



Klaus Hübner

Komponierter Lärm – ein Überblick

1 Wer sich besonders für die Auswirkungen des Fluglärms interessiert, der sei auf eine neuere Publikation hingewiesen: Dirk Matzen, *Tatort Himmel. Der Flugverkehr zerstört die Umwelt*, Verlag Die Werkstatt, Göttingen 1991 

2 Gerhard Rühm, *Das Leben Chopins und andere Tondichtungen* (Abt.); Kraftwerk, *The Mix* (Klingklang). 

3 siehe hierzu und zu den folgenden Abschnitten die ausführlicheren Darstellungen in: Klaus Hübner, *Lärm-Reise. Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik*, Sonnentanz, Augsburg 1992. 

4 Luigi Russolo, *Die Kunst der Geräusche*, in: Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und*

Wer sich den Klängen der Gegenwart verschließt, arbeitet als Komponist und Musiker in einem tonleeren Raum.

Es brodeln und dröhnen, zischen und vibrieren, die Noten springen vom Blatt, und bis zum Platzen der Trommelfelle vergehen nur Minuten. Das Knacken in den Heizungsrohren, nur im Winter, versetzt den Darm in Schwingungen. Apokalyptische Reiter, bewehrt mit riesigen, den Lärm kanalisierenden Kopfhörern, kündigen vom Kollaps der Millionenstädte in West und Ost. In kleinen, kaum auffindbaren Nischen liegen die letzten Reste der Klänge und Geräusche, die es noch zu entdecken gilt. Und doch: Lärmgewitter, Kreissägenmusik, Horrorsymphonien. Seit Beginn des technischen Zeitalters entwickelte parallel zum Fortschritt der Maschinen, Flugapparate etc. die Allgegenwart des Lärms eine gleiche Intensität. Lärm ist ein ständig anwesendes, letztendlich gesundheitsschädliches Element, das im menschlichen Zusammenleben übergroße Dominanz besitzt. Das Wort Lärm und sein Inhalt sind absolut negativ besetzt, und wie störend uns der Lärm täglich um und in die Ohren schallt, kann jeder bezeugen. Rasenmäher, Flugzeuge, Motorräder, Elektrosägen, Straßenbaumaschinen: Im Orkus des menschlichen Erfindungsgeistes ist immer ein Plätzchen frei.¹

Ungeachtet dieses negativen Charakters benutzen Komponisten und Musiker den Lärm des industriellen Zeitalters (als ein realer Zustand menschlichen Bewußtseins) für künstlich erzeugte Haupt- und Nebeninhalte ihrer Werke. In zahlreichen Kompositionen der verschiedensten Musikstile finden sich Elemente des Lärms wieder, die entweder das Stück illustrieren und kommentieren oder als Thema im Vordergrund stehen.

Die zivilisatorische Welt, immer bemüht, sich von anderen Welten abzugrenzen und herauszuheben, hat den Lärm längst verinnerlicht; er drängte sich als ständiger Begleiter nahezu unwidersprochen auf und wurde als Nebeneffekt des Fortschritts hingenommen. Es ist nicht der Lärm, sondern die Stille, die oft als störend empfunden wird. Entsteht Lärm jedoch in einem nicht vermuteten Zusammenhang oder in einer atypischen (künstlerischen) Umgebung, treibt die Empörung über Krach und Getöse schnell zur Spitze.

Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, DuMont Schauberg, Köln 1972.



5 Akustische

Zeugnisse finden sich auf folgenden

Tonträgern:

- *dada for now*

(ARK) mit Stücken von Antonio und Luigi Russolo, Giacomo Balla, Kurt Schwitters u.a.

- *musica futurista*

(Cramps) mit Stücken von Francesco Balilla

Pratella, Filippo

Tommaso Marinetti,

Luigi und Antonio

Russolo u.a.

- *Futurism & DaDa*

(Sub Rosa) mit

Originalaufnahmen

von Luigi und Antonio

Russolo, Marcel

Duchamp, Filippo

Tommaso Marinetti,

Kurt Schwitters u.a.

