

## **Die Zwitschermaschine: Klangsymbol der Moderne**

Paul Klee ist bekannt als der Maler mit den vielen musikalisch betitelten Werken; er nannte seine Bilder u.a. "Alter Klang", "Neue Harmonie", "Fuge in Rot", "Gabelung im Viertakt", "Drei Subjekte polyphon", "Zeichnung mit zwei Stimmen", "Pianist in Not", "Schlechter Trommler", "Heroische Bogenstriche" – ja sogar "Polyphon gefasstes Weiß" und "Kamel in rhythmischer Landschaft". Auch benutzte er vielerlei Wendungen, die an Lehrbücher für Musiktheorie erinnern. Mancher Musikwissenschaftler beneidet Klee sogar heimlich wegen seiner wunderbar einleuchtenden "Grafischen Übersetzung einer dreistimmigen Fuge von Johann Sebastian Bach".

Komponisten verschiedenster geografischer und kultureller Herkunft haben sich durch Klees Bildwerke anregen lassen. Diese musikalischen Reflexionen begannen bald nach dem Tod des Künstlers im Jahr 1940 und umfassen, um nur einige Beispiele zu nennen, Orchesterwerke (*Tres pinturas de Paul Klee* des Argentiniers Roberto García Morillo, 1943; *Hommage à Paul Klee* des Ungarn Sándor Veress, 1952; *The World of Paul Klee* des Amerikaners David Diamond, 1957), Kammermusik (*Les poissons magiques de Paul Klee. Vier Studien für Flöte und Violoncello* des Österreichers Robert Nessler, 1968; *Gestalten aus drei Bildern von Paul Klee* für Flöte, Violine und Klavier der Koreanerin Unsuk Chin, 1983; *Drei Bilder von Paul Klee* für Viola, Klavier, Vibraphone und Kontrabass des Russen Edison Denisov, 1984; *Partita für Solovioline nach fünf Bildern von Paul Klee* des Norwegers Arne Nordheim, 1985) und sogar ein Rockalbum (*The National Gallery Performing Musical Interpretations of the Paintings of Paul Klee*, 1968, Philips PHS 600-266).

Unter den bekannteren Komponisten sind drei, die auf dasselbe Bild Klees – "Die Zwitschermaschine" – reagiert haben: der Amerikaner Gunther Schuller, der Engländer Peter Maxwell Davies und der Deutsche Giselher Klebe. Für alle drei bedeutete die musikalische Transposition der gezeichneten Vision eines mechanisierten Vogelkonzerts eine Art Durchbruch in ihrer Karriere. Klebes viersätziges Orchesterwerk *Die Zwitschermaschine. Metamorphose über das gleichnamige Bild von Paul Klee, für Orchester* wurde anlässlich seiner Uraufführung im Rahmen der Donaueschinger

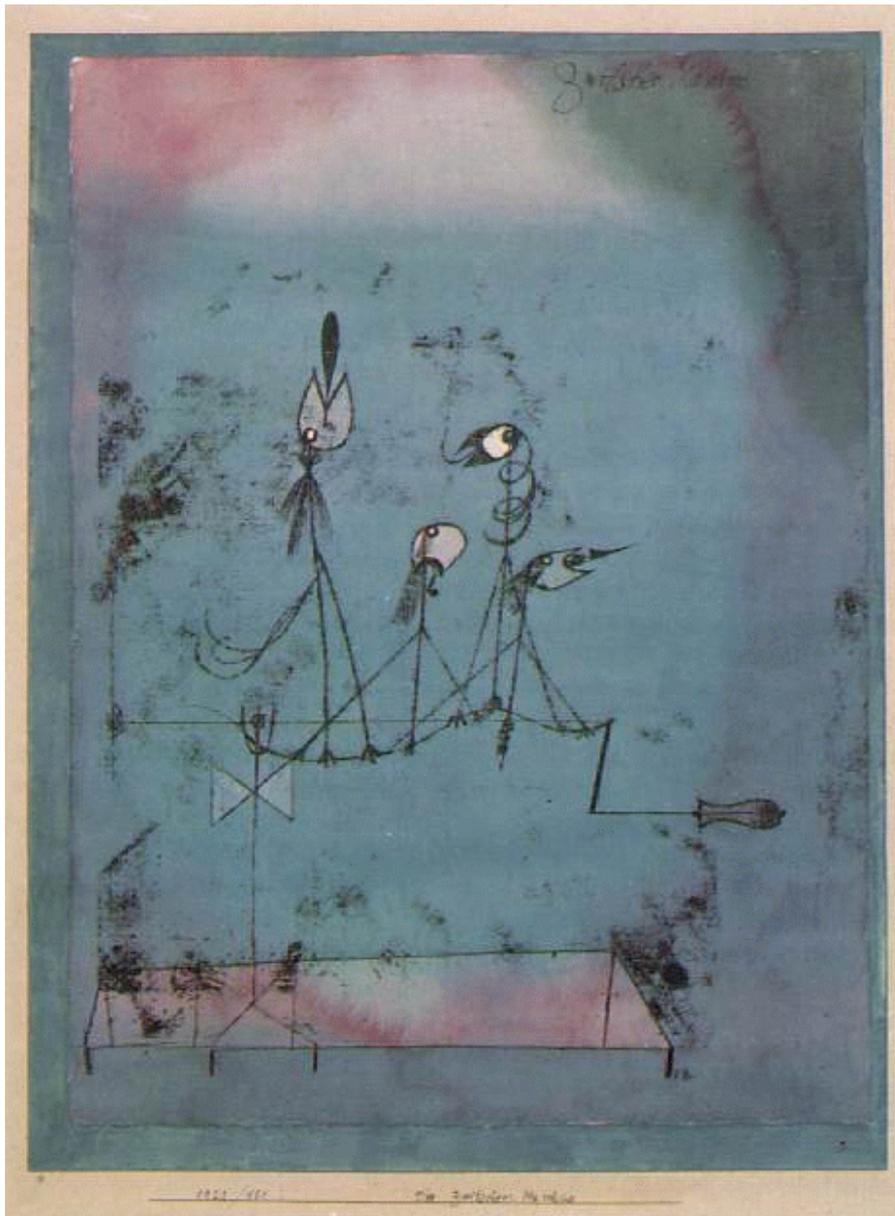
Musiktage für zeitgenössische Tonkunst von 1950 zum Tagesgespräch; Davies' *Five Klee Pictures* machte die Musikwelt Englands auf den damals blutjungen komponierenden Gymnasiallehrer aufmerksam; und Schullers Biografen sprechen noch heute, nach fast 50 Jahren großer Produktivität und angesichts eines reichen und vielfältigen Werkkatalogs, von den *Seven Studies on Themes of Paul Klee* als dem erfolgreichsten seiner Werke. Die drei Komponisten sind einander offenbar nie begegnet, und ihre drei musikalischen Interpretationen auf Klees *Zwitschermaschine* entstanden unabhängig voneinander.

