

An awkward dance with the other : Matthew Herberts Album One Pig zwischen Sound-Art und Popkultur

Autor(en): **Zimmermann, Bastian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 117

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927656>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

An Awkward Dance with the Other

Matthew Herberts Album *One Pig* zwischen Sound-Art und Popkultur

Bastian Zimmermann

Ein Zuchtschwein auf einem Bauernhof aufwachsen zu sehen, mit ihm Lebenszeit zu teilen, seinem zeitlich festgelegten Tod beizuwohnen oder ihn herbeizuführen und es schliesslich zu essen: Diese Aufzählung beschreibt einen Fortgang der Dinge, der den Menschen schon lange begleitet. Wenn nun aber nicht der Schweinebauer, sondern der britische Klangkünstler und Produzent Matthew Herbert das Objekt der (in diesem Fall akustischen) Begierde begleitet, aufnimmt und aus diesen Klängen ein Album bereitet, werden seine künstlerischen Handlungen, aber auch das Leben dieses Schweins, sogar schon vor der Veröffentlichung¹, politisch und sozial brisant. *One Pig* ist aber nicht nur ein popkulturelles Politikum über das Schwein-Sein: Im zeitgleichen Erzählen des Schweine-Lebens und Musikalisieren des aufgenommenen Materials generiert *One Pig* eine (Meta-)Erzählung über das Musik-Machen an sich.

In *One Pig*, dem letzten Album der im Laufe von zwei Jahren veröffentlichten *One*-Trilogie², erreicht Herbert einen Höhepunkt an Ambivalenz. Anstatt wie in *One Club* die individualisierte oder kollektivierte Besuchermenge eines Clubabends aufzunehmen und daraus eine Techno-Hommage an den Offenbacher Club Robert Johnson zu fertigen, nahm er sich des Lebens eines typischen Schlachtschweins auf einem kleinen Bauernhof an. Von der Geburt über den Akt der Schlachtung bis zum Verspeisen der Filetstücke hat Herbert (fast) alles aufgenommen. Zusätzlich liess er nach der Schlachtung die Künstler Henry Dagg und Tom Skinner, ersterer ist bekannt für seine Katzenklavier-Performance vor dem Prince of Wales³, Instrumente aus den Materialien des Schweins bauen: Trommeln aus der Schweinehaut und

Drumsticks aus den Knochen, sowie eine Art Schweineblut-Orgel, bei der das Blut durch das Drücken von Kolben in unterschiedlich grosse Reagenzgläser gepresst wird und dadurch unterschiedlich brodelnde Tonhöhen abgibt. Die ersten sieben Tracks des Albums «erzählen» zunächst chronologisch das Leben des Schweins vom Monat August 2009 bis zur Schlachtung im Februar 2010. Der achte Track *august 2010* besteht aus den Klängen vom Verspeisen des Schweins und der Schweine-Instrumente. Im letzten Track *may 2011* singt Herbert im Stall beim Mutterschwein ein Trauerlied.⁴

Vordergründig erzählt Herbert in dokumentarischem Gestus, was ein Schwein (sogar posthum) durchmacht. Diese Perspektive erscheint jedoch verkürzt, wenn man sich eingehender mit der Musik beschäftigt. Die Erzählung wird nur durch den Hinweis auf bestimmte Ereignisse wie Geburt oder Tod oder auch durch die chronologische Betitelung der Tracks aufrecht erhalten. Herbert erzählt zudem von der Konstruktion der Erzählung des Schweinelebens, indem er auch und gerade die Tücken, Brüche und Widerstände des musikalischen Entstehungsprozesses nicht kaschiert, sondern in die Narration integriert.⁵

«IT WAS BORN»