- Der chilenische

Komponist und

Musikwissenschaftler

Juan Allende-Blin

referierte 1985

anlässlich der 1.

Acustica

International –

Komponisten als

Hörspielmacher in

seinem Vortrag *Zur*

Archäologie des

Hörspiels über

Russolo (siehe WDR-

Dokumentation: 1.

Acustica

International 1985.

Komponisten als

Hörspielmacher,

Köln 1990). ↑

6 Klaus Maeck,

Einstuerzende

Neubauten Hoer

mit Schmerzen/

Listen with pain, E.

Die Komposition »Kleine Geschichte der Zivilisation« von Gerhard Rühm ist so ein Kunststück am »falschen« Ort. Denn das so harmlos beginnende Klavierstück mit romantisierender Aussage explodiert in ein Finale der Geräusche, die nicht dem Instrument entspringen, sondern die, mit Hilfe des Tonbandes, aus der wirklichen Welt in den schallgedämpften Konzertsaal donnern. Rühms Komposition präsentiert ein Paradebeispiel für die Entwicklung der Zivilisation zu einer lärmgeschädigten, isolierten Lebensweise und dafür, wie Inhalte und Werte (Automobil!) der zivilen Welt durch die musikalische Interpretation ironisiert werden können. In der populären Musik übernahm die deutsche Gruppe Kraftwerk ein ähnliches Motiv in ihrem Song *Autobahn*, ohne jedoch Rühms radikaler These nahezukommen. Die Verkehrsgeräusche, die Kraftwerk zitathaft einsetzt, dienen lediglich der Illustrierung; ein Infragestellen ist damit nicht beabsichtigt. Musik aus dem Mikrochip hat besonders im Unterhaltungsbereich die handgemachte deutlich in den Schatten gestellt. Die Möglichkeiten des Komponisten, mit dem Hilfsmittel Computer neue Akzente in der zeitgenössischen Musik zu setzen, sind noch lange nicht ausgeschöpft. Jeder Mensch ist ohrnah dabei, wenn reale Geräusche oder künstlich geschaffene die Luft erzittern lassen. Gerhard Rühm steigert kontinuierlich die Geräuschintervalle, bis der Lärm in einem großen Crash mündet, dessen Geräusche wie durch ein Fenster von der Straße ins Zimmer dringen.²

Von diesem thematisierten Zivilisationslärm einmal abgesehen, bedurften die Musik und ihre Handwerker keine ausdrückliche Verweisung auf ein neuartiges Phänomen akustischer Gegebenheiten, um kreative Innovationen zu ergreifen. Die Radikalisierung des Lärms im musikalischen Umfeld und in Kompositionsstilen entwickelte sich so rasant wie der Lärm selbst.³ Der Lärm als Antikommunikationsmittel okkupierte die vorherrschende Melodik und Harmonie im Musikleben.

Nahezu siebzig Jahre liegen zwischen den theoretisch-praktischen Aktivitäten des Futuristen Luigi Russolo und den ersten Geräuschereignissen der Berliner Band Einstürzende Neubauten 1980. Russolo, futuristischer Maler und Musiker aus Italien, revolutionierte die musikalische Konzertwelt mit von ihm erfundenen und gebauten Intonarumori (Geräuscherzeuger, Lärmtöner), für die er im Jahre 1913 auch die theoretischen Voraussetzungen geschaffen hatte: »Wenn wir eine moderne Großstadt mit aufmerksameren Ohren als Augen durchqueren, dann werden wir das Glück haben, den Sog des Wassers, der Luft oder des Gases in den Metallröhren, das Brummen der Motoren, die zweifellos wie Tiere atmen und beben, das Klopfen der Ventile, das Auf und Ab der Kolben, das Kreischen der Sägewerke, die Sprünge der Straßenbahn auf den Schienen, das Knallen der Peitschen und das Rauschen von Vorhängen und Fahnen zu unterscheiden. Wir haben Spaß daran, den Krach der Jalousien der Geschäfte, der zugeworfenen Türen, den Lärm und das Scharren der Menge, die verschiedenen Geräusche der Bahnhöfe, der Spinnereien, der Druckereien, der Elektrizitätswerke und der Untergrundbahnen im Geiste zu orchestrieren.«⁴ Russolo schrieb das Manifest mit dem Wissen, daß in der Vergangenheit das Leben überwiegend aus Stille bestand; genau diese Erkenntnis ist für das Verständnis seiner Ideen wichtig. Denn mit dem Siegeszug der Maschinen traten das Geräusch und der Lärm in den Vordergrund und wurden zum negativen Triumphator über die Menschheit. Die Lärmtöner erzeugten im Konzertsaal künstliche Geräusche wie Knallen, Donnern, Brummen oder Heulen, und durch das