### **Paul Klee und *Die Zwitschermaschine***

Der Schweizer Maler, Aquarellist und Zeichner Paul Klee, der als Lehrer am Bauhaus wirkte und heute längst als einer der originellsten Meister der modernen Kunst gilt, war außergewöhnlich vielseitig begabt und verstand es genial, seine Fähigkeiten in Musik und Dichtung mit seiner schöpferischen Arbeit im Bereich der bildenden Kunst zu vereinen. Als Sohn einer hochmusikalischen Familie machte er zunächst eine Ausbildung zum Geiger, spielte einige Jahre im Städtischen Orchester seiner Heimatstadt Bern, las eifrig musikwissenschaftliche Analysen, schrieb kritische Aufsätze über Musikwerke und ihre Aufführungen und betätigte sich zeitweise als Musik- und Theaterkritiker für der Berner Zeitung *Die Alpen*. Daneben verfasste er sehr originelle und ausgereifte Gedichte. Die Entscheidung, sein Leben der Malerei zu widmen, fiel ihm nicht leicht. Liest man seine Biografie, so entsteht der Eindruck, dass er sich erst nach seiner Heirat mit einer Pianistin damit zufrieden gab, die professionelle Ausübung der Musik ihr zu überlassen und sich selbst ganz auf die visuelle Kunst zu konzentrieren. Doch wurden alle Dimensionen seiner Kunst stets von seiner musikalischen und literarischen Empfindsamkeit bereichert.

*Die Zwitschermaschine*, ein Aquarell mit Überzeichnungen in Bleistift und schwarzer Tinte, entstand 1922 als Weiterentwicklung einer Idee, die Klee ein Jahr zuvor in der Tintenzeichnung *Konzert auf dem Zweig* ausgedrückt hatte. Die nur 41 x 30 cm große Miniatur erscheint zunächst nur kindlich und auf unschuldige Weise geistreich. Doch wie die stetig wachsende kunsthistorische Literatur zu diesem Bild zeigt, lässt es sich auf vielen Ebenen interpretieren. Mit wenigen einfachen Strichen hat Klee hier einen geisterhaften Mechanismus aufs Papier gebracht, mit dem er sich zugleich über den Glauben der neuzeitlichen Menschen an die Wunder des

**ABBILDUNG 7:** Paul Klee, *Die Zwitschermaschine*.  
Museum of Modern Art, New York.



Maschinenzeitalters und über ihre etwas sentimentale Liebe zum Vogelgesang lustig macht. Die kleine Vorrichtung ist nicht nur amüsan, sondern hat auch eine düstere Seite: Die Köpfe der vier unechten Vögel sehen aus wie Fliegenfische – als wollten sie ihrerseits Vögel einfangen. Insgesamt enthält das Bild einen ganzen Komplex von Gedanken um Fragen zur heutigen Zivilisation.

Die vier falschen Vögel sitzen auf einem zweifach gebogenen Zweig. Jeder von ihnen hat einen stilisierten Kopf mit offenem Schnabel und einfachem Auge, einen Strichfiguren-Körper und eine Beine, die aus je einem Strich bestehen. So absurd die Vier aussehen, ist es doch leicht, verschiedene Stimmungen oder Haltungen zu unterscheiden. Handelt es sich dabei um unterschiedliche Temperamente?, unterschiedliche Charaktere?, unterschiedliche Reaktionen auf den Mechanismus, der sie angeblich alle antreibt? Aus ihren offenen Schnäbeln ragen merkwürdig geformte Zungen, die sich mühelos als Symbole für die je eigene Art der gezwitscherten Äußerung deuten lassen.

Der erste Vogel von links, der sich mit hochgerecktem Körper und zurückgeworfenem Kopf präsentiert, streckt eine vertikale schwarze Zunge in den Himmel. Interessanterweise zeigt die Skizze *Konzert auf dem Zweig* noch einen schwarzen Punkt, der, in den Winkel des Schnabels geklemmt, die Zunge gleichzeitig als Teil eines Ausrufezeichens erkennbar macht. Mit diesem Interpunktionszeichen, seiner ganzen Körperhaltung, dem offenen Auge und dem säuberlichen Kamm erscheint dieser Vogel als der zuversichtlichste und am deutlichsten selbstbeherrschte unter den Vieren. Er ist zudem der einzige, der einen Schweif hat; dieser ist zwar mickrig und dünn, schwebt aber doch in entspannter und graziler Weise in der Luft.

Der zweite Vogel von links ist nur halb so groß wie der erste. Ein Grund dafür ist, dass er mit weit gespreizten Beinen steht, als mache er einen verzweifelten Versuch, das Gleichgewicht nicht zu verlieren (eine Angst, die ihm vermutlich die kurbelnde Bewegung des Zweiges einflößt). Konnte man den ersten Vogel zuversichtlich nennen, so wirkt dieser verzagt. Er lässt den Kopf so sehr hängen, dass ihm der Kamm über den Schnabel fällt, und der Laut, der aus seiner Kehle dringt, wirkt schlaff und lustlos – aufgerollt, als wolle er sich am liebsten in den Schnabel zurückziehen.

Der dritte Vogel ist wieder etwas größer. Er schaut zur Seite und zu Boden, als weiche sein Blick bewußt der Kurbel aus, die sie alle bedroht. Der schwarze Faden seines 'Gesangs' ist aufwärts gebogen und scheint das Heimtückische eines Fischköders mit einer generellen Ziellosigkeit zu verbinden. Der Kamm windet sich abwärts und umfließt den Strichkörper, als

wolle der Vogel sich Mut zusprechen, indem er sich selbst umarmt. Während die Augen der anderen drei Vögel kleine schwarze Kreise sind, schaut diese Kreatur aus einem riesengroßen weißen Auge mit schwarzer, angsterfüllter Pupille um sich.

Der vierte Vogel schließlich ist mit wieder anderem Charakter gezeichnet. Er blickt vor sich hin, leicht nach rechts, als plane er, sich in diese Richtung zu bewegen. Sein Kopf ist gedrungen, sein Kamm ergießt sich geschweift hinter ihm, sein Auge ist hell und zielgerichtet. Aus dem knapp gezeichneten Schnabel schnellt ein nadelförmiger Stachel, der mit seiner gespaltenen Spitze an eine Schlangenzunge erinnert. Mit dieser Waffe scheint er auf die dunkel drohende Wolke losgehen zu wollen, die vom oberen rechten Bildrand auf die Gruppe zukommt. Angesichts dieser Angriffsgebärde teilt sich die Wolke und öffnet einen lichten Raum ganz außen rechts. Sollte dieser teuflische Specht jemals singen, so dürfte der gekerbte Stachel in seiner Kehle eher ein Rasseln als ein Zwitschern hervorbringen.

Wenn dies die Vögel sind, die das Zwitschern hervorbringen sollen, worin besteht dann die Maschine und wie setzt sie die Vogelstimmen in Gang? Klee beschränkt sich auf die knappsten Andeutungen. Auf der rechten Bildseite sieht man eine Kurbel, deren Griff groß ist und gebieterisch wirkt. Er ist an einem dünnen, waagrecht verlaufenden Draht befestigt, der an verschiedenen Punkten den doppelt gebogenen Zweig berührt, dann aber in einem Rad endet, das scheinbar im freien Raum hängt. Unterhalb dieser Anordnung gibt es ein großflächiges Rechteck, das möglicherweise zwei Aufgaben gleichzeitig erfüllt: Es könnte einerseits den konzertierenden Vögeln als rudimentäre Bühne dienen, zugleich aber als ein Sicherheitsnetz, sollte einer von ihnen durch das Wirbeln vom Zweig geschleudert werden. Der merkwürdige Gegenstand links unterhalb des ersten Vogels kann in Zusammenhang mit der Interpretation des Rechtecks als Bühne für einen Notenständer gelten; anderenfalls wird man ihn eher als einen Bestandteil der Maschine ansehen, da er den Draht hält, der die Drehbewegung überträgt und zugleich mit seiner harpunenähnlichen Spitze die Vögel an einer Flucht zu hindern scheint.

