

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

David Wallraf

Grenzen des Hörens

Harsh Noise Wall und die Metaphorik des Rauschens

ABSTRACT: Angesichts ihrer unüberschaubaren Ausdifferenzierung scheint es heute kaum noch möglich, eine allgemeingültige Definition von Musik zu finden. Ausgehend von diesem Problem nimmt dieser Text ihre Randbereiche in den Fokus: Die Grenzen des Hörens, wie sie in extremen Formen experimenteller Musik, etwa im Harsh Noise Wall, ausgelotet werden und die Grenzen des Vernehmens, wie sie sich im stets metaphorischen Sprechen über Musik abzeichnen. Als unüberschreitbare Grenze dieser beiden Randzonen bildet die Klangfarbe das Zentrum der Argumentation und den Abschluss der Überlegungen.

Today it seems nearly impossible to find a universally valid definition of music due to its vast differentiation. Ensuing from this problem, this text focuses on music's borders: the hearing limits as they are explored in extreme forms of experimental music (like Harsh Noise Wall) and the margins of understanding as they are shown in the use of metaphors in speaking about music. Timbre is discussed as an uncrossable border of these two aspects. These thoughts form both the focus and the conclusion of this text.

Schlagworte/Keywords: Extreme des Musikalischen; extremes of the musical; Harsh Noise Wall; Klangfarbe; noise; timbre; Rauschen

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 21. Jahrhunderts lässt sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen, will man all ihren globalen und kulturellen Differenzen gerecht werden – es gibt unüberschaubar viele Formen von audioästhetischer Praxis und nicht alle gehen in dem auf, was lexikalisch als ›Musik‹ definiert wird.

Der avantgardistische Impetus des Voranschreitens hat im 20. Jahrhundert die Grenzen der Musik beständig erweitert, auch die Trennung zwischen der sogenannten ernsten und der Unterhaltungsmusik ist nicht mehr haltbar. Ein Genre, das auf dieser längst brüchig gewordenen Trennlinie persistiert und eine Art

Niemandsland zwischen beiden Formen bildet¹, ist jene audioästhetische Praxis, die seit gut 30 Jahren unter der Bezeichnung *Noise* Formen einer Organisation akustischen Materials erkundet, die kaum mit dem Instrumentarium traditioneller Musikanalyse zu fassen sind. Diese Entgrenzung ist wiederum eingeschränkt, sei es durch die Grenzen der Hörfähigkeit, sei es durch das ästhetische Paradigma der Klangfarbe.

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, sich auflösen, neu gezogen oder überschritten werden. Zudem verweisen 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 (und damit die immer schon kulturell bedingten ästhetischen Wertungen dieser Phänomene mit in den Blick nehmen), oder sich schließlich einer Mikrophysik jener kaum noch unterscheidbaren auditiven Einzelereignisse zuwenden, die einen Klang bilden. Es wird sich im Folgenden zeigen, dass der Begriff der Grenze selbst schon eine Unschärfe impliziert, dass er Verschiebungen ausgesetzt ist, welche die Hierarchien einer kodifizierten Ästhetik in Frage stellen und dass die äußersten Grenzbereiche des Hörens trotz ihrer offensichtlichen Antipodizität ein intimes Verhältnis zueinander aufweisen. Anhand des Noise-Subgenres *Harsh Noise Wall* soll schließlich gezeigt werden, dass der Begriff der Grenze als eine Art Chiffre für ästhetische Sackgassen behandelt wird, ein *dead end*, das paradigmatisch für die Abschließung von Genres stehen kann.

1 In dem Text »Genre is Obsolete« wird Noise von Ray Brassier als »the no-man's land between electro-acoustic investigation, free improvisation, avant-garde experiment and sound art« bezeichnet (Brassier 2009, 62).

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 rührt, d.h. an Strukturen, die nicht unmittelbar 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 19. Jahrhundert erfahren. Ein mögliches Datum für diese Festsetzung ist die Veröffentlichung von Hermann von Helmholtz *Lehre von den Tonempfindungen* aus dem Jahr 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 Abgrenzungen vorgenommen werden. Denn auf verschiedene Weisen sind die Klänge von Instrumenten oder Stimmen immer schon von Geräuschen durchsetzt. Rauschen, sei es ein turbulenter Luftstrom, oder der Übergang von Haft- zu Gleitreibung eines Geigenbogens, liefert die Basisenergie einer Vielzahl von Instrumentenklängen.² 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 vielmehr 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.³

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.