M.E. Bonn 1989. ↑

7 Blixa Bargeld,
*Stimme frißt
Feuer*, Merve Verlag,
Berlin 1988. ↑

8 *La Force du
Vertige*, Ensemble
Kaleidocollage (CD:
Adda); *Air mit
Sphinxes*, Ensemble
Modern (CD:
Harmonia Mundi). ↑

9 John Cage,
*Vorlesung beim
Commemorative
Lecture Meeting*
(August 1989), in: *du.
Die Zeitschrift der
Kultur*, 5/1991
(Composer John
Cage). ↑

10 Weiterführende
Literaturempfehlungen:
– *Rock Session 6*,
hrsg. v. Walter
Hartmann und Gregor
Pott, rororo Sachbuch
7463, Rowohlt
Taschenbuchverlag,
Reinbek 1982
– Carla Mureck, *Die
Hölle ist da, feiern
wir das wärmende
Feuer*, in:
konkursbuch 25
(Partitur der Träume),
konkursbuch Verlag
Claudia Gehrke,
Tübingen 1990
– Empfohlene CD:
Throbbing Gristle,
*Mission Of Dead
Souls* (WEA),
Throbbing Gristle, D.
O.A. (WEA)

↑

11 Wolfgang
Hirschmann, *Zorn
steigt auf*, in:
underground 2,

Geschick des Komponisten ergaben sich so nie gehörte Kombinationen von Klängen, Tönen und Geräuschen. Mit seinem Bruder Antonio schrieb Russolo arbeitsteilig Musikstücke, die beseelt waren von Naivität und von der Kraft der Maschinen: Luigi komponierte die stilisierten Geräusche für seine Intonarumori, Antonio die Orchestermusik.⁵ Die Glorifizierung der Maschinenwelt und die Heroisierung des Krieges führten die revolutionär gestimmten Ideen jedoch ins Abseits.