Es gibt also mindestens drei Möglichkeiten, Klees Bild zu lesen. Man kann sich über die geistreiche Zeichnung einer Vorrichtung amüsieren, die konstruiert ist, um Vogellaute zu eigenen Zwecken zu manipulieren, wobei eine Kurbel die Geschwindigkeit und vielleicht sogar die Lautstärke kontrolliert. Eine solche Deutung muss nicht unbedingt nur pessimistisch sein, denn nichts sollte die Vögel daran hindern, ihren Gesang in gewohnter Weise zu variieren; auch gäbe es keinen Grund, warum die Vögel nicht, wenn das

unfreiwillige Kreiseln beendet ist und sie sich von ihrem Schock erholt haben, ihren Gesang ohne jede weitere Einwirkung der "Maschine" wieder aufnehmen sollten. Aus einem anderen Blickwinkel gesehen könnte man die Vögel allerdings als so denaturiert erfahren, reduziert auf die Schnäbel, die die erwünschten Töne hervorbringen sollen, dass man Klees Aussage als eine scharfe Kritik an der Vernarrtheit unserer Zeit in die Technik verstehen müsste. Diese Interpretation könnte auch eine sozialpolitische Komponente beinhalten, insofern die Vögel von einer betont anonymen Macht ihrer Selbstbestimmung beraubt werden. Zuletzt könnte man sich auf die ganz unterschiedlich Charakterisierung der vier Vögel konzentrieren und sie als Beispiele sehen für vier Arten, wie die Kreatur auf die Bedrohung sinnloser Automatisierung reagiert. In jedem dieser Szenarien spielt die Kurbel eine etwas andere Rolle – oder die Tatsache, dass es sich bei Klees "Maschine" ja um eine von Hand bediente Vorrichtung handelt, die also menschlicher Übereifrigkeit, Unlust, Müdigkeit etc. unterworfen ist. Die zentrale Frage ist jedoch die, welche verschiedenen Möglichkeiten fühlende Wesen haben, um darauf zu reagieren, dass ihre grundlegenden Freiheiten auf eine unpersönliche Weise beschnitten werden.

### **Peter Maxwell Davies' Vögel in trotziger Unabhängigkeit**

Davies schrieb seine Orchestersuite *Five Klee Pictures* für die Schüler der Cirencester Grammar School in Gloucestershire, deren Musiklehrer und Dirigent er 1959-62 war. Dass Oberschüler 'moderne' Musik spielen könnten, die neben Feinheiten auf der Ebene der tonalen und rhythmischen Organisation auch Improvisation verlangte, überraschte alle außer dem Komponisten selbst. Das Werk gilt seither vielen in Großbritannien als der Ausgangspunkt für eine neue Einstellung zur Musikerziehung.

Die Orchesterpartitur ging verloren. Als Jahre später einige Stimmen wieder auftauchten, rekonstruierte Davies das Werk daraus neu, indem er es zugleich revidierte und weiter entwickelte. Insbesondere erweiterte er den dritten Satz, "The Twittering Machine", und schrieb den letzten, "Ad Parnassum", ganz neu. (Die anderen Sätze sind: 1. "A Crusader", auf Klees Bild eines grimmigen und zugleich verletzlichen Soldatengesichts, 2. "Oriental Garden", ein Adagio für 2 Oboen und 2 Klarinetten, und 4. "Stained Glass Saint", ein sehr klangvoller und feierlicher Satz.) In einer Instrumentierung, die nun den Möglichkeiten eines professionellen Sinfonieorchesters gerecht wurde, gelangte das revidierte Werk 1976 zur Erstaufführung.

“The Twittering Machine” ist also der Mittelsatz eines Werkes. Es handelt sich um eine kurze Komposition, deren Spieldauer insgesamt nur 9½ Minuten beträgt. Sie ist für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Schlagzeug mit kleiner und großer Trommel, Becken, Kastagnetten, Holzblöcken, 4 Tempelblöcken, Triangel, Klavier und Streicher instrumentiert. Formal besteht das Stück, das “Die Zwitschermaschine” umsetzt, aus 64 Takten in 8 Abschnitten, von denen jeder eine Viertaktgruppe aufstellt und wiederholt. Die Textur setzt sich aus drei Strängen zusammen: Der erste umfasst eine Ostinato-Gruppe, die durchgehend und ohne Pause spielt, der zweite ein Stimmenpaar, dessen zwei weitere Ostinati ebenfalls mit Ausnahme der allerletzten Takte stets anwesend sind, und der dritte versammelt zwanzig individuelle Stimmen. In jedem dieser drei Stränge stehen improvisierende Passagen neben solchen mit festgelegter Melodik und Rhythmik. Die beiden durchgängig aktiven Ostinato-Gruppen stecken einen Tonrahmen von 5½ Oktaven ab, der von den sich allmählich hinzugesellenden Stimmen immer dichter ausgefüllt, aber nie überschritten wird. Die tonale Komplexität steht im umgekehrten Verhältnis zur individuellen Ausprägung: Die Figuren mit dem höchsten Grad an Wiederholung – die Ostinati im Solocello und der ersten Posaune – stellen zwei Toncluster auf, die einander zur vollen chromatischen Skala ergänzen. Die später hinzukommenden Stimmen enthalten immer weniger verschiedene Töne, bis die beiden, die nur für ganz kurze Zeit noch hinzustoßen, auf Tonwiederholungen beschränkt sind. Die emotionale Spannung des dargestellten Themas drückt sich in einem langgezogenen *crescendo ed accelerando* aus, das die ersten drei Viertel des Satzes (48 von 64 Takten) einnimmt, gefolgt von einem plötzlichen Einbruch der Lautstärke und des Tempos und einem immer leiser, langsamer und dünner werdenden Schlussabschnitt.

Das erste Ostinato wird von den Posaunen und tiefen Streichern aufgestellt. Die *tutti*-Celli und -Bässe spielen eine vierteilige Sequenz aus einem aufsteigenden verminderten Dreiklang in regelmäßigen Viertelnoten, der dreimal um eine kleine Terz höher transponiert wird. Auf diese einfache Weise führt die Ostinato-Figur die vier Zentraltöne des Stückes, *e-g-b-des*, ein. Gleichzeitig wechselt sich das Solocello mit der ersten Posaune bei der Darbietung einer aus 8 Achteln bestehenden Melodiekurve ab. Jede dieser Figuren steigt von ihrem Grundton aus durch erniedrigte Tonleiterschritte bis zur verminderten Quint und fällt dann durch die erhöhten Skalenstufen wieder ab, so dass alle 7 Halbtöne innerhalb des Tritonus berührt werden. Da dasselbe Instrument diesen Bogen später durch die Halbtöne zwischen dem

Tritonus und der Oktave ergänzt, sein Partner zudem die zwei Bögen auf den beiden anderen Zentraltönen errichtet, umfasst dieses Ostinato die chromatische Skala gleich zweimal. Das folgende Notenbeispiel zeigt das Zusammenspiel im ersten Ostinato.