Das erste Stück *august 2009* bearbeitet die Geburt des Schweins. Zu Beginn hört man bei mittlerer Lautstärke eine Minute fast gar nichts. Man dreht die Anlage lauter. Das Rauschen des Rekorders und des Raumes, das entfernte Gackern

von Hühnern sind zu hören. Bei Minute 1:04 ertönt ein mit einem Echo-Effekt belegtes Schnaufen. Nun bemerkt man das Mutterschwein, Rascheln von Stroh, unregelmässiges Schnaufen, dann wieder gefiltertes Schnaufen. Das Schnaufen wird lauter und regelmässiger. Schliesslich pulsiert es. Sind das die rhythmischen Wehen des Mutterschweins? Ist das ein Loop Herberts? Ein Grunzen setzt darüber ein, das gefilterte Schnaufen erklingt nun in regelmässigen Abständen. Fade Out. Der Raumklang des Stalls. Dazu wird eine kleine Keyboard-Melodie vernehmbar, die sich repetitiv zur Klangfläche verdichtet. Eine Stimme sagt: «That was it, it was born.» Man hört ein hohes Quieken, dann setzt ein sehr lautes, übersteuertes Muttergrunzen ein, das Schweinchen quiekt noch mehr. Die Melodiefläche des Keyboards entwickelt sich weiter, steigert sich. Verschiedenste Klangflächen kommen hinzu und überlagern sich. Die Musik wird ausgeblendet, man hört noch einmal das leise Quieken des Ferkels. Ende.

Mit der realen Geburt des Schweins ereignet sich in *august 2009* zugleich eine musikalische «Geburt» von diegetischem Klangmaterial, das zu einer aus popmusikalischen Codes generierten Musik führt. Zunächst gibt es einen Raum, in dem sich Klänge aufgrund von zufälligen Aktionen ereignen. Diese werden in eine Regelmässigkeit bzw. Ordnung gebracht, hier sogar durch die reale Geburt, die eine Rhythmisierung des Atmens zur Folge hat. Herbert verklärt diese in Untermauerung einer ethno-esoterisch anmutenden Melodiefläche. Die reale Geburt wird ästhetisiert, indem sie im Entstehen von Musik ein Analogon findet. Das Atmen des Tiers wird zum Loop in der Musik. Das Atmen wird jedoch nicht auf die Ausführung des Loops reduziert, in dem die Geburtsschreie selber stark übersteuert alle anderen Klänge überlagern. In dieser vermeintlich doppelten Geburt des Schweins und der Musik tritt die für das Album entscheidende ambivalente Erfahrung zwischen klanglicher Abbildung von Realität und musikalischer Ordnung direkt zu Tage: Musik-Machen bedeutet in diesem Kontext Klänge einzusetzen zur Erfüllung eines musikalischen Schemas, sie dadurch zu funktionalisieren und zu instrumentalisieren. Bei dem Gebrauch von Klangaufnahmen wird dies zugespitzt: Der stetige Verweis auf externe Realitäten steht in einem Spannungsfeld zum Code und zur sozialen wie künstlerischen Funktionalität der Musik. Der Modus der biographischen oder vielmehr bio-«sonischen»⁶ Erzählung hält die Spannung zur externen Realität aufrecht. Musikalisierung bedeutet hier die Etablierung einer Materialordnung mit den popmusikalischen Parametern von Rhythmus und Melodie zur Emanzipation von der akustisch-sozialen Sphäre des Schweins bzw. zu deren Transformation in eine spezifische Kunstwirklichkeit.

Es geht hierbei natürlich nicht darum, der Wahrheit des Schwein-Seins auf die Spur zu kommen.⁷ Herrschen in *One Pig* nicht viel eher Kunstverfahren vor, durch die die Realität des Schweins letztendlich akustisch zerstückelt wird? In der doppelten Geburt von Schwein und Musik koinzidieren die Dimensionen der klanglichen Repräsentation von Realität und der Etablierung einer musikalischen Ordnung. Jedoch ist ein solches harmonisches Zusammentreffen eher der Ausnahme-fall.