2 Vgl. Höldrich 1995, 142 f.

3 Nancy 2010, 55.

Grenzen des Hörens – Biologie, Abstraktion und Empirie

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 Hörens.⁴ Diese lassen sich mit den folgenden Gegensatzpaaren zusammenfassen: Zu laut/zu leise, zu tief/zu hoch, zu viel/zu wenig.

Jenseits der individuellen Ausprägungen verschiedener menschlicher Hörapparate, die ihre jeweils eigenen Begrenzungen aufweisen, lassen sich an diesen Gegensätzen gewisse ›Basisunmöglichkeiten‹ aufzeigen.

›Zu laut‹ wäre demnach ein Schallereignis, dessen Schalldruckpegel intensiv genug ist, um die Hörfähigkeit temporär oder nachhaltig zu zerstören, ein Schall, der womöglich 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 Schallereignisse in dem Grundrauschen der brownischen Molekularbewegung, in den Bewegungsgeräuschen des eigenen Blutkreislaufs und der Arbeit des Nervensystems untergehen. ›Zu hoch‹ und ›zu tief‹ werden allgemein als Frequenzen unterhalb von 20 Hz bzw. oberhalb von 20 kHz angegeben, wobei sich die Möglichkeit einer Hörbarmachung des vormals Unhörbaren in den letzten hundert Jahren beträchtlich erweitert hat.⁵ ›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 absolut entfärbter Einzelton, der sich in seinem obertonlosen und geräuschfreien Charakter von allen anderen Klängen unterscheidet. Weißes Rauschen verhält sich analog zu weißem

4 Diese anthropologischen Konstanten werden von der Musikpsychologie als die ›Universalien der Musikwahrnehmung‹ bezeichnet. Vgl. hierzu Drake / Bertrand 2006.

5 So etwa die Möglichkeit, Ultraschall durch elektronische Transponierung hörbar zu machen, oder allgemeiner: Schallereignisse zu verstärken, aufzuzeichnen und zu manipulieren.

Licht. Da es alle hörbaren Frequenzen beinhaltet, hat es keine eigene ›Farbe‹. Niederfrequente Formen des Rauschens werden als rosa oder braunes Rauschen bezeichnet, wobei es sich weniger um Analogien als um Metaphern handelt. Ähnlich wie der Begriff Klangfarbe verweisen sie nicht auf eine Ähnlichkeitsbeziehung. Klangfarbe ist etwas, das einem reinen Ton zugesetzt wird und ihn ›einfärbt‹, ohne dass sich daraus weiße, blaue oder rosa Töne ergeben würden.

Zwischen den beiden Polen einer akustischer ›Farblosigkeit‹ entfalten sich alle Möglichkeiten des Hörens und damit auch der Musik, die als solche zwangsläufig durch ›spezifische Klangfarben‹ gekennzeichnet sind. 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 sensorische 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 Taktilen und Viszeralen stehen, jenen Anteilen der Musik, die auf die ›niederen‹ Körperregionen zielen.

Noise

Eine Möglichkeit, das große Projekt der musikalischen Avantgarden des 20. 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 einstmalig 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 Organisation von Schall gearbeitet, 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 und ›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 Abschlüßungen finden sich in jeder Genese einzelner Genres. Entscheidend sind hierbei die Linien, die eine bestimmte Gattung von einer anderen abgrenzen (wie sich etwa, um einige willkürlich ausgewählte Beispiele zu nennen, freie Atonalität von Dodekaphonie, Grindcore von Death Metal oder Jungle von Drum'n'Bass unterscheidet). Linien lassen sich in diesem Kontext aber nicht nur als verschließende Abgrenzungen auffassen, sondern auch als Verbindungslinien, die überhistorisch und global unvorhergesehene Mischungen, Neuheiten und Hybridformen musikalischer Genres ermöglichen – und damit deren rhizomatisches Wuchern in den letzten Jahrzehnten. In dieser Hinsicht bildet jedes Musikstück einen komplexen Knotenpunkt oder eine Überschneidungszone unterschiedlichster Traditionen, Einflüsse und Historien, die einer Art ›kartographischen‹ Analyse bedürften. In dieser Hinsicht kann japanische Noise-Musik als ein Komplex angesehen werden, in dem Bestandteile von westlicher Avantgardemusik, Spielarten des Rock und Methoden elektronischer Klangerzeugung zu einer neuen Form akustischer Praxis amalgamiert wurden, welche die Grenze des musikalisch Möglichen erweitert hat. In manchen Kreisen von Noise-Künstlern ist es durchaus üblich, die eigene Praxis als außermusikalisch, bzw. als der Musik entgegengesetzt zu betrachten.⁶ Dennoch muss festgehalten werden, dass Noise sich aus einer Geschichte der Musik selbst ergeben hat, oder, mit Adorno gesprochen, einer historischen Tendenz des musikalischen Materials folgt.⁷ Diese Tendenz impliziert immer auch eine Unabschließbarkeit historisch-ästhetischer Prozesse.