**BEISPIEL 1:** P. M. Davies, “The Twittering Machine”, das erste Ostinato

zwei Cluster = 12 Halbtöne im Solocello: *e f fis g a s b + b h [ces] c des d [eses] es e [fes]*

zwei Cluster = 12 Halbtöne in der 1. Posaune: *g a s b ces c des + cis d dis e f fis g*

Solche einander ergänzenden Bögen legen das Bild ineinandergreifender Rädchen nahe. Der Eindruck verstärkt sich, da jeder Bogen über den Dreivierteltakt hinausreicht, sich also wirklich mit dem Beginn der komplementären Figur verzahnt – ein raffiniertes musikalisches Bild für einen Mechanismus, der in Klees Vorrichtung nur angedeutet ist.

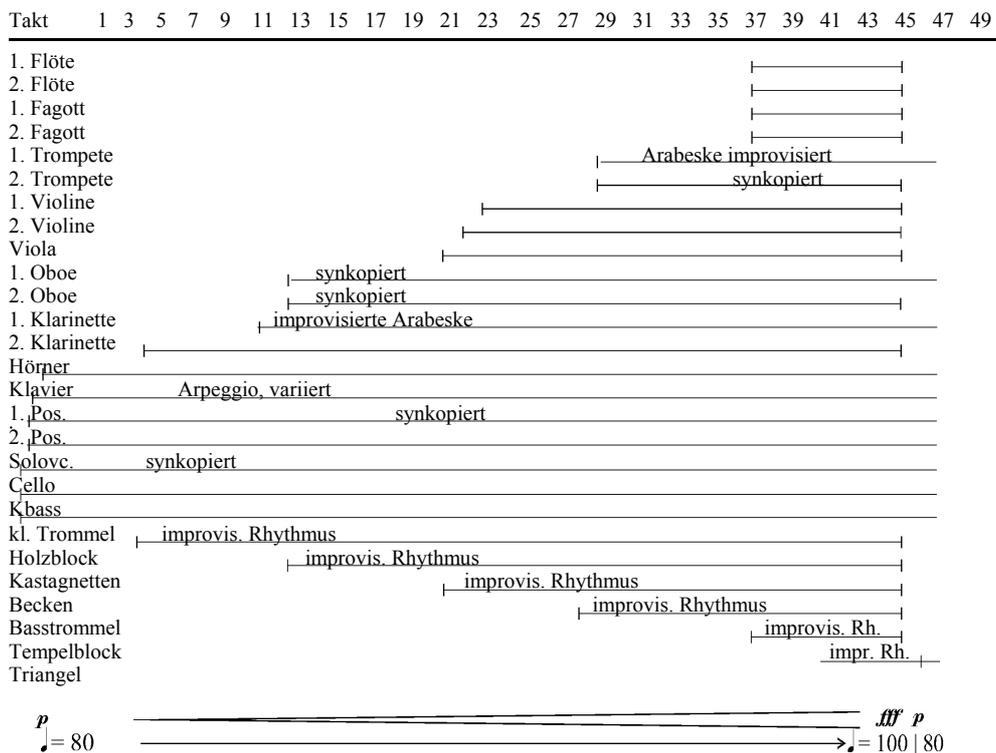
Während die erste Ostinato-Gruppe also auf einer eintaktigen Figur basiert, die transponiert wiederholt wird, bilden die sekundären Ostinati eine Viertaktgruppe. Das Klavier, das von T.2 bis zum Schwerpunkt von T. 4 in drei Segmenten arpeggiert, und die vier Hörner, deren drei homorhythmische Stöße eine Kurve von zunehmender und wieder abnehmender Spannung auf den schwachen Taktzeiten beschreiben, unterstreichen gemeinsam die Mitte jeder viertaktigen Phrase.

Unter diesen Ostinato-Gruppen sind die Hörner die einzigen, die von improvisatorischen Veränderungen verschont bleiben. Von Takt 9 an – also ab Abschnitt 2 – variiert das Klavier seine Arpeggien *ad libitum*; in Abschnitt 3 beginnt das Solocello, seine kleine Melodiekurve zu synkopieren; im vierten Abschnitt folgt ihm auch die Posaune. Klavier, Violoncello und Posaune setzen ihre Improvisationen von Rhythmus und Tonanordnung bis zum Höhepunkt in Takt 48 fort; danach stellen sie zugleich mit dem ursprünglichen Tempo und der ursprünglichen Lautstärke auch die ursprüngliche Form ihrer Figuren wieder her.

Beginnend mit dem 2. Abschnitt gesellen sich den Ostinato-Gruppen in unregelmäßigen Abständen die übrigen Streicher und Bläser sowie die fünf

Schlaginstrumente hinzu (die Einsatzfolge und der jeweilige Zeitpunkt ist in Abbildung 8 dargestellt). Die Streicher und Bläser stellen fast ausnahmslos jeweils zweitaktige Figuren auf, die sie dann bis zum gemeinsamen Höhepunkt wiederholen. Für die Schlaginstrumente notiert der Komponist nur den jeweils ersten Takt und ermuntert sie, danach frei zu improvisieren. Diese fünf *rhythmisch* freien Figuren, ergänzt durch die wechselnden Synkopierungen einer Dreitonfigur in den Oboen, stehen freien Variationen der *Kontur* in der 1. Klarinette und der 1. Trompete gegenüber. Während der letzten acht Takte vor dem *fff*-Höhepunkt in Takt 48 sind also zwölf Stimmen in wiederholten Figuren mit allerlei Variationen entweder des Rhythmus oder der Tonhöhe und -anordnung beschäftigt, fünfzehn wiederholen ihre Figuren ohne jede Änderung, und eine (die Basstrommel) spielt eine genau notierte Entwicklung.

ABBILDUNG 8: Die Stimmen in Davies’ “Zwitschermaschine”



Nach dem Höhepunkt kehrt die Musik zu ihren Ausgangsparametern zurück. Die den Ostinati hinzugefügten Stimmen beschränken sich auf neue, entspannte Dreitonfiguren in 1. Oboe und 1. Trompete (im Spiegelkanon zueinander), Triller in der 1. Klarinette und kurze Tempelblock-Einwürfe. In Takt 57 setzen diese Stimmen sowie die des sekundären Ostinatos ganz aus, so dass für den letzten Abschnitt nur das von Triangel, Becken und Basstrommel unterstrichene Hauptostinato übrig bleibt. Obwohl dieses im Laufe der 8 Takte leiser wird, hat man dennoch den Eindruck, dass am Ende eine mechanische Bewegung plötzlich abgebrochen wird.