Matthew Herbert bei Aufnahmearbeiten für «One Pig». Foto: zVg

SCHWEIN-VERLUST

In den folgenden sechs Tracks von *september 2009* bis *february 2010* verbindet Herbert das Musik-Machen aus diegetischem Klangmaterial mit dem Versuch der Etablierung unterschiedlicher popmusikalischer Schemata. In Kenntnis dieser Schemata kann der Entstehungsprozess nachvollzogen werden. Als Ausgangssituation und Materialgrundlage jedes Tracks stehen bestimmte Ereignisse des jeweiligen Monats, wie die Fütterung (*september 2009*), die Kuh nebenan (*october 2009*) oder der Wind, der um den Stall fegt (*november 2009*). Daraus entsteht dann allmählich Musik: Sei es der für Herbert typische Jazz-Beat (*october 2009*), düsterer Techno (*february 2010*) oder Noise-Collagen (*september 2009*). Bei letzteren werden verschiedenste Schlaggeräusche aus dem Stall genutzt, um zu einer musikalischen Ordnung zu gelangen. Diese konkreten Rhythmen, die ein realer Perkussionist zu erzeugen scheint, werden jedoch von einer übersteuerten, dem Rauschen des Windes ähnlichen Version dieses Beats unterbrochen. Die übersteuerten Klänge nehmen überhand, bis schliesslich ein kurzer Noise-Track entsteht, der von einer ekstatisch-verzerrten Melodie angeführt und im direkten Übergang zu *december 2009* in den diegetischen Klang des Stalls rückgeführt wird. Es ist faszinierend und erschreckend zugleich, wie stark die beiden Sphären der klanglichen Abbildung von Realität und musikalischer Ordnung ineinander übergehen, sich gegenseitig plausibilisieren, einander aber auch dominieren bzw. missachten. Ab *december 2009* werden die Tracks allgemein dichter, Musik entsteht zunehmend intuitiv aus realen Klang-Räumen heraus. In *december 2009* werden schliesslich Raum-Klänge gegeneinander geschnitten, der Rhythmus tritt unvermittelt ins Geschehen ein, die perkussiven Elemente übersteuern mehr und mehr; die Musik verselbständigt sich. Da es Herbert verweigert wurde, bei der Tötung des Schweins anwesend zu sein, wird der Monat der Schlachtung *february 2010* aus den Klängen des schon toten Schweins generiert: Das Tropfen des Blutes, das Zerschneiden des Fleisches und das Zersägen der Knochen ergeben schnell einen geradlinigen Techno-Track, bei dem die Musik zum ersten Mal zu sich selbst kommt, das

heisst ihren eigenen imaginären Raum bildet und stark von der Verweisebene abrückt. Klassische Elemente des Techno, wie der plötzliche Verlust des Basses, den die tanzende Menge johlend zurück verlangt, werden eingesetzt. Wie bei der Geburt manifestiert sich hier die existenzielle Dimension der ineinander verschränkten Ereignisse von Schweine-Leben und musikalischem Entstehungsprozess: Durch den Tod des Schweins kommt die Musik aber zu sich selbst.

Zusammenfassend ereignen sich in den ersten sieben Tracks drei Ebenen künstlerischer Arbeit, die, so kann man in Hinblick auf die Ambivalenz zwischen klanglicher Realität und musikalischer Ordnung festhalten, immer auch als soziale Handlungen interpretiert werden können:

1. Ebene des Sammelns/Aneignens: Das Schwein und seine Umgebung werden aufgenommen. Schon hier findet eine Vermengung künstlerischer und sozialer Handlungen statt: Entscheidend für die Auswahl eines (Klang-)Objektes ist der Bezug zur Lebenswelt.⁹
2. Ebene des Ordnen/Entfremdens vom Material: Die Aufnahmen werden chronologisch verortet, selektiert und nach ihrer musikalischen Funktionalisierbarkeit eingeordnet. Als Klangobjekte eignen sich neben «existenziellen» Ereignissen wie der Geburt auch nebensächliche Ereignisse, um zum Beispiel einen Beat zu erzeugen.
3. Ebene des Komponierens/des imaginären Eingriffs: Es entstehen komplexe künstlerische und soziale Prozesse zwischen dem diegetischen Klangmaterial und seiner «Musikalisierung».