Die Einstürzenden Neubauten und ihr charismatischer Sänger Blixa Bargeld reproduzieren den Lärm der großen, weiten Welt in der Enge der Tonstudios oder in den Kellern der subkulturellen Öffentlichkeit. In ihrer Musik klingt ein mit Stahlstangen malträtiertes Einkaufswagen wie ein Einkaufswagen, der mit Stahlstangen bearbeitet wird. Der Name der Gruppe ist kompromißloses Programm: bis an die Schmerzgrenze organisieren die fünf Musiker ihre Lärmmusik, und bis zur Primitivität gestutzte musikalische Formen vermitteln das Bild einer menschenunwürdigen, menschenlosen, zubetonierten Gesellschaft. Eisensäge, Preßlufthammer, Megaphon, Stahlplatten, Schleifmaschine: Instrumente des destruktiven Umgangs mit Musik, Utensilien für den Angriff auf unsere standardisierten, konservativen Hörgewohnheiten. »Ihre Intention, den Begriff Musik so zu erweitern, bis alles Musik ist, hat längst auch die herkömmliche Popmusik beeinflusst. Und Blixas Songtexte über zerstörte Zellen und Städte werden von den täglichen Nachrichten ständig überholt.«⁶ Die Musik der Einstürzenden Neubauten spiegelt eine Realität, die der Musikkonsument nicht wahrnehmen möchte; dazu gehören auch die vielfältigen Geräusche, denen wir täglich ausgesetzt sind. Der Lärm der Städte, die chaotischen Geräuschkaskaden der industriellen Arbeitswelt, selbst der Lärmteppich während der Freizeitvergnügungen sind eine nicht zu leugnende und nicht zu bannende Tatsache. Blixa Bargeld und Kumpane lassen dem Lärm seinen freien, ungefilterten Lauf: brutal und schnörkellos stürzt unsere Welt durch ihre Musik zurück auf uns. Wir bemerken den Lärm nur noch dann, wenn er uns in nicht vermuteten Konstellationen (Schallplatte, Konzert) begegnet. Aus der Unterwelt über den Schrottplatz in die guten Stuben und in die Konzertsäle jagen die Einstürzenden Neubauten die schauerhaft wirkenden Geräuschmuster. *Hirnsäge*: ein Songtitel, ein Manifest, ein Werkzeug gegen den gebügelten Zeit(geist) geschmack der achtziger und neunziger Jahre unseres Jahrhunderts. Ob wir wollen oder nicht – Klagegesänge und Ausbrüche von infernalischem Lärm lassen uns unser Ohrenmerk auf die Zustände außerhalb der eigenen vier Wände richten. Das geht nicht schmerzfrei ab und bedeutet auch, die Gehörgänge zu öffnen für neben der Norm liegende musikalische Besonderheiten. »Krach ist die moderne Melodie. Nur die Spannung entscheidet über die Qualität von Musik. Es sind immer nur Spannungsbögen festgelegt.«⁷

Die Neue Musik experimentierte frühzeitig mit vorgefundenen und mit künstlichen Geräuschen, die, bei konsequenter Anwendung, auch Merkmale des Lärms zeigten. Als 1948 der französische Rundfunk das erste Konzert einer Musikform namens »Musique concrète« ausstrahlte, hörten die Rundfunkteilnehmer, im Gegensatz zu Luigi Russolos künstlichen Geräuschen, Lärm aus der realen Welt. Pierre Schaeffer, einer der wegweisenden Pioniere der Musique concrète, war zugleich Toningenieur und Komponist: Diese Dualität zahlte sich aus, denn das Wesen der Musique concrète, die jederzeitige Reproduzierbarkeit der gesammelten Geräusche,

Reiher Verlag, Berlin
1991. ↑

12 Empfohlene CD:
John Zorn, *Spillane*
(Elektra Nonesuch),
John Zorn, *Naked
City* (Elektra
Nonesuch), *Naked
City, Torture
Garden*
(Earache). ↑

13 Russolo, *Die
Kunst der
Geräusche*, a.a.
O. ↑

14 Russolo, ebd. ↑

erforderte technisches Wissen und kreatives Handeln. Die Brutalität des Lärms und die Geräusche der Zeit kritisch-künstlerisch zu verarbeiten bedeutet, die Umwelt zunächst einmal wahrnehmen, begreifen und akzeptieren. Schaeffer und sein Freund und Mitarbeiter Pierre Henry arbeiteten unermüdlich in ihrem Experimentalstudio in Paris. Henrys in vielen Jahren entstandenes akustisches Archiv fand seine Würdigung in dem dreiteiligen Hörspiel *Ein Haus der Klänge*, das er 1990 produzierte und als eine Art radiophones Theaterstück im Westdeutschen Rundfunk in Köln vorstellte. Es war ein wehmütiger Abschied von seinem Studio in der Rue de Toul in Paris und die damit zusammenhängende Auflösung seines Archivs aus Originaltönen und Klangsplintern. Vierzig Jahre gesammeltes Material, jede einzelne der viertausend Tonbandschleifen einzigartig, bedeutet eine Zusammenballung bekannter und unbekannter Geräusche und Klänge, Musikzitate und Töne vergangener Epochen.

