Tatsächlich steht sie der Amsel an musikalischem Einfallsreichtum in nichts nach. Männliche Nachtigallen verfügen über ein Mehrfaches des bei Amselhähnen üblichen Strophenrepertoires und gewähren in störungsfreien Nächten großzügig Überblick über ihre Kollektionen und ihre elegante Kombinatorik. Überdies weiß die heutige Zoologie, dass nicht alle großen Gesangsvirtuosen der Natur sich durch die Lüfte bewegen oder auf Bäumen wohnen: Gesungen wird auch unter der Erde und im Wasser. Die Weltmeere hallen wieder vom Gesang der Wale, und das unermüdliche Singen und Pfeifen der Mäuse steht, von der zoologischen Akustik her betrachtet, dem Singen und Sagen der Menschen näher als dies je ein pfeifender Vogel tat: Kafkas singende Maus Josefina steht mit ihrer Kunst nicht länger allein.

Offensichtlich hat sich die Arena als Modell wieder vor das Konservatorium geschoben, der Kampfhahn vor den Komponisten. Wenn uns die agonale Beschreibung der Zoologen von heute plausibler erscheint als die der Musikologen und Amselkritiker von ehemals, sagt das vielleicht mehr über uns aus und unsere Zeit als über die Angemessenheit des Beschreibungsmodells. Wie auch

immer, die Amsel, die unsere Ohren heute im Morgengrauen hören, ist ein anderer Vogel als der, der im Ersten Weltkrieg in den Wäldern von Lohr und den Stadtgärten von Frankfurt sang. Der Vogel, den man als einen Musiker sui generis, eine Art Heckenmozart oder Vorgartenwagner belauscht und kritisiert hat, ist ein anderes Wesen als die kleine Krawallschachtel, die dem Nachbarn in die Strophe fällt und ihre Wut an Krokussen auslässt. Mit anderen Worten, es ist das Beschreibungssystem, welches das Phänomen des gesangstarken Vogels als musikalischen, linguistischen, zoologischen oder neurologischen Gegenstand organisiert: Soviel Konstruktivismus mag erlaubt sein.

Ein spätromantisches Jahrhundert lang hat das musikologische Beschreibungssystem unseres Kulturbereichs und das zugehörige Aufzeichnungsverfahren, die Notenschrift, die Gesänge der Vögel als „Musik der Natur“ formatiert und in Schnipseln von Partituren notiert, die aussehen, als stammten sie aus dem Papierkorb einer Kompositionsklasse. Die Analyse derselben Gesänge mit Hilfe von Frequenzspektrogrammen, „eine Art Notenschreibung für Physiker“ (Thilo Baum, Berliner Zeitung, 8. 1. 97), hat sie im Lauf der vergangenen Jahrzehnte in akustische Phänomene verwandelt, von denen man sich fragt, wie allen Ernstes jemand auf die Idee kommen konnte, sie ins tonale Gefüge westlicher Musik, gleichgültig ob vor Schönberg oder danach, eintragen zu können. Vom polemischen Sozialcharakter, der den Vögeln im selben Zuge zugeschrieben wurde, ganz abgesehen.

Ich gestehe, dass mich solche Wandlungen der Phänomenologie, die auf Wechsel der Beschreibungstechnik zurückgehen, faszinieren. Sie reparieren meinen erschütterten Glauben an die schöpferische Kraft der Wissenschaft. Sie bestärken mein Grundvertrauen in ihr artistisches Vermögen und ihr natürliches Talent, Romane zu erzählen, die man realistisch nennen möchte, wären sie nicht so phantastisch. Weniges von dem, was ich in der schönen Literatur über meine beiden Gewährsleute, die Amsel und die Nachtigall, lese, und das ist nicht wenig, reicht in seiner Skurrilität und exzentrischen Schönheit an das heran, was die Wissenschaft im technischen Zeitalter aus diesen außerordentlichen Vögeln und ihrer Park- und Gartenoper gemacht hat, gleichgültig ob sie ihre Gesänge auf fünf Linien notierte oder auf dem Registrierpapier von Spektrographen.

Seit Vivaldi und Rameau hat die europäische Musik den Gesang der Vögel als Anregung und Herausforderung empfunden und die Vögel als volatile Partner im Kompositionsgeschäft begriffen; Athanasius Kircher hat diese Auffassung von der Seite des Gelehrten ratifiziert. Auf der Suche nach der geeigneten Notation für den Gesang der musikalisch Hochbegabten unter ihrer Klientel hat die spätromantische Ornithologie, Abteilung Amselforschung, für ein Jahrhundert wieder auf die Notenschrift gesetzt. Sie brachte die triumphale Rückkehr der Vögel in die Musikwissenschaft und die Aufnahme der Amsel in die Kompositionsklasse.