Von "dem" musikalischen Ergebnis dieses organisierten Chaos zu sprechen, wäre natürlich nicht sinnvoll, da jedes Orchester in jeder individuellen Aufführung ein in vielerlei Hinsicht unterschiedliches Ergebnis erzielen wird. Doch wie auch immer die Details einer spezifischen Interpretation ausfallen mögen, die allgemeine Idee der Darstellung bleibt sicher erhalten. Das "Zwitschern", das jedes Publikum hört, hat all die Vielfalt und zugleich all die grundlegende Monotonie der vereinfachten Vögel, die Klee gezeichnet hat. Das Repertoire der Stimmen, das durch den Mechanismus der Ostinatogruppen nach und nach eingefangen wird, besteht aus wenigen Tönen, die mit allerlei Variationen unzählige Male wiederholt werden. Drehen sich die Zahnräder erst einmal, so ziehen sie einen Vogelruf nach dem anderen in ihre Kreisbewegung und gewinnen zunehmend an Geschwindigkeit und Intensität, bis alle verfügbaren Stimmen in einer wirbelnden Bewegung gefangen sind.

Auf der Ebene der Tonwahl gewinnt die Komposition durch diese Ordnungskraft, denn sie wird dadurch dem Publikum leicht zugänglich. Davies organisiert die vielen verschiedenen Figuren so, dass die vier zentralen Töne gleichermaßen unterstützt werden: *e* durch die Celli, Bässe und Posaunen am Beginn jeder viertaktigen Phrase, *g* durch die Klarinetten und Violinen, *b* durch die Oboen und Fagotte, und *des* durch die Bratschen, Trompeten und Flöten. Konzentriert man sich auf den tonalen Aspekt, so kann man die Komposition als eine ausgedehnte Verzierung eines verminderten Septakkords hören. Die Dichte und Vielschichtigkeit der Verzierung wird immer wilder, je schneller der Mensch, dessen Hand die Vorrichtung kontrolliert, die Kurbel dreht. Schließlich aber ist die größte vorstellbare Dichte und Schnelligkeit erreicht, die Hand an der Kurbel bricht den Beschleunigungsvorgang ab und entspannt sich. Ermüdet von der vorangegangenen Anstrengung kann auch das wieder aufgenommene Anfangstempo nicht lange beibehalten werden: Der menschliche 'Motor' der Vogelstimmen-Maschine verliert bald an Kraft und setzt schließlich abrupt vollkommen aus.

Es ist die Maschine, die mit der Präzision ihrer Bewegung alle an sie Gebundenen in Schach hält, d.h. alle Vogelrufe metrisch koordiniert. Doch mag man sich fragen, ob Davies vielleicht nur pragmatisch war und, um die ersten Spieler und Zuhörer des Stückes nicht zu überfordern, die Komposition von Anfang bis Ende im sehr traditionellen Dreivierteltakt hielt. Er verzichtete auf alle polymetrischen "Freiheiten", die Olivier Messiaen zur selben Zeit für seine Vogelstimmen-Kompositionen verwendete. Andererseits mag auch diese Entscheidung eine kulturkritische Aussage enthalten: Von Menschen erdachte und betriebene Maschinen berauben die Natur ihrer herrlichen Ausdrucksfreiheit und pressen sie stattdessen in einen Rahmen, die der menschliche Geist ohne allzu große Anstrengung erfassen kann.

### Gunther Schuller und die Tücken der Mechanisierung

Schuller komponierte seine *Seven Studies on Themes of Paul Klee* ebenfalls im Jahr 1959. Wie Davies stellt er seinen Satz zur "Zwitschermaschine" ins Zentrum eines Zyklus. Von den sechs Bildern, die er dazu wählte, legen drei schon in ihren Titeln eine musikalische Deutung nahe: "Abstract Trio", "Antique Harmonies" und "Pastorale"; die übrigen sind "Little Blue Devil", "Arab Town" und "An Eerie Moment". Die Uraufführung durch das Minneapolis Symphony Orchestra, in dessen Auftrag das Werk entstand, fand am 27. November 1959 unter der Leitung von Antal Dorati statt.

Schuller bedient sich auf den ersten Blick ähnlicher Mittel wie Davies, um Klees Vision von einer Vorrichtung zum Ankurbeln piepsender Vogelköpfe wiederzugeben. Auch hier repräsentieren Ostinato-Figuren den mechanischen Apparat mit seiner anhaltenden Kreisbewegung, und die allmähliche Beschleunigung am Anfang, gefolgt von einer drastischen Verlangsamung sowie einem Neubeginn in gemächlicherem Tempo versinnbildlicht die Rolle der menschlichen Hand an der Kurbel. Vergleicht man genauer, so entsprechen sogar die 61 Takte in Schullers Stück in etwa den 64 Takten in Davies' Satz, das kurze und energische *accelerando* von (Viertel) 80 auf 108-112 und das *crescendo* von *pp* zu *ff* in der amerikanischen Komposition stehen dem stark in die Länge gezogenen *accelerando* von (Viertel) 80 auf 100 und dem *crescendo* von *p* zu *fff* in ihrem englischen Schwesterstück gegenüber, und die Reprise im ursprünglichen Tempo, die in Davies' Werk nach genau drei Vierteln einsetzt, beginnt bei Schuller nach genau zwei Dritteln.

Damit aber enden die Ähnlichkeiten. Schullers Ostinato, vorgetragen von vier Blechbläsern (Hörnern), dreistimmigen Streichern (Bratschen) und

drei Holzbläsern (zwei Oboen, Englischhorn), zieht sich nicht durch das ganze Stück, sondern bestimmt nur drei kurze Abschnitte – allerdings in interessanter Weise. Die erste Ostinato-Passage ist 8 Takte lang, die zweite 8 Schläge und die dritte 8 Sechszehntelnoten; im herrschenden 4/4-Takt des Stücks entspricht dies einer wiederholten Diminution auf ein Viertel der vorherigen Größe, oder der Proportion 8 Ganze : 8 Viertel : 8 Sechzehntel. Die drei am Ostinato beteiligten Gruppen spielen dabei in unterschiedlichen Geschwindigkeiten – die Holzbläser in Triolenachteln, die Hörner in Sechzehnteln und die Bratschen in Sextolensechzehnteln – jeweils mit dem viertönigen chromatischen Cluster *dis-e-f-ges*, und zwar so, dass immer alle vier Töne gleichzeitig zu hören sind.

Während der zweiten Hälfte der eröffnenden Ostinato-Passage gesellen sich diesem musikalischen Abbild des Mechanismus bereits erste Zwitschergeräusche hinzu: Man hört einzelne kurze Laute in den beiden Piccolos sowie der Flöte, Oboe, Klarinette und den Violinen, denen sich bald auf fast dieselbe Höhe forcierte Töne in Trompete, Englischhorn und Bratschen zugesellen. Später, als die Ostinato-Instrumente bereits verstummt sind, erfährt dieses Klangfarbenspektrum eine erneute Erweiterung und Verfremdung durch noch seltsamere Vogellaute, die von den in allerhöchsten Lagen piepsenden Fagotten und von Obertönen des Solocellos erzeugt werden. Wie das folgende Notenbeispiel zeigt, ist der Rhythmus dieses Gezwitschers äußerst kompliziert, und das Volumen, für jeden Laut individuell festgelegt, ist nie gleich; es nimmt nur langfristig zu in dem Maße, wie das Ostinato verklingt.