Wer sich den Klängen der Gegenwart verschließt, arbeitet als Komponist und Musiker in einem tonleeren Raum. Ein Beispiel dissonanter Klänge, die mit schneidender Schärfe und plötzlicher lyrischer Sanftheit ein Geräuschemuster entwerfen, ist *La Force du Vertige* von Nikolaus A. Huber. Jemandem die Flötentöne beibringen, heißt es drohend in einer umgangssprachlichen Redewendung. Bei Huber geschieht es, und der kammermusikalische Aspekt dieses Quintetts verstärkt sechzehn lange Minuten rigoros das Lärmempfinden. Es möge enden, ist dann der Wunsch des Hörers, aber Huber entläßt ihn so schnell nicht aus der Hand der Geräuschfiguren. Dieser Lärm ist kein konkreter und auch keiner aus den Intonarumori des Luigi Russolo. Es ist der Lärm, der realistisch entsteht, wenn Instrumente wie unter der Folter gequält klingen. Hubers *Air mit Sphinxes* für gemischtes Ensemble weist ähnliche Strukturen wie *La Force du Vertige* auf. Dominierende Blasinstrumente tummeln sich im Vordergrund, bis ins Mark schneidende Geräusche (wenn Rasierklingen auf Glas Ornamente ritzen) wechseln mit Paukenschlag und zartem Glockenspiel. Eine Falle tut sich auf, und mit verstopften Ohren stolpert der Hörer ins lärmumtoste Feuerwerk der Neuen Musik.⁸

Nachdem der musikalische Grenzbereich (vom Ton zum Geräusch zum Lärm) überschritten ist, nachdem die emotionalen Antipathien gegenüber klassischen Musikdefinitionen (E- oder U-Musik, alt oder modern) beiseite gelegt sind, tritt allmählich der Name John Cage in den Vordergrund. Musik des Zufalls ist ein Markenzeichen des neunundsiebzigjährig verstorbenen Amerikaners, der die Tonkunst des zwanzigsten Jahrhunderts fast wie kein anderer revolutionierte. Das präparierte Piano steht dabei beispielhaft im Mittelpunkt, obwohl nicht Cage, sondern Henry Cowell der Erfinder dieses Kompositionsverfahrens ist. Die Auswirkungen der Lärmerzeugnisse von John Cage halten sich lautstärkemäßig in den Grenzen, die das mit Kork, Gummi, Holz oder Metall präparierte Klavier aufzeigt. Bei Cage platzen keine Trommelfelle; seine Kompositionen sind gut geeignet, den Lärmbegriff in der zeitgenössischen Musik zu definieren. Die Phonzahlen sind nicht entscheidend, sondern wie außermusikalische Töne und Geräusche den festgezurrten Musikbegriff beleben und erweitern. Pling und Plong – im Gegensätzlichen ergänzen sich Musik und Lärm/Geräusch. Auch Cages Arbeit zielt darauf, die Diktatur des Musikbegriffs zu brechen. Das gelang ihm besonders radikal mit dem Klavierstück *4' 33"*, welches den Gegenpol zum bewußt erzeugten Lärm darstellt: Das Publikum entscheidet, wie laut es im Konzertsaal wird; der Pianist verharrt untätig vor dem

Instrument und erzeugt keinen Ton. Cage lernte bei Arnold Schönberg den Umgang mit der Zwölftontechnik; wie ein innovativer Komponist sich der Geräusche und des Lärms bedient, lernte er nicht zuletzt von der Natur. Seine Auseinandersetzung mit im Grunde banalen Formen der Musik beweist, wie wenig es manchmal bedarf, neue Wege zu gehen und den Menschen überraschende Höreindrücke zu liefern. »Wir leben in einer Zeit, in der sich für viele Menschen das Bewußtsein von dem, was für sie Musik ist oder sein könnte, geändert hat. Etwas, das nicht wie ein Mensch spricht oder redet, das nicht seine Definition im Lexikon oder seine Theorie in den Schulen kennt, etwas, das sich nur durch das Faktum seiner Schwingungen ausdrückt. Menschen, die auf den schieren Schwingungsvorgang achthaben, nicht in Bezug zu einer fixierten idealen Aufführung, sondern jedesmal gespannt darauf, wie es sich diesmal ereignet, nicht notwendigerweise zweimal in der gleichen Weise. Eine Musik, die den Hörer zu dem Augenblick trägt, wo er ist.«⁹