TRAUERVERARBEITUNG

Was folgt nach dem Tod? Die Klage. Herbert vollzieht in den letzten beiden Tracks *august 2010* und *may 2011* Trauerarbeit. Das Leben des Schweins wird sowohl real als auch psychisch «verarbeitet». In *august 2010*, ein Jahr nach der Geburt des Schweins und fünf Monate nach der Schlachtung, erklingen die «Materialien», der Körper des Schweins in einem R'n'B-Track: Eine Schweinehaut-Trommel, eine Schweineblut-Orgel, auch der Verzehr des Schweins im Restaurant bilden das «Instrumentarium» für die Klänge. Die Musikalisierung der Klangaufnahmen in den ersten sieben Tracks, die ihren Höhepunkt im Ereignis des Todes erlangte, erhält in *august 2010* wieder eine reale, das heisst materielle Grundlage. Das Schwein wird hier ergänzend zum Musikalisieren der Klänge tatsächlich zum Instrument.

Wenn bei den ersten drei Arbeitsebenen künstlerische Prozesse auch als soziale interpretiert werden konnten, dann werden in *august 2010* soziale und künstlerische Prozesse in der lebensweltlichen Verarbeitung des Schweins zu Essen und der künstlerischen Verarbeitung des Schweins zu Musikinstrumenten noch viel stärker ineinander verwoben. Auch wenn das Schwein nicht mehr lebt, besteht *august 2010* ganz aus ihm: Die Schweineblut-Orgel spielt zu einem 6/8-Beat aus Essgeräuschen sowohl den Bass als auch ein Klage lied in zeitgenössischer R'n'B-Pitch-Manier an. Zuvor erklingen in

jazzigem Gestus Soli menschlicher Arbeit am Schwein: Die «Band», also das Schwein, setzt alle vier Takte auf die Eins einen Akzent, und der Raum dazwischen ist frei für die Entfaltung solistischer Brat- und Schmatzgeräusche.

Im letzten Track *may 2011*, knapp ein Jahr nach dem Verzehr des Schweins, kehrt Herbert mit dem Gitarristen David Okumu in den ehemaligen Stall des Schweins zurück: Man hört die Umgebung, die Gitarre wird kurz angespielt, ein Lied im Gestus eines Barden wird angestimmt:

«At this time, this time of year,
I take my happiness and disappear.
Tell these lungs to breathe again
when the song is back to my refrain.
A simple life is all we need.
Enough to multiply, magnify,
dignify each day.
And so to rest upon my head
let you occupy my thoughts instead.»

Nach dem Verklingen des Liedes bleiben die Stallgeräusche noch über eine Minute bestehen: Man hört Hühner, die Bewegungen der beiden Musiker, das Urinieren einer Kuh.

Herbert verlässt für die psychische Verarbeitung des Todes die bisher etablierten Ebenen der künstlerischen Bearbeitung von Klangaufnahmen und vollzieht, im Gegensatz zur realen Verarbeitung des Schweins in der Küche und dem Instrumentenbau in *august 2010*, eine erinnernde Trauerarbeit am Ausgangsort des Geschehens. Der Song thematisiert sowohl den realen Tod im Schlachthaus («Tell these lungs to breathe again») als auch den imaginären Tod in der Musik («when the song is back to my refrain»). Auch hier spielt Herbert wieder mit popmusikalischen Codes. Der elektroakustischen Musik der ersten acht Tracks steht in diesem letzten Track die Musik eines Singer-Songwriters gegenüber, der sich aufgrund des selbstverständlichen Umgangs mit (Musik-)Instrumenten dem Vorwurf einer Funktionalisierung von Klängen und Klangmaterialien nicht zu stellen braucht. Er besingt das «simple life». So wie das Album mit der doppelten Geburt von Musik und Schwein eröffnet wurde, so schliesst es auch in einem doppelten Sinne: Im Rahmen der Erzählung findet Trauer statt. Gleichzeitig endet hier das Album und damit auch das Musik-Machen: Die Musik, die aus den unbearbeiteten Klängen des Stalls und des Schweins entwuchs, kehrt zu der nicht-verarbeitenden, diegetischen Klangaufnahme und sogar zu einer akustischen Form des Musik-Machens zurück.