**BEISPIEL 2:** Gunther Schuller, das ‘Zwitschern’ in “The Twittering Machine”

The image shows two staves of musical notation for 'The Twittering Machine' by Gunther Schuller. The first staff, labeled with a box containing the number 5, spans measures 5 to 8. It features parts for 1. Picc., 1. Vl., Ob., Fl., Klar., and 2. Picc. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. The second staff, labeled with a box containing the number 6, spans measures 6 to 8. It features parts for 1. Vl., 2. Vl., Trp., Klar., Fl./Ob., 1. Picc., and Fl. Dynamics include *p*, *mp*, *f*, and *mf*. The notation includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and a chromatic cluster of notes (dis-e-f-ges) is indicated in both staves.

Dieses Gezwitscher, wir erinnern uns, wird in Gang gesetzt durch die Drehung einer Kurbel und durch Drähte, die (vermutlich künstliche) Vogelköpfe aktivieren. Wie es von einer derart artifiziell hervorgebrachten Musik zu erwarten ist, sind die Tonhöhen streng seriell geordnet. Die 24 Töne, die das obige Musikbeispiel zeigt, stellen eine Zwölftonreihe dar (*b h f g dis fis a as d cis c e*), gefolgt von ihrer Umkehrung (*b a dis cis f d h c fis g gis e*).

Der lange Abschnitt, der dem Ende des ersten Ostinatos in Takt 9-32 folgt, kombiniert die oben notierten Vogelpiepser mit zwei Schlaginstrumenten: Einem hölzern klackenden und einem geschabten. Während die beiden ungestimmten Instrumente ein freies Spiel mit Rhythmen beginnen, die über 24 Takte keinerlei Regelmäßigkeit oder Wiederholung erkennen lässt (als wollten sie hämisch demonstrieren, was Freiheit *wäre*), sind die "Vogelrufe" in drei einander formal entsprechende Phrasen geordnet. In Bezug auf Tonhöhe, Instrumentenwahl, metrische Position und Lautstärke der einzelnen Piepser wiederholt sich die in Takt 9-16 aufgestellte Sequenz noch zweimal (in Takt 17-24 and 25-32). Dabei verwendet Schuller nun in Ergänzung zur oben gezeigten Originalreihe und Umkehrung zunächst Krebsgang und Krebsumkehrung, sodann um einen Halbton aufwärts transponiert noch einmal Originalreihe und Umkehrung; auch der transponierte Krebsgang wird noch begonnen, bricht aber nach der Hälfte ab. Die Lautstärke dieser Töne, die weiterhin nicht als Kontur nachvollziehbar sind, sondern als unverbundene Ereignisse präsentiert werden, fluktuiert zwischen *pp* und *ff*. Die zwei Wiederholungen sind, wie gesagt, in vielen Punkten (abgesehen von der Reihentransformation) mit ihrem Vorbild identisch. Sie unterscheiden sich für Hörer vor allem dadurch, dass jeder individuelle Ruf zunehmend zersplittert klingt: In der zweiten Phrase klingt jeder Piepser als zwei- bis dreifache Tonwiederholung, in der dritten als zwei- bis siebenfaches Stottern.

Diesem aus Transformationen einer Zwölftonreihe gebildeten "Thema mit zwei Variationen" folgt eine achttaktige Phrase, die durch ein langes *ritardando* zusammengehalten wird: Die Musik verlangsamt sich drastisch, von Viertel = 108 auf Achtel = 54. Während dieser dramatischen Bremsaktion hört man die Gesamtheit aller Stimmen durch mehr als drei Oktaven abfallen. Der Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass die am hellsten klingenden Instrumente nacheinander ausscheiden und, oft nur für wenige Töne, durch tiefe Instrumente – Bassklarinette, Kontrafagott, Posaune und Solo-Kontrabass – ersetzt werden. Dieser Absturz ins tiefe Register bedient sich keines der bisher eingeführten Tonmodelle, weder des im Ostinato eingeführten chromatischen Clusters noch der Zwölftonreihe. Stattdessen setzt sich zwar der komplexe Rhythmus der Vogelrufe fort, doch äußern sie sich nun nicht

mehr in je einzelnen Tonhöhen, sondern in fallenden Intervallen – zunächst noch mit den zuletzt gehörten hektischen Tonsplitterungen, dann aber immer schlichter und schließlich ausgesprochen kraftlos. Im Zuge des drastisch nachlassenden Tempos schreibt Schuller schließlich sogar abrutschende Viertelton-*glissandi* vor, als wolle er ein uns allen bekanntes Phänomen nachkomponieren: das Absacken der Töne auf einem alten Grammophon..

Nach einer Fermate mit anschließender Generalpause übernimmt die Ostinato-Figur die Aufgabe, das Zwitschern erneut in Gang zu bringen. Diesmal ist alles zusammengedrängt; besonders das *crescendo*, mit dem die Clusterfiguren zur allgemeinen Ermunterung aufzurufen scheinen, spielt sich innerhalb eines einzigen Taktschlages ab. Während des anschließenden, ebenfalls verkürzten *diminuendo* der Ostinato-Instrumente rappeln sich die Vogelrufe mit großer Kraftanstrengung wieder auf, wobei sie ihren vorangegangenen Absturz ins Gegenteil verkehren und auf engstem Zeitraum eine tonlich große Distanz in die höchsten Register hinein durchmessen. (Man mag sich fragen, ob Schullers „*A tempo*“, das ja eine *plötzliche* Wiederherstellung des Haupttempos anzeigt, nicht dem entgegenwirkt, was die anderen musikalischen Ausdrucksmittel anzudeuten scheinen. Diese legen nahe, dass in Takt 42-43 der Vogelstimmen-Mechanismus schnellst möglich und mit viel Energie wieder auf Touren gebracht wird, aber eben doch nicht aus dem Stand ins Zieltempo fallen kann.)

Sobald die Piepser da wieder aufgenommen werden, wo sie vorher unterbrochen worden waren, unterstützt Schuller den imaginären Anschluss, indem er die zweite Hälfte des zuvor unvollständig belassenen transponierten Krebsganges der Zwölftonreihe aufgreift. Danach durchläuft das Stück dann die bisher zurückgelegte Strecke (mit allerlei Straffungen) rückwärts, bis es wieder beim Einzelton-Stil der unverzierten Originalform anlangt.

Nachdem die Piccoloflöte die letzte Note des rückwärts gelesenen Zwitscherthemas gepiepst hat, gibt es eine spannungsvolle Pause. Dann erst ertönt die dritte, gedrängteste Form des Ostinatos, die jetzt wie ein letztes Knirschen eines bereits heiß gelaufenen Mechanismus klingt: Innerhalb eines halben Taktes präsentiert sich der Viertoncluster mit seinem auf engsten Raum zusammengepressten Schweller, als ein *crescendo + diminuendo* mit einem *pp-f-pp*-Ausschlag. Nach einer weiteren überraschenden Stille endet das Stück – kommt die „Maschine“ zum Stehen mit dem, was man einen verunglückten C-Dur-Akkord nennen könnte. Dieser letzte Klang wirkt wie ein entmutigter Seufzer über die Unnatürlichkeit dieses erzwungenen Vogelkonzerts.

