

David Wallraf

Grenzen des Hörens – Harsh Noise Wall

Musik ist nicht mehr das, was sie einmal war – diese banale Feststellung wirft komplexe Probleme auf, sobald man ihren aktuellen und praktischen Konsequenzen nachspürt. Die Musik des 21ten Jahrhunderts lässt sich kaum noch auf einen gemeinsamen Nenner bringen, will man all ihren globalen und kulturellen Differenzen gerecht werden – es gibt unüberschaubar viele Formen einer ästhetischen Praxis des Auditiven und nicht alle gehen in dem auf, was lexikalisch als „Musik“ definiert wird.

Der avantgardistische Impetus des Foranschreitens hat im Laufe des 20ten Jahrhunderts die Grenzen der Musik beständig erweitert, auch die Trennung zwischen sogenannter „Ernster“ und Unterhaltungsmusik ist längst nicht mehr haltbar. Ein Genre, das auf dieser längst brüchig gewordenen Trennlinie persistiert, ist jene audioästhetische Praxis, die seit gut 30 Jahren unter der Bezeichnung Noise Organisationsformen akustischen Materials erkundet, die kaum noch mit dem Instrumentarium traditioneller Musikanalyse zu fassen sind. Diese Entgrenzung ist an sich jedoch auch begrenzt, sei es durch die anthropologischen Grenzen des Hörens, sei es durch das ästhetische Paradigma der Klangfarbe oder des Timbres.

Die Grenze verweist auf ein gewisses topographisches Verständnis, das u.a. in der Ausdifferenzierung und Diffusion der verschiedenen menschlichen Sinne eine Rolle spielt. Ihre genaue Verortung zwischen den Bereichen, die sie voneinander scheidet ist häufig mit Schwierigkeiten verbunden. Grenzen haben ein dynamisches Element, d.h. sie können sich verschieben, auflösen, neu gezogen oder überschritten werden. Zudem verweist sie auf das Ende eines Bereiches, auf eine Zone, nach der „nichts mehr“ oder etwas „ganz anderes“ kommt.

So kann eine Analyse des Phänomens Klang ihren Fokus von den äußersten Grenzen des überhaupt Hörbaren her, die von physikalischen und biologischen Konstanten gebildet werden, allmählich eingrenzen; sie kann Abgrenzungen zwischen Phänomenen wie Geräusch, Klang und Ton vornehmen, oder sich schließlich einer „Mikrophysik“ der kaum noch unterscheidbaren auditiven Einzelereignisse zuwenden, die einen Klang bilden. Es wird sich zeigen, dass der Begriff der Grenze selbst schon eine Unschärfe impliziert; Verschiebungen ausgesetzt ist, welche die Hierarchien einer kodifizierten Ästhetik in Frage stellen und dass die äußersten Grenzbereiche des Hörens trotz ihrer Antipodizität ein intimes Verhältnis zueinander aufweisen.

Übergänge und Metaphern

Vor dem Klang kommen das Geräusch, der Lärm und das Rauschen (vielleicht kommen sie auch danach, möglicherweise auch zugleich). Jenseits des Klangs liegt der Bereich der „reinen“ Töne, eine Sphäre des mathematisch Abstrakten, die an das akustisch Unmögliche röhrt, d.h. an Strukturen, die nicht gehört werden können.

Die Unterscheidung von unmusikalischem Geräusch und musikalischem Klang ist vielleicht so alt wie die Idee der Musik selbst, ihre wissenschaftliche Eingrenzung und Definition hat sie aber erst im 19ten Jahrhundert erfahren. Ein mögliches Datum für diese Festsetzung ist die Veröffentlichung von Hermann von Helmholtz *Lehre von den Tonempfindungen* von 1863, hier werden Geräusche als aperiodische und Klänge als periodische Schwingungsmuster festgelegt. Diese Definition beansprucht bis heute Gültigkeit, lässt sich aber nur halten, wenn gewisse Ausschließungen vorgenommen werden. Denn auf verschiedene Weisen sind die Klänge von Instrumenten oder Stimmen immer schon von Geräuschen durchsetzt. Zwischen Geräusch und Klang besteht weniger eine eindeutige Grenze als eine Zone fließender Übergänge, in denen sich die Koordinaten von „schon nicht mehr Geräusch“ oder „kaum noch Klang“ nur schlecht verorten lassen. In dieser Zone entfaltet sich das, was Timbre oder Klangfarbe genannt wird, ein Bereich der sich nur durch Übertragungen und Metaphern beschreiben lässt. Der französische Philosoph Jean-Luc Nancy schreibt über die Klangfarbe:

Das Timbre ist schlechthin die Einheit einer Vielfalt, die in ihrer Einheit nicht aufgeht. [...] Das Timbre, die Klangfarbe öffnet [...] unmittelbar auf die Metapher der anderen Sinnesregister: Farbe, Tastsinn (Körnung, Rundung, Rauheit), Geschmack (süß, sauer), ja sogar die Evokation von Gerüchen. Mit anderen Worten, die Klangfarbe hallt mit und in der Gesamtheit der Sinnesregister wider.¹

Das Timbre wäre, Nancy zufolge, jenes Element des Musikalischen, welches einen Modus des „singulär plural Seins“ eröffnet, ein Register, in dem sich die verschiedenen Sinne berühren. Diese Entgrenzung oder Unschärfe korrespondiert mit dem Modus des Übergangs, wie er im Verhältnis von Klang und Geräusch angelegt ist.

1 Nancy 2010, S. 55

Bevor man sich überhaupt den Grenzen und Überschneidungszonen von reinen Tönen, Klang und Lärm zuwendet, ist von Interesse, sich die physiologischen Begrenzungen ins Gedächtnis zu rufen, denen jedes menschliche Gehör unterliegt, also die durch eine Art anthropologische Konstante aufgeworfenen Grenzen des Hörens²: diese lassen sich mit den folgenden Gegensatzpaaren zusammenfassen: Zu laut/zu leise, zu tief/zu hoch, zu viel/zu wenig.

Zu laut wäre demnach ein Schallereignis, das intensiv genug ist, um die Hörfähigkeit temporär oder nachhaltig zu zerstören, ein Schall der wohlmöglich das letzte wäre, was jemand gehört hat. Da es Stille im Sinne einer absoluten Abwesenheit von Schall für ein hörendes Wesen nicht geben kann, wäre „zu leise“ als die Schwelle zu definieren, an der Höreindrücke in dem Grundrauschen der brownschen Molekularbewegung und in den Bewegungsgeräuschen des eigenen Blutkreislaufs untergehen. Als „zu hoch“ und „zu tief“ werden Frequenzen unterhalb von 20 Hz bzw. oberhalb von 20 kHz angegeben. „Zu viel“ und „zu wenig“ schließlich lassen sich auf die Ereignisdichte auditiven Materials beziehen – etwa die Schwelle, an der aus einer Serie einzelner Impulse ein kontinuierlicher Klang wird oder jene, an der durch Addition einzelner, in traditioneller Weise durchaus musikalischer Schallereignisse eine geräuschhafte Dissonanz oder ein Rauschen entsteht. Diese quantitativen Grenzen finden ihre Entsprechungen in den mathematischen Abstraktionen der Sinuswelle und des weißen Rauschens. Beide können als Schallereignisse zwar annähernd mit elektronischen Mitteln realisiert, von einem menschlichen Hörapparat aber kaum vernommen werden. Die Sinuswelle ist ein radikal entfärbter Einzelton, der sich in seinem obertonlosen und geräuschfreien Charakter von allen anderen Klängen unterscheidet. Weißes Rauschen verhält sich analog zu weißem Licht, da es alle hörbaren Frequenzen beinhaltet, hat es keine eigene „Farbe“. Zwischen diesen beiden Polen akustischer „Farblosigkeit“ entfalten sich alle Möglichkeiten des Hörens, auch der Musik, die als solche zwangsläufig durch spezifische „Klangfarben“ gekennzeichnet ist. Aus der Metaphorik der Klangfarbe könnte sich auch die Möglichkeit ergeben, eine Analyse der überhaupt vorhandenen sprachlichen Mittel vorzunehmen, mit denen wir Klänge beschreiben und die linguistischen Übertragungen aus anderen Sinnesbereichen als eine spezifische sensuelle Hierarchie der abendländischen Ästhetik zu lesen. In dieser Hierarchie würde etwa das Visuelle – und damit die Licht- und Raummetaphorik in den Beschreibungen des Musikalischen – über dem Taktilem und Viszeralen stehen, jenen Anteilen der Musik, die auf die „niederen“ Körperregionen zielen.