Ausgehend von den ersten drei Ebenen lassen sich an *august 2010* und *may 2011* zwei weitere Ebenen der Bearbeitung der Klangmaterialien bzw. der Verarbeitung des Schweinelebens festmachen:

4. Ebene des realen Eingriffs/der realen Verarbeitung des Schweins zum Musikinstrument und Filet. Die musikalisch-imaginären Ebenen 1–3 bleiben weiter bestehen. (*august 2010*)
5. Ebene der psychischen Verarbeitung/Klangdokumentation: Herbert beklagt im Stall in Anwesenheit des Mutter Schweins in popkulturell verklärter Weise den Tod und sein Leid. Die Ebenen 1–4 werden verlassen. (*may 2011*)



Yann Seznec bei der Performance im «Stallraum» von «One Pig live» am 25. November 2011 in Brüssel.
Foto: Caroline Lessire

WIEDERBELEBUNG

One Pig live am 25. November 2011 in Brüssel, Ancienne Belgique: Herbert überführt im Konzert die Momente des Trauerns, des Erinnerns auf die Ebene einer Hommage und der Identifizierung mit dem «Verstorbenen». Zunächst erzählt er ebenso wie auf dem Album das Leben des Schweins, begleitet von vier weiteren Musikern chronologisch Monat für Monat. Der Prozess des Musik-Machens der ersten sieben Monate spielt nun weniger eine Rolle. Die Klangaufnahmen und die Songs sind vertraut. Die Musik groovt viel stärker und direkter. Zu *august 2010* installiert ein lokaler Koch seine Instrumente auf der Bühne und brät Bauchspeck und Würste in der Pfanne. Ein Musiker sägt Knochen vor dem Mikrofon an. All diese Geräusche werden live eingebaut. Das Schwein wird akustisch wiederbelebt und am Ende des Konzertes, auch vom Publikum, verzehrt. Während des gesamten Konzertes wird ein neues Instrument, das einem Schweinestall nachempfunden ist, bespielt: An vier in einem geräumigen Quadrat aufgestellten Metallständern sind Seile als Begrenzung eines «Stallraums» befestigt, durch deren Ziehen Yann Seznec, der Erfinder dieses Instrumentes, Schweine-Samples auslöst. Die Performance erinnert an das Verhalten eines Schweins im Stall. Diese Form des Reenactment, wie man sie sonst eher von der Inszenierung geschichtlicher Ereignisse kennt, führt im Nebeneinander von Schweineklängen, Schweinemusik und Schweinegerüchen zu einer Hommage oder Apotheose des Schweins, die an Ambivalenz oder sogar Polyvalenz schwer zu übertreffen ist. «Erst eliminieren wir es, dann aber bringen wir es leicht verändert und verschoben als Reenactment zurück»⁹, so Laurence A. Rickels zur künstlerischen Form des Reenactment, die er als Ergänzung zu den bereits dargestellten Verarbeitungstechniken betrachtet. Im Live-Event kommt es zur Inszenierung einer 6. Ebene der Hommage, Apotheose und Identifizierung: Die «Trauersituation» wird im Konzert noch weiter übersteigert; das Schwein schwebt wie ein Geist über dem Erklingenden.

WAHRNEHMUNGSBRÜCHE

Eigentlich verfährt Herbert zugespitzt in genau jener Weise, wie man in der Gesellschaft mit einem Schwein umzugehen pflegt. Die ersten drei Ebenen des Musik-Machens – Aneignen, Entfremden, Komponieren – besitzen soziale Bedeutung. Auch die weiteren drei Ebenen der realen Verarbeitung, der psychischen Verarbeitung und der Hommage bilden soziale Prozesse ab: Vom materiellen Nutzbarmachen, über den Besuch des ehemaligen «Wohnortes» bis hin zur nachträglichen Verklärung und Identifizierung.