Ebenso können aber auch endgültige Abschlüßungen, bzw. ästhetische Sackgassen auftreten, die keinen Ausweg mehr offenlassen. Als Beispiel für ein solches *dead end* kann das Subgenre Harsh Noise Wall (HNW) dienen. HNW, seit Anfang der 2000er Jahre als Genre etabliert, stellt eine Weiterführung der Ästhe-

6 »It's either pure Noise or it's Music. Mixing Noise with Music, or using Music with Noise, makes the whole thing Music; and then it's all Music, not Music with Noise.« (Shimono Taku in: Novak 2013, 120)

7 Vgl. Adorno 1975, 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, 54)

tik 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 Noise-Produktionen 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 radikalisiert wird: Musikalischer Stillstand und Abgeschlossenheit des Genres verhalten sich spiegelbildlich zueinander, oder, wie es auf einem CD-Cover von Vomir heißt: »Here goes Nothing (no change, no development, no ideas, no remorse)«⁸.

Vomir ist ein Projekt des französischen Noise-Künstlers Romain Perrot. Sein 2007 veröffentlichtes Album *Claustration*, bestehend aus sechs CDs mit jeweils einer Stunde Spiellänge, kann als mehr oder weniger repräsentativ für das Genre angesehen werden.

In der Praxis des HNW wird das Geräusch radikal emanzipiert, hin zu einer spezifischen Autonomie. Auch wenn Geräusche als Bestandteile eines Noise-Stücks ihren *logos* abstreifen, nicht mehr Geräusch von irgendetwas und als solches benennbar sind, erhalten sie einen neuen Namen, *Noise*. HNW 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.«⁹ Allerdings vollzieht sich dieses Klingen 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, also 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 Fluchtlinien zwingt. Es wird eine ästhetische Grenze errichtet, eine ›Schallmauer‹ oder Sackgasse, aus der zwar Wege hinausführen, aber keine über

8 Vgl. Vomir 2007.

9 Nancy 2010, 42.

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 abgewinnen zu können, begrenzen aber zugleich die Möglichkeit überhaupt, einen Zustand des Lauschens oder Zuhörens zu erreichen, da die Makrostruktur keine musikalischen Proportionen, sondern nur Quantitäten 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 durch deren Abwesenheit charakterisiert, wobei es eigentlich eher einem entropischen Rauschen, einer Gleichverteilung von Licht und Finsternis gleichkommt. 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.

Trotz der Antimusikalität von HNW, die von Tonalität, Metrik, Tempo oder Bewegung nichts mehr wissen will, bleibt ein Parameter des Musikalischen 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.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1975), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brassier, Ray (2009), »Genre is Obsolete«, in: *Noise and Capitalism*, hg. von Anthony Iles und Mattin, San Sebastian: Arteleku, 61–71.
- Drake, Carolyn / Daisy Bertrand (2006), »The Quest for Universals in Temporal Musical Processing«, in: *Marrow Annals 930*, New York: Annals of the New York Academy of Sciences, 17–27.
- Hindrichs, Gunnar (2014), *Die Autonomie des Klangs*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Höldrich, Robert (1995), »Auf der Suche nach dem Rauschen«, in: *Das Rauschen*, hg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Hofheim: Wolke, 126–148.
- Nancy, Jean-Luc (2010), *Zum Gehör*, Zürich: Diaphanes.
- Novak, David (2013), *JapaNoise*, Durham CT: Duke University Press.
- Vomir (2007), *Claustration*, (6x CDr), Glasgow: At War With False Noise. <http://www.atwar-withfalsenoise.com/releases.html> (8.12.2018)
- Vomir (2015), *Here Goes Nothing*, (CD) Paris: Decimation Sociale. <https://www.decimation-sociale.com/label/> (8.12.2018)

© 2020 David Wallraf (davidwallraf@gmail.com)

Wallraf, David (2020), »Grenzen des Hörens. *Harsh Noise Wall* und die Metaphorik des Rauschens«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 57–65. <https://doi.org/10.31751/p.4>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020