2 Was die Musikpsychologie als die *Universalien der Musikwahrnehmung* bezeichnet

Noise

Eine Möglichkeit, das große Projekt der musikalischen Avantgarden des 20ten Jahrhunderts auf einen Begriff zu bringen, ist die Ausweitung oder Aufhebung ästhetischer Grenzen. Von der Emanzipation der Dissonanz über die Organisation von Geräuschen in der *musique concrète* bis zur stochastischen Computermusik spannt sich ein Narrativ, in dem einstmais unverrückbare Limitationen von Material und Form durchbrochen oder aufgehoben wurden. Spätestens seit den 1980er Jahren wurde dieses Projekt auf einem anderen Schauplatz an den Rändern der Populärmusik weitergeführt. Einen Grenzfall für gängige Musikdefinitionen, eine Aufhebung traditioneller Parameter des Musikalischen (wie Metrum, Rhythmus, Harmonie und Melodie), stellt eine audioästhetische Praxis dar, die vor etwa 30 Jahren unter der Genrebezeichnung Noise in Japan ihren Anfang nahm. In radikaler Form wird im Noise mit einer ästhetisch motivierten Organisation von Schall operiert, die sich an den Grenzen des überhaupt Hörbaren bewegt, indem Lärm, Rauschen, Verzerrungen und Störgeräusche einander bedingend, ineinander verwoben und aufeinander verweisend in Szene gesetzt werden. Heute existieren diverse Subgenres, die sich auf unterschiedliche Weise mit Noise auseinandersetzen, seine Historie aufgreifen oder umschreiben, zudem eine Unzahl von Überschneidungszonen oder Bindestrichgenres, die sich in irgendeiner Form auf ästhetische Mittel beziehen, die mit Noise in einem Zusammenhang stehen.

Wendet man die Terminologie der Grenze auf musikalische Genres an, bleibt man zunächst im Allgemeinen. Öffnungen und Abschließungen finden sich in jeder Genese einzelner Genres, entscheidend sind hierbei die Linien, die eine bestimmte Gattung von einer anderen abgrenzen. Linien lassen sich in diesem Kontext aber nicht nur als verschließende Abgrenzungen auffassen, sondern auch als Verbindungslien, die überhistorisch und global unvorhergesehene Mischungen, Neuheiten und Bastardformen musikalischer Genres ermöglichen – und damit deren rhizomatische Wuchern in den letzten Jahrzehnten. In dieser Hinsicht kann japanische Noise-Musik als ein Komplex angesehen werden, in dem Bestandteile von westlicher Avantgardemusik, radikale Spielarten des Rock und Methoden elektronischer Klangerzeugung zu einer neuen Form akustischer Praxis amalgamiert wurden, welche die Grenze des musikalisch Möglichen erweitert hat. Noise (sei es nun in der Definition eines „erweiterten Musikbegriffs“, sei es in der einer „audioästhetischen Praxis“) hat sich aus einer Geschichte der Musik selbst ergeben, es folgt einer historischen Tendenz des musikalischen Materials, die an sich unabschließbar ist.³

³ Vgl. Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1975, S. 38 ff) oder dazu: „[...] die Tendenz des Materials vollzieht sich als Verengung und Erweiterung zugleich. Sie vollzieht sich als Verengung, indem verbrauchte Klänge, Techniken und Formen ausgeschlossen werden, und sie vollzieht sich als Erweiterung, indem neue Klänge, Techniken und Formen erarbeitet werden“ Hindrichs 2014, S. 54

Ebenso können sich aber auch Abschließungen oder ästhetische Sackgassen auftun, die keinen „Ausweg“ mehr offen lassen. Als Beispiel für ein solches *Dead End* kann das Subgenre Harsh Noise Wall dienen. Harsh Noise Wall, seit Anfang der 2000er Jahre als Genre etabliert, stellt eine Weiterführung der Ästhetik japanischer Noise-Künstler der 90er Jahre dar, eine Radikalisierung, die sich in einer gleichzeitigen Intensivierung und Verarmung der ästhetischen Mittel äussert. Aus der ziel- und zentrumslosen Unruhe, die sich in vielen japanischen Noiseproduktionen zeigt, ist ein akustisches Gebilde geworden, das in seiner Mikrostruktur zwar eine große Beweglichkeit aufweist, sich als Ganzes aber analog zu einer Wand verhält: die paradoxe Form eines auditiven Stillstands. Man könnte behaupten, dass die Funktion des Genrebegriffs allgemein – abgrenzbar sein, auch zu einem datierbaren „Abschluss“ zu kommen – im HNW affirmativ radikaliert wird: Musikalischer Stillstand und Abgeschlossenheit des Genres verhalten sich spiegelbildlich zueinander.

Einer der wenigen international bekannten Protagonisten des Genres ist Vomir, ein Projekt des französischen Noisekünstlers Romain Perrot. Sein 2007 veröffentlichtes Album *Clastration*, bestehend aus fünf CDrs mit jeweils einer Stunde Spiellänge, kann als repräsentativ für das Genre angesehen werden.