### Giselher Klebes vier Individuen in Bedrängnis

Unter den drei Komponisten, die Klees *Zwitschermaschine* sinfonisch transponiert haben, lenkt Klebe als einziger die Aufmerksamkeit auf die Individualität der Vögel. Im Vorwort zu seiner Partitur schreibt er dazu nur lapidar: "Die musikalische Konzeption übernahm die zeichnerische Grundform des Bildes von Paul Klee und stellte so die 4 'zwitschernden Teile' auf die Basis des 'maschinen'-mäßigen Gestells." Das viersätziges Werk präsentiert sich demnach als eine vierteilige Charakterstudie. Zwar gibt es in allen Sätzen mehrfach wiederholte rhythmische Figuren, wie es für die Darstellung einer Maschine zu erwarten ist; doch letztlich steht hier nicht die Vorrichtung und das durch sie erzielte Gesamtergebnis im Vordergrund, sondern die Art, wie die vier individuellen Kreaturen ihr Schicksal als Gefangene empfinden.

Dieser Eindruck entsteht für Hörer noch deutlicher als für jemanden, der sich das Werk lesend erschließt. Für die Augen wirken die Tempobezeichnungen *Allegro*, *Andante*, *Moderato assai*, *Allegro* wie die Angaben für die vier Sätze einer traditionellen Sinfonie – selbst dann noch, wenn man feststellt, dass es sich um eine einzige durchkomponierte Folge ohne unterbrechende Pausen oder auch nur gliedernde *ritardandi* handelt. Für die Ohren allerdings entsteht ein anderer, raffinierterer Eindruck.

Der Kopfsatz wirkt ausgesprochen selbstbewusst und bestimmt; man assoziiert ihn sofort und ohne Zögern mit dem Vogel zur Linken, dessen aufrechte Pose und himmelwärts gerichteter Schnabel die bildlich entsprechende Haltung ausdrückt. Ein Hörer, der diese Musik mit einem Blick auf die Klee-Miniatur aufnimmt, kann kaum umhin, die peitschenden *tutti-sf*-Schläge, die das *Allegro* durchziehen, als musikalische Entsprechung der einem Ausrufezeichen nachgebildeten Zunge zu deuten.

Das in unregelmäßig unterbrochenen Sechszehntelnoten erklingende refrainartige Material der Streicher erzeugt ein klangliches Bild der Wut. Seine schrille Farbe verdankt es vor allem der Reibung des wiederholten *dis* der 2. Violinen mit dem *e*, das der Figur in den 1. Violinen und Celli zugrunde liegt. Interessanterweise zeigt das thematische Material, das mit diesen unverkennbar aufsässigen Rufen abwechselt, keinerlei Anzeichen der Beschränktheit, wie man sie von einer versklavten Situation erwarten könnte. Dieser aufgebrachte Sänger bringt acht deutlich verschiedene melodische Gesten und ein kraftvolles rhythmisches Ostinato hervor. Die Motive unterscheiden sich in der Textur (von Solo über homophones Duett bis Choral-satz), beteiligen alle Instrumentengruppen des Orchesters und bewegen sich durch alle Halbtöne, ohne dass diese Zwölftönigkeit irgendwelchen Regeln

**BEISPIEL 3:** Giselher Klebe, das Hauptmotiv mit ‘Ausrufezeichen’  
in *Die Zwitschermaschine*

Bläser, Klavier, Xylophon + Becken

The musical score is written in 2/4 time and consists of five measures. It is divided into two systems. The top system contains two staves: the upper staff is for woodwinds and piano, and the lower staff is for strings. The woodwinds and piano play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The strings play a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like *sf* and *ff*. The bottom system contains two staves: the upper staff is for woodwinds and piano, and the lower staff is for strings. The woodwinds and piano play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The strings play a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like *sf* and *ff*.

unterworfen wäre. Das rhythmische Ostinato, vom Schlagzeug präsentiert, ist ebenfalls frei, insofern es weder eine bestimmte Position im Takt noch einen regelmäßigen Abstand zwischen den Wiederholungen seiner Grundfigur einhält. Mag dieser Vogel auch an die Maschinerie der klopfenden Sechzehntel gebunden sein, so gelingt es ihm doch, eine vielfarbige individuelle Ausdruckspalette zu bewahren. Für Hörer wird die überraschende Unabhängigkeit dieses willensstarken Vogels von der Maschine, die ihn ja doch wie die anderen herumwirbelt, am deutlichsten in den Generalpausen. Man glaubt zu spüren, dass der Vogel nicht einfach nur kurz aussetzt, sondern auf dramatische Art zu verstehen gibt, dass er sich weigert, sein erzwungenes Zwitschern in einem rein mechanischen Antrieb zu unterwerfen und insofern ununterbrochen fortzusetzen.

Bevor man sich den drei weiteren Einzelporträts zuwendet, lohnt es sich, zunächst einmal den ‘Draht’ zu verfolgen, der die vier Vögel am Zweig verbindet. Das musikalische Äquivalent dieses Drahtes verknüpft Abschnitte, die sich in Lebhaftigkeit und Stimmung stark unterscheiden. Man spürt ihn am deutlichsten in den Übergängen, die jeweils eine Art ‘Metamorphose’ von einer Haltung in eine andere darstellen. Der Kopfsatz bewegt sich in schnellen Sechzehnteln, unterbrochen nur von wenigen Passagen in Triolenachteln. Am Satzende entwickelt sich über einem zehntaktigen Orgelpunkt

in Kontrabass, Fagott und Tuba eine Art dreistimmiger Textur. Als Hintergrund hört man in unregelmäßigen Abständen wiederholte Ostinato-Figuren im Schlagzeug; davor erklingt ein häufig unterbrochener *unisono*-Puls in den Streichern, der aus dem Hauptmotiv des Satzes abgeleitet beginnt, dann aber scheinbar beliebig und immer anders betont wird, bis er schließlich mit den Schlagzeug-Figuren verschmilzt; und im Vordergrund entwickeln die Bläser eine homophone Melodie. Diese Melodie zeichnet sich durch Synkopen und Akzente aus, die bevorzugt auf die vierte Achtel des Taktes fallen, gegen Ende des Satzes zunehmend stärker werden und den Eindruck eines unterschwellig punktierten Rhythmus entstehen lassen. Dieser nun geht unmittelbar in die punktierten Achtel des *Andante* über: Der Übergang ist so glatt, als wäre die 'Sphäre' des einen Vogels von der seines Nachbarn nur energetisch verschieden, die Grenze kaum genau zu bestimmen. Beim Übergang vom *Andante* zum *Moderato assai* gibt es eine ähnliche Wandlung einer Stimmung in die andere. Obwohl Tempo und Takt scheinbar sehr verschieden sind (4/4 mit Viertel = 60 gegenüber 2/4 mit Viertel = 96), setzt der Komponist Synkopen und metrische Verschiebungen so ein, dass der Kontrast verschleiert wird. Der Anfang des *Moderato* besteht aus unregelmäßigen Gruppen mit mal 3, mal 5 Achtelnoten; später kommen welche mit 4, 7 oder 9 Achteln hinzu. Da die 3-Achtel-Gruppe, die den Satzanfang markiert, dieselbe Zeit in Anspruch nimmt wie ein Taktschlag im vorangehenden *Andante*, klingt es, als würde ein Ball von einem Spieler zum anderen weitergegeben und es ändere sich dabei nicht das Spiel, sondern nur der Raum, in dem es stattfindet. Allerdings war der Anfang mit den unregelmäßigen Gruppen nur ein Vorgeschmack: Der Vogel, dessen Charakter das *Moderato* spiegelt, kann sich offenbar nicht entscheiden, wie er sich verhalten soll. Für den Rest des Satzes bleibt insbesondere die Zeiteinteilung vage, und normal betonte Taktschläge sind die Ausnahme. So hat der Hörer an der Nahtstelle zum Schluss-*Allegro* gar kein deutliches Taktgefühl, von dem sich der neue Satz abgrenzen könnte. Hier wird der Übergang stattdessen mit thematischen Mitteln erreicht. Schon kurz nach der Mitte des *Moderato* hatte Klebe das Hauptmotiv des Kopfsatzes wieder aufgegriffen, um es dann zunächst noch einmal zu verzerren und wieder aufzulösen. Am Beginn des 4. Satzes dreht er den Zitiert-Prozess um und kehrt über allerlei andere Erinnerungsmaterialien aus den vorangegangenen drei Sätzen allmählich zum Hauptmotiv zurück, um es dann nicht mehr loszulassen.