Für die gesanglich minder begabten Vögel wie Greifvögel, Rabenvögel, Hühner- und Schwimmvögel und Geier, also praktisch die gesamte Luftflotte jenseits der Singvögel (von denen es im Übrigen nicht wenige bei bescheidenen Pfeif- und Plauderleistungen belassen), wäre eine Aufzeichnung in Notenschrift sinnlos erschienen. Niemand hätte ihr zänkisches Gemecker, ihre Hup- und Knackklaute oder ihre heiseren Schreie auf der Flöte nachspielen oder auf dem Klavier intonieren wollen. Die Werke der Vogelkunde von Bechstein bis zu den Handbüchern des zeitgenössischen *bird monitoring* halten sich an die Wiedergabe der Vogelrufe in Lautschrift bzw. Silbenschrift. Sensible Autoren von Eduard Mörike bis Rainald Goetz sahen darin wiederum die Aufforderung, die Verlautbarungen der Vögel als eine Art unbekannter Sprache von besonderer poetischer Qualität aufzufassen und gleichsam als den Quellcode des Dionysischen aufzuzeichnen.

In „Abfall für alle“, dem „Roman eines Jahres“ erinnert sich Rainald Goetz daran, wie er im Frühjahr 1986 als Stipendiat des Literarischen Colloquiums am Wannsee sich ins Studium der Vogelstimmen vertiefte: „Ich wollte eine Niederschrifts-Form finden für die verschiedenen Vogel-Gesänge und -Laute, in Buchstaben-Gestalt. Wollte immer präziser hören, bis auf den Grund des SPRACHLICHEN, Buchstäblichen eben der Vogelrede. Was erzählen sich die da dauernd?“ (Abfall: 154) Es ist, als sähe 14 Jahre später der Autor sein gesamtes Schreibprojekt in dieser Vignette reflektiert: die Welt als Kakophonie

und Stimmengewirr des Sozialen und des Medialen, das der Diarist zu durchdringen und aufzuschreiben versucht: „Was erzählen sich die da dauernd?“

Rückblickend auf die Zeit mit den Vögeln am Wannsee spricht Goetz von einem „speziellen Wahnsinn“ und lässt offen, wie weit er mit seinem Vorhaben gekommen ist. Der belesene Autor wird gewusst haben, dass er kein neues Projekt verfolgte: Die Übertragung des Vogelgesangs in menschliche Lautzeichen ist ein alter Traum. Auf seine Problematik hat bereits der Psychologe Wilhelm Wundt hingewiesen: „nicht bloß deshalb, weil die gehörten Laute nur selten mit den Lautbedeutungen unserer Zeichen übereinstimmen, sondern mehr noch, weil wir überall geneigt sind, in das undeutlich Gehörte irgend welche ähnliche Laute hineinzuhören.“ (Völkerpsychologie, I: 253). Gleichwohl haben es die Ornithologen, von Bechstein angefangen bis auf den heutigen Tag, immer wieder unternommen, den Tierlaut in menschliche Schriftzeichen zu übertragen und damit den notationsgestützten Verdacht genährt, es handle sich um eine der menschlichen ähnliche Sprache. „Die Vögel“, fragt schon Rainer Maria Rilke in seinem letzten Frühjahr 1926, „was rufen sie?“

Johann Matthäus Bechstein war es, der mit seiner Transkription des Schlages einer Nachtigall in menschlichen oder richtiger: in *deutschsprachigen* Silbenklang das wohl grandioseste Beispiel für eine solche Übertragung geboten hat. Sie sehen hier einen Nachdruck seiner Transkription aus Tiessen (6) und hören den Text in einer zeitgenössischen Lesung. (7)

Was Sie soeben, gelesen oder besser: gesungen von Elisabeth Verhoeren, vernahmen, war freilich nicht der Text von Bechstein, ganz gleich in welcher Druckfassung, sondern eine Handschrift Eduard Mörikes (8). Sein Manuskript gibt, von gewissen schreibökonomischen Verkürzungen abgesehen, auf den Buchstaben getreu die Nachtigallen-Transkription von Bechstein wieder und legt mithin den Verdacht nahe, der geschätzte Kollege Mörike habe abgeschrieben, sein Plagiat aber dadurch verschleiert, dass er, wie Sie sehen, in feinem Pfarrerlatein in die Titelzeile des Blattes geschrieben hat:

„Cantus Lusciniae in Silvis CleverSulzbaccensibus observatus“.