Herberts Erzählung des Schweinelebens kann aber auch als eine Meta-Erzählung angesehen werden, die sein eigenes künstlerisches Handeln zum Gegenstand hat: Im Zusammenreffen von künstlerischen und sozialen Handlungen wie im «Verarbeiten» des Schweins oder der «authentischen» Klangedokumentation eines Singer-Songwriters wird die sozial ambivalente Dimension von Klangaufnahmen als Abbildung von Realität erfahrbar. Im Hinblick auf das gesamte Album kann man also mindestens zwei Erzählebenen unterscheiden:

1. Erzählebene: Die Erzählung des Schweinelebens wird im popkulturellen Rahmen eines Albums mit chronologisch aufeinander folgenden Tracks in entsprechenden Genres nachempfunden.
2. Erzählebene: Die Meta-Erzählung des Musik-Machens wird reflexiv auf das Material der Klangaufnahmen angewandt und in den einzelnen Stücken als Spannung zwischen klanglicher Dokumentation und Musikalisierung immer wieder zur Disposition gestellt.

Diese Ebenen werden erfahrbar, weil Herbert in *One Pig* ein Grundprinzip seines musikalischen Denkens anwendet, das er im 2005 veröffentlichten Text *PCCOM*¹⁰ postulierte: Ähnlich dem filmischen Denken der Dogma 95-Gruppe legt er dort einige musikalische Produktionsprinzipien fest, die die Grundprinzipien des Umgangs mit aufgenommenen Klängen in den Mittelpunkt stellen und sich von den Produktionsmöglichkeiten

grosser Studios abgrenzen. Unter anderem fordert er den Verzicht auf Drumcomputer, Sound-Presets und Samples bereits existierender Musikstücke. Nur das aktuell erstellte Klangarchiv und der Fokus auf den Klang selber, der durch Schnitte, Loops und Überlagerungen weiterverarbeitet werden kann, stehen im Mittelpunkt. In diesem Sinne befreit Herbert das Musik-Machen von vorgefertigten Handlungen oder Umwegen und erreicht dadurch, dass ein spezifisches Verhalten zu einem spezifischen Klangmaterial wahrgenommen werden kann. Damit positioniert sich Herbert zum einen abseits der Sphäre der Popkultur, indem er der überproduzierten Musik grosser Studios und der einfachen Nutzung popmusikalischer Codes eine Absage erteilt; zum anderen grenzt er sich auch von der Ästhetik der Klangkunst ab, indem er dennoch popmusikalische Codes nutzt, um in ihrer reflexiven Anwendung auf das Klangmaterial musikalische Handlungen auch als soziale zu thematisieren.

One Pig geht daher trotz der Nähe zu beiden Genres in keinem dieser beiden ganz auf. Vielmehr lebt das Album von den unterschiedlichen Erwartungshaltungen, die an es herangetragen werden. Mit Rücksicht auf Bordwells Unterscheidung zwischen einer Top-Down-Wahrnehmung und einer Bottom-Up-Wahrnehmung¹¹ lässt sich dies zuspitzen: Die «Top-Down»-Wahrnehmungshaltung der Popkultur resultiert aus einem Vorwissen von musikalischen und sozialen Schemata, im Rahmen derer ein Musikstück erfahren und auf seine Differenzsetzungen hin diskutiert werden kann. Die sehr lebendige Entwicklung des Techno zwischen musikalischer Struktur und sozialer Praxis ist ein gutes Beispiel hierfür. Im Bereich der Klangkunst ist es hingegen eher verpönt, auf Schemata zurückzugreifen. Die Klänge sollen vielmehr «Bottom-Up» für sich selber sprechen, das heisst, sie sollen ausgehend von ihrer sinnlichen Erscheinung wahrgenommen werden. Die Wahrnehmungsbrüche in *One Pig* entstehen sowohl aufgrund des Nebeneinanders von Bottom-Up und Top-Down-Prinzipien, zum Beispiel in der Parallelisierung von diegetischem Stallklang und Techno-Track, als auch aufgrund der ständigen Prozessualisierung der Übergänge zwischen diesen Sphären. Selbst vordergründig versperrt sich *One Pig* einem popmusikalischen Hören. Kaum einer jener für popmusikalische Schemata funktionalisierten Klänge geht in seinem Zeichencharakter ganz auf. Die Musik lässt sich in ihrer Wahrnehmung nicht auf die von ihr genutzten Schemata reduzieren. Es bleibt immer ein Rest, ein Überschuss von Klang, der auf etwas anderes verweist. Die Musik ist buchstäblich zerfranst und die Hörer begegnen einander in einem *awkward dance with the other*.¹²