Nachdem wir nun wissen, was die vier Abschnitte des Werkes zusammenhält, können wir uns den übrigen drei Charakteren zuwenden. Im *Andante*-Abschnitt porträtiert Klebe den hoffnungslosen zweiten Vogel mit

einer Figur, die auf dem oben erwähnten punktierten Rhythmus basiert und horizontal, manchmal auch vertikal mit Triolen konfrontiert wird. Kontrabässe in müde klingenden *pizzicato*-Pulsen begleiten Soloeinsätze, die sich nach kurzer Entwicklung in komplizierte Details verfransen, als fühle sich der ängstliche Vogel in viele verwirrte Drähte verstrickt. Das Duett der beiden Trompeten, die mit Dämpfer spielen, bestätigt auch auf der Ebene der Klangfarbe den Charakter dieses Vogels, der sich in seiner Lebenskraft eingengt fühlt und dadurch ganz mutlos wird.

Der dritte Abschnitt ist in seinen sprachlichen Angaben missverständlich. Die Tempobezeichnung legt eine im Vergleich zum vorangegangenen langsamen Satz schnellere (nämlich mäßige) Bewegung nahe, doch der Eindruck, den die tatsächlich erklingende Musik vermittelt, bleibt für lange Zeit die einer angsterfüllten Starre. Der Rhythmus scheint oft wie gefroren, und die sehr begrenzte Anzahl harmonischer Szenarios wird immer wieder durchlaufen, als bewege man sich in einem ausweglosen Kreise. Als schließlich ein Kontrast eingeführt wird und das Tempo doch noch eine Beschleunigung erfährt, wirkt die plötzliche Lebhaftigkeit eher wahnsinnig als freudig. Dies bestätigt sich sehr überzeugend durch eine höchst ungewöhnliche Klangkombination: Das Klavier führt mit kurzen Einwüfen in trockenem *staccato* eine Art irren Dialog mit Xylophon und Trommel. Das dramatisch vergrößerte Auge in Klees drittem Vogel und sein merkwürdig zerfetzter Kamm finden hier ein unheimliches musikalisches Äquivalent.

Die Reprise des Kopfsatzmaterials, die sich in der Überschrift "Tempo 1" anzukündigen scheint, ist sehr gedrängt – ähnlich wie auch der Vogel rechts außen wesentlich kürzer und kompakter ist als der sich reckende auf der Linken. In das rekapitulierte Material werden zunächst allerlei Reminiscenzen aus den beiden mittleren Abschnitten eingeflochten, so als erwäge dieser Vogel zunächst das von seinen Leidensgenossen erprobte Repertoire möglicher Haltungen, um zu entscheiden, wie er der manipulativen Situation begegnen könne. Nachdem er auf die Weise tatsächlich Kraft gesammelt und (mit einem wilden *Stretto* des Kopfmotivs und häufig wiederholten Ausrufezeichen-Schlägen in *sf*) einen ordentlichen Ärger aufgebaut hat, bricht er schließlich in rohe Aggression aus. Die Musik endet in unbezwingbarer Wut, mit Schlägen aus allen Ecken des Orchesters. Es klingt, als schleudere jemand Pfeile in die von Menschen gemachten Wolken, die es wagen, den Himmel der sprichwörtlichen Freiheit zu verdunkeln, auf den die Vögel des Himmels ein angestammtes Recht haben.

**Kulturkritische Implikationen der musikalischen Deutungen**

Wie die obige Beschreibung der demselben Thema gewidmeten Werke von Peter Maxwell Davies, Gunther Schuller, und Giselher Klebe zeigt, unterscheiden sich die drei Komponisten wesentlich in der Art, wie sie Klees Bild interpretieren:

Davies liest die Miniatur als eine Satire, in der die Vögel ihre Bemühungen, die Maschine zu überlisten, nie gänzlich aufgeben. Zugegeben, sie sind einer wirbelnden Bewegung unterworfen und zeigen unweigerlich den Effekt der immer schnelleren Kurbeldrehung. Doch ist Davies überzeugt, dass selbst dieser brutale Versuch einer Mechanisierung nicht in der Lage ist, das angeborene Bedürfnis der Vögel nach Freiheit des Ausdrucks nachhaltig zu beeinträchtigen. Wenn bei zunehmendem Tempo immer mehr Piepser in das Konzert einfallen, klingt ihr gleichzeitig immer größer werdender Reichtum an improvisatorischer Eigenwilligkeit doch eher, als gäben sich die Vögel wie Kinder auf dem Jahrmarkt begeistert jubelnd einer Karussellfahrt hin.

Schullers Satz dagegen präsentiert ein brillantes Beispiel musikalisch vermittelter Kulturkritik. Eine vollständig mechanisierte Anordnung von Piepsern wird seriellen Transformationen unterworfen, die nur dem Menschen mit seiner Überheblichkeit, durch abstrakte Lösungen Gott spielen zu wollen, einfallen könnte. Es entsteht ein Bild, in dem von Körper und Natur abgetrennte, verdrahtete Piepsköpfe nach einem mathematisch ausgeklügelten Schaltplan aktiviert werden. Das Ergebnis ist faszinierend allenfalls in der Weise, wie so manche der für unsere Zeit typischen Hightech-Apparaturen im ersten Moment verblüffen oder begeistern können. Aber die Stimmen der Vögel gehören nicht mehr lebendigen Wesen; dies wird bedrückend deutlich, kaum dass der Antriebsmechanismus zu langsam wird, 'die Stimmung verlieren'.

Klebe schließlich interessiert sich vorrangig weder für das, was die Zeichnung über unser Zeitalter und seine Menschheit insgesamt aussagt, noch für die Frage, wer im Falle eines Wettstreites gewinnen würde: Natur oder Maschine. Stattdessen beobachtet er voller Anteilnahme, wie vier psychisch sehr unterschiedlich veranlagte Kreaturen, in gleicher Weise ihrer Grundfreiheit beraubt, sich in diese Situation schicken, an ihr zerbrechen oder aber sich ungeachtet der bedrohlichen Übermacht gegen sie zur Wehr setzen.