(9) Mit anderen Worten, Mörike gibt vor, den Gesang der Nachtigall in den heimischen Wäldern von Cleversulzbach selbst erlauscht und aufgezeichnet zu haben. Eine – milde beurteilt – Selbstüberredung oder Autosuggestion, der die Mörike-Philologie auch nach jahrzehntelanger Bemühung um jeden Buchstaben und jedes Komma von des Dichters Hand nicht auf die Spur gekommen ist. Was ganz einfach daran liegt, dass so wenig wie die verschiedenen Vogelarten in Feld und Garten die einen Gelehrten auf die anderen hören: Die Philologen lesen nicht die Ornithologen et vice versa. Und so kann denn wegen „seines“ Nachtigallenmanuskripts Mörike bis heute als der Stammvater Abraham des modernen Lautgedichts gelten.

Nach so vielen Transkriptionen von Zoologen und nach ebenso vielen dichterischen Versuchen, der Sprache der Vögel auf den „Grund des Sprachlichen“ (Goetz) zu gehen, bleibt die Frage offen, ob es sich bei ihrem Singen und Pfeifen überhaupt um eine *Sprache* handelt. Oder sollte das, was uns so wunderbar vor Morgengrauen weckt, vielleicht doch nur eine Art Signalsystem sein, weit entfernt von dem, was wir mit sprachlicher Kommunikation bezeichnen? Stehen wir vor einem funktionalen Zeichensystem, das außer Warnung und Werbung nicht viel Bedeutung kennt?

Die Vögel, fragt Rilke, was rufen sie? Die Vögel, so Goetz, was erzählen die sich? Aber müsste die Frage nicht richtiger lauten: *Erzählen* die sich tatsächlich etwas? Können sie sich etwa Geschichten erzählen? Besitzt ihr Gesang nicht nur Rhythmen und Strophen vergleichbar den Sätzen der menschlichen Sprache, sondern auch eine Semantik ähnlich der unseren – eine Semantik, vor deren Hintergrund sich etwas erzählen ließe? Freilich könnte auch eine Pfeifsprache eine Semantik haben, wie Wittgenstein bemerkte. (cf. Vom Sprechen und Pfeifen: 38), so wie eine wortlose Melodie einen Sinnausdruck haben oder Sinnausdruck sein kann.

Aus der Art und Weise, wie Wittgenstein, anders als Rilke und Goetz, seine Überlegungen anstellt, können sie ersehen, dass er das Problem, ob die Vögel tatsächlich eine *Sprache* haben und nicht nur ein wie immer elaboriertes und musikalisch raffiniertes Zeichensystem, den Zoologen überlässt. Die werden

mit der Antwort, dessen kann man sicher sein, noch auf Jahre und Jahrzehnte hin beschäftigt sein.

Wittgenstein fragt nicht, was die Vögel einander sagen, sondern was ihr Gesang oder ihr Gepfeife *uns sagt*. Vielleicht, so lautet seine Antwort (cf. *ibid.*: 38 f.), „sagen“ die Vögel gar nichts – aber ihre Melodien „sagen“ uns etwas, ob sie uns nun an Richard Strauß oder an Miles Davis erinnern. Und zugleich wissen wir, dass sie nichts sagen, was wir in Worten oder Bildern ausdrücken können. Wir können vielleicht ein musikalisches Thema erkennen, ein Motiv in der Strophe einer Amsel, aber wir können kein verbales Äquivalent dafür finden. Es ist, als sprächen die Vögel in einer Sprache, die uns „etwas sagt“, ohne dass wir sie „übersetzen“ könnten. So gesehen wäre die Sprache der Vögel tatsächlich eine Art absoluter Fremdsprache: nahe dem Idiom der Poesie, und unserer Alltagssprache um das entscheidende Etwas ferner.

Wittgenstein konnte bekanntlich wundervoll ausdrucksstark und in vollem Ton, ähnlich dem einer Flöte, pfeifen; ganze Liederzyklen und lange Passagen aus Opern, Sonaten und Sinfonien konnte er so intonieren. W. G. Sebald hat ihn in dieser Eigenschaft in der Gestalt des Paul Breyer in den „Ausgewanderten“ porträtiert; dort firmiert Wittgenstein als „der Paul“, also unter dem Namen seines Bruders, des bekannten einarmigen Pianisten. Gegen Ende seines Lebens, an der Westküste Irlands hausend, scheint er sich noch einmal ganz besonders eng mit den Vögeln befreundet zu haben. Ihre Sprache konnte er ja längst. Frank Ramsey, sein Schüler und Freund, hat das in seine Paraphrase eines berühmten Wittgensteinschen Satzes gekleidet, als er schrieb: „Aber was wir nicht sagen können, können wir nicht sagen, und wir können es auch nicht pfeifen.“ (*The Foundations of Mathematics*, 1931).

Wir sind am Schluss angelangt, und noch immer sehen wir die Frage offen: Was weiß der Vogel vom technischen Zeitalter? Wir vermuten: Er weiß nichts davon, er versteht auch praktisch nur wenig davon, aber musikalisch verarbeitet er es virtuos: Er pfeift darauf.