In der Praxis des Harsh Noise Wall wird das Geräusch radikal emanzipiert, hin zu einer spezifischen Autonomie. Auch wenn Geräusche als Bestandteile eines Noisestücks ihr *nomos* abstreifen, nicht mehr Geräusch von irgendetwas und als solches benennbar sind, agieren sie unter einem neuen Gesetz, das den Namen *Noise* trägt. Harsh Noise Wall verhält sich nicht mimetisch zu lärmhaften Umgebungsgeräuschen, das Klangmaterial, das hier zur Entfaltung gebracht wird, verweist auf nichts. In diesem Sinne verhält es sich analog zu dem, was Nancy über die Musik schreibt: „[Musik lässt die] Geräusche klingen und Sinn machen, aber nicht mehr als Geräusche von etwas, sondern in ihrem eigenen Klingen.“⁴ Allerdings vollzieht sich dieses „klingen lassen“, bzw. das In-Szene-Setzen von Noise nicht in dem gleichen Register wie Musik – es bringt weniger „den Lärm zum schweigen“ (Nancy), als dass es das Geräusch über sich hinauswachsen, in Lärm und Rauschen übergehen lässt. Harsh Noise Wall bewegt sich an der Grenze dazu, in weißes Rauschen überzugehen, das Geräusch seine Klangfarbe abstreifen zu lassen, überschreitet sie aber nicht. Vomir etwa verwendet Rauschen, aber er gibt ihm eine spezifische, aggressive „Körnung“. Seine Stücke stellen vielleicht eine äußerste Grenze des musikalisch Möglichen dar, von der aus es nicht in eine Richtung weitergehen kann, die aber zur Bildung von Fluchlinien zwingt. Es wird eine ästhetische Grenze errichtet, eine „Schallmauer“ oder Sackgasse, aus der zwar Wege hinausführen,

4 Nancy 2010, S. 42

aber keine über sie hinaus – keine Strecke, die sich auf diesem Weg noch zurücklegen ließe. Eine Bewegung findet nur noch in der Mikrostruktur des Klangmaterials statt, während die „Stücke“ zu monolithischen Blöcken werden, deren zeitliche Dauer lediglich durch die Spiellänge des jeweiligen Trägermediums festgelegt wird – analog zum Betrachten einer Wand, die in ihrer Ganzheit als fester Block erscheint, in deren Strukturen sich aber Muster erkennen lassen. Diese mikrophysikalischen Qualitäten machen es unmöglich, demselben Stück zweimal die gleiche Hörerfahrung abzugewinnen, begrenzt aber zugleich die Möglichkeit, einen Zustand des Lauschens oder Zuhörens zu erreichen, da die Makrostruktur keine musikalischen Proportionen, sondern nur Quantität kennt. Diese Struktur verunmöglicht zugleich eine bestimmte Metaphorik der Musikalität, nämlich jene, die sich visueller oder räumlicher Übertragungen bedient. HNW ist in keiner Weise räumlich, da der Raum immer schon maximal ausgefüllt wird und keinen Platz für Bewegungen, Interaktionen oder überhaupt Entwicklungen eines „musikalischen Materials“ lässt. Wenn es sich überhaupt in Lichtverhältnissen beschreiben lässt, ist es eher auf der Seite des Dunklen anzusiedeln, wobei es eigentlich eher einem entropischen Rauschen, einer Gleichverteilung von Licht und Finsternis gleichkommt, wie in dem Bildrauschen alter Röhrenfernseher. Zugleich zielt die Betonung tiefer Frequenzen, die dieses Rauschen alles andere als „weiß“ machen, auf das Viszerale, auf die niederen Körperregionen und Eingeweide. Nicht umsonst ist das Erbrechen bei Vomir als Überschrift gesetzt.

Dennoch, trotz der Antimusikalität von HNW, die von Tonalität, Metrik, Tempo oder Bewegung nichts mehr wissen will, bleibt ein Parameter der Musikalität zentral, nämlich die Klangfarbe als Textur, als Mikrostruktur, als unüberschreitbare Grenze einer Ästhetik des Auditiven – die aber zu einer anderen Metaphorik zwingt, will man sie adäquat beschreiben.

Hindrichs, Gunnar (2014): *Die Autonomie des Klangs*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Höldrich, Robert (1995): *Auf der Suche nach dem Rauschen* in: Sanio/Scheib: *Das Rauschen*, Hofheim; Wolke-Verlag

Nancy, Jean-Luc (2010): *Zum Gehör*, Zürich/Berlin: Diaphanes

Novak, David (2013): *JapaNoise*, Durham CT: Duke University Press