Brennende Gitarren, demolierte Fernseher und Automobile, in Stücke gehackte Verstärker, zerbrochene Trommeln, glazierschneidende Stimmen: Relikte einer überschäumenden, in Raserei und Zerstörungswut endenden Phase der Rockmusik, die mit Namen wie The Who, Jimi Hendrix, The Plasmatics, John Lennon/Yoko Ono, Diamanda Galas, verbunden ist. Die 1977 in den Blickpunkt der Öffentlichkeit tretende Punk-Musik-Bewegung und ihre an den rechten und linken Rändern mit schleichenden Neben- und Seiteneinsteiger übertrumpften die Gewalt gegen Sachen, indem sie Gewalt gegen sich selbst und das Publikum übten. Mit ungebändigter Radikalität demonstrierten Gruppen wie Throbbing Gristle oder Sex Pistols, wie mit Lärm und bizarren Attacken das Musikestablishment aus den Angeln gehoben werden sollte. Starke Affinitäten mit sadomasochistischem Exhibitionismus kennzeichneten die bis in alle Einzelheiten organisierten und komponierten Szenen einer Bewegung, die für sich Attribute wie Industrial Culture und Death Factory beanspruchten. Hier strömte die gesamte Kollektion postindustrieller Musikstile zusammen; gut gequirlt erhob sich daraus die Noise Music, die mit satanischen Ritualen ebenso umging wie mit an faschistoide Regularien erinnernden Gewaltorgien.¹⁰

Symbiosen aus Neuer Musik und Jazz – eine Vorstellung von stilistischer Verschmelzung, die die Jazzwelt faszinierte, die Verfechter der reinen Avantgarde ablehnten. Der New Yorker John Zorn, der als seine Wurzeln Varèse, Cage und Stockhausen bezeichnet, trieb konsequent den Lärm und die Geräusche in die Kerbe zwischen (traditionellem) Jazz und etablierter Neuer Musik. Seine Stücke durchbrechen seit langem die Schallmauer musikalischer Klischees und sind zur Definition des Begriffs Cross-over besonders geeignet: Filmmusik wird ebenso durch die Lärmpresse gequetscht wie Broadway-Melodien, Heavy Metal oder verträumte Bar-Musik. Kurz- und Kürzeststücke wetteifern in atemberaubender Geschwindigkeit um die Goldene Palme des infernalischen Lärms (eine Bezeichnung wie Speed metal bringt es auf den Punkt). Naked City, die seit gut vier Jahren bestehende Gruppe (J.Z., Wayne Horvitz, Fred Frith, Bill Frisell, Joey Baron), präsentiert live und auf Tonträgern ein akustisches Szenario der im Asphalt- und Wolkenkratzerdschungel westlicher Großstädte hörenswerten Alltagsgeräusche; sie bietet musikalische Zitate aus zahlreichen Stilen und Epochen, Lärmskulpturen der Industriestädte, kaum identifizierbare Klangfetzen. John Zorns Gemischtwarenladen fegt Konventionen hinweg, hackt kompromißlos auf Tonleitern und Harmonik ein.