Weiterführende Video-, Ton- und Textdokumente sind über das «Dossier Digitale Infiltrationen» auf www.dissonance.ch zugänglich.

- 1 Die Tierschutzorganisation PETA versuchte das Album verbieten zu lassen. Vgl. «Beef!», in: *Visions – Musik aus Leidenschaft* 224, November 2011, S. 46f.
- 2 *One One*, Accidental Records, AC 40CD, UK 2010; *One Club*, AC44CD, UK 2010; *One Pig*, AC48CD, UK 2011.
- 3 Bei Youtube zu sehen unter www.youtube.com/watch?v=FbeSHgDfRw0; vgl. auch Terry Jones' Maus-Orgel-Performance unter www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=F9nGyPz9uT0&NR=1 (15. Dezember 2011).
- 4 iTunes bietet den Nutzern häufig einen exklusiven Bonus-Track an, woraufhin Herbert den zusätzlichen Track *Industrial Pigs Killed Sawn Crowded Crated Castrated Teeth Pulled* anfertigte, der allein aus industriellen Tötungs- und Zerstückelungsklänge besteht.
- 5 Die reflexive Wendung «vom Erzählen erzählen» entstammt dem Buch von Sylvia Setzkorn, *Vom Erzählen erzählen: Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart*, Tübingen: Stauffenburg 2003. Man findet kaum Literatur, die das Phänomen der Metafiktion oder Metanarrativität für die Musik denkt.
- 6 Christoph Ogiermann benannte so in Ergänzung zur Bio-«Graphie», der visuellen Erinnerung an das vergangene Leben, ein Projekt, bei dem er akustische Erinnerungsstücke vieler Personen sammelte und schliesslich ein grosses Hör-Stück daraus anfertigte. Die Form des Stückes nahm jedoch nicht weiter Bezug auf die Dimension des Erzählens von Bio-Sonien.
- 7 *One Pig* wurde jedoch auch im Rahmen des Deloitte Ignitte-Festivals 2011 im Royal Opera House aufgeführt. Thema des Festivals war: «Just tell the truth». Siehe Interview auf Youtube: *Matthew Herbert – one pig, one pool*, www.youtube.com/watch?v=pPy1Z50xgQ0 (4. Dezember 2011).
- 8 Herbert betont im Interview (ebd.), dass er sich jedem Objekt, auch einer rauchenden Frau an der Ecke, annehmen könnte. Sicher ist, dass er sich schon lange einem lebenden Objekt zuwenden wollte. Einen spezifischen Grund für die Wahl des Schweins gibt er nicht an.
- 9 Laurence A. Rickels, *Einsame Gespenster. Zu Sinn und Richtung des «Reenactment»*, in: *Texte zur Kunst* 76, Dezember 2009, S. 68–82.
- 10 PERSONAL CONTRACT FOR THE COMPOSITION OF MUSIC [INCORPORATING THE MANIFESTO OF MISTAKES]. Vollständig zu finden unter www.matthewherbert.com/manifesto (15. Dezember 2011).
- 11 Siehe David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1985, S. 30ff.
- 12 Aus dem Booklet des Albums *One Pig*.