Dynamik ist das Schlüsselwort, ohne das ein Verständnis kaum möglich ist. Der Dominanz der Visualität setzen die Noise-music-Experten die Geheimnisse und Überraschungen der Akustik entgegen. Diese Musik präsentiert sich zeitgenössischer als die so etikettierte E-A-Musik (ernst-avantgardistisch), denn sie ist ein Spiegel der heutigen akustischen Welt. Es ist der Alltag, den Zorn und seine Mitstreiter, musikalisch verfremdet, in die Konzertsäle und Wohnstuben tragen; es ist die Summe dessen, was wir zwar durch unser Gehör kennen, aber in dieser Konstellation und Topographie nicht anzutreffen gedachten. So werden wir beim Hören der Zorn-Musik daran erinnert, welchen Lärm wir ständig produzieren, der uns wie unter einer Glocke festhält. Es geschieht aber kaum etwas, das eine Linderung verspricht; die Lärmfolter trifft jeden. »In vielerlei Hinsicht liegt Zorns Konzeption genau im Trend: Die Weltmusik-Attitüde, der Zitate-Fetischismus, der Spaß am Eklektischen, die Collagetechnik, die neue Wertschätzung komponierter Strukturen, die Betonung eines kollektiven Schaffensprozesses, die Lust an Krach und Hektik – all diese Elemente liegen schon seit geraumer Zeit in der Luft; Zorns Aufstieg zur Zentralfigur der New Yorker Avantgarde erklärt sich daraus, daß er die Zeichen der Zeit erkannt hat und am rechten Ort zur rechten Zeit pointierte und zugleich unmittelbar einleuchtende Syntheselösungen präsentiert hat.«¹¹ Das einundneunziger Album *Torture Garden* stellt den Hörer vor eine selbstquälerische Geduldprobe, die mit einundzwanzig Musiksnipselchen ausgestattet ist (das kürzeste dauert genau acht Sekunden). Es sollte keine große Überwindung kosten, sich in die musikalischen Partikel hineinzuhören, aber die Schmerzen muß jeder allein aushalten. Zorns berserkerhaftes Vorwärtstreben verlangt ein hohes Maß an Toleranz und Ausdauer. Im Foltergarten ist befreites Parlieren unmöglich, dort herrschen Anarchie und Geschwindigkeit auf metallener Grundlage.¹²

»Jede Äußerung unseres Lebens ist von Geräuschen begleitet. Das Geräusch ist folglich unserem Ohr vertraut und hat das Vermögen, uns unmittelbar in das Leben zu versetzen. Während der Ton, der nicht am Leben teilhat, der immer musikalisch eine Sache für sich und ein zufälliges, nicht notwendiges Element ist, bereits für unser Ohr das geworden ist, was für das Auge ein allzu bekanntes Gesicht ist, offenbart sich hingegen das Geräusch, das verworren und unregelmäßig aus dem unregelmäßigen Gewirr des Lebens zu uns dringt, niemals ganz und hat zahllose Überraschungen für uns bereit.«¹³ Diese Sätze aus Russolos Manifest wirken wie ein Motto für John Zorns Lärmkaskaden. In einer weiteren Passage beschwört Russolo die Adressaten seines Manifestes, daß »sich die Geräuschkunst nie auf eine imitative Wiederholung des Lebens beschränken (darf).«¹⁴

So, wie Luigi Russolo vielleicht befürchtete, ist die Entwicklung der experimentellen Musik nicht fortgeschritten. Ob John Zorn oder John Cage, ob Gerhard Rühm oder Nikolaus A. Huber, sie alle fügten dem realen Lärm etwas hinzu, das entscheidend ist für den Unterschied zwischen bloßem Abklatsch und artistischer Virtuosität: die künstlerische Bearbeitung, die kompositorische Freiheit und die musikalische Unabhängigkeit. Ohne diese Ingredienzien wären das musikalische Geräusch und die geräuschvolle Musik lediglich eine Kopie der Realität – dann ist das Geräusch einer Lokomotive nur noch das Geräusch einer Lokomotive. Wilhelm Busch schrieb 1874: »Musik wird oft nicht schön gefunden, weil sie stets mit Geräusch verbunden.« Genau an diesem Punkt liegt die Hörschwelle. Sie zu überwinden kostet Kraft; als

Belohnung warten viele Erlebnisse für unsere verkleisterten Ohren.

© positionen, 13/1992, S. 6-9