

2 Noise: Das Ende der Musik

»Man müßte einmal – ich weiß nicht, ob ich je die Zeit haben werde – von der Musik sprechen, soweit das möglich ist.«¹
Jacques Lacan

2.1 Genealogie des Lärms

»Listening to Merzbow's album 1930 in a closed and darkened room I enter this tight reciprocity willingly. It is a direct hit, right between the eyes. The shards of glass enter my ears blinding me. The bit of light that manages to come in through the blinds only emphasizes the sharpness of the sound: piercing and enveloping me at the same time, weighing down on me and lifting me up into a most acute hearing. [...] Maybe this is what it is like just before an alien abduction.«²

Salomé Voegelin

»The opening track ›Ananga Ranga‹ starts with lumpy pulses and shrieking flanged sounds. Layers cut in and out; piercing notes drown out the rest for brief moments. As it goes on, coloured noise vies with busy electronic sounds, as slices of high pitched blocs of sound interfere. The middle section sees several layers taking over and falling back, seeming to, because there is no background from which specifics emerge, however much the listener might conceive it that way.«³

Paul Hegarty

»The track begins with a one-second blast of sound, which shifts sharply downward in pitch before abruptly cutting out, as if taking a breath before releasing the long, harsh, continuous scream of Noise that follows. [...] The distorted feedback begins to break up as some amplifier in the chain reaches the limit of its capacity.

1 Lacan, Jacques: *Encore. Das Seminar, Buch XX*, Wien: Turia + Kant 2015, S. 125.

2 S. Voegelin: *Listening to Noise and Silence*, S. 67.

3 P. Hegarty: *Noise/Music*, S. 159.

[...] A final burst blasts through the system, as if I've been unplugged from myself. But none of this really describes it all: the overwhelming feeling of it, the shocking effect of the transitions between sounds, the shiver that runs up your spine when the Noise cuts out. It's been three minutes, forty seconds – or a decade of listening, depending on how you look at it – and I am still struggling to hear what is going on.«⁴

David Novak

»A darkened room is filled with noise. It bounces off the walls, invades my body, sweeping me up with its pulsating waves. The extremes of frequencies push my hearing to its limits but I am excited, my heart racing with anticipation, or is it fear? Where will the noise take me? When will it brake? What comes next?«⁵

Marie Thompson

»I recognize [...] that any attempt to render Merzbow's music in words will necessarily be insufficient, and I would therefore exhort any reader who has not heard a Merzbow CD or track to do so before proceeding further.«⁶

Greg Hainge

Diese fünf Zitate weisen Gemeinsamkeiten auf. Sie stammen aus geisteswissenschaftlichen Buchveröffentlichungen der letzten zehn Jahre, in denen je eigene Noise-Theorien entwickelt wurden. Die Autor*innen, deren Professionen von Kulturwissenschaften und Philosophie über Klangkunst bis zu Musikwissenschaften reichen, schildern Höreindrücke, die Veröffentlichungen und Konzertbesuche japanischer Noise-Projekte bei ihnen hinterlassen haben. Aus diesen Ohrenzeugenberichten spricht eine schwer zu fassende Faszination, die sich an einem unbestimmten Ort zwischen ästhetischem Wohlgefallen, Lust an der eigenen Überwältigung und Überforderung sowie einem diffusen Gefühl der Bedrohung abspielt. Beschreibungen des Sensorischen treten in einen synästhetischen Schwebezustand, in dem die Schärfe eines Geräuschs auf das durch einen Lichtstrahl ausgelöste Stechen in den Augen überspringt und wo in den Zwischenräumen des Metaphorischen klumpige Klänge auf farbiges Rauschen treffen. Diese Erfahrung

4 Novak, David: *Japanoise. Music at the Edge of Circulation*, Durham/London: Duke University Press 2013, S. 4 f.

5 Thompson, Marie: »Music for Cyborgs. The Affect and Ethics of Noise Music«, in: M. Goddard/B. Halligan/P. Hegarty (Hg.): *Reverberations*, S. 207–218, hier S. 207.

6 G. Hainge: *Noise Matters*, S. 259.

lässt sich nicht eindeutig benennen und sprachlich nur in Bilder fassen. Die Zuhörer*innen werden im gleichen Maße mit den Grenzen ihrer Wahrnehmungsfähigkeit konfrontiert, wie die Hörerfahrung ihnen ihre Körpergrenzen bewusst macht. Schilderungen technischer Aufbauten vermischen sich mit denen von Körperzuständen, beide an den Rand ihrer Kapazität getrieben. Akustischer Vorder- und Hintergrund lassen sich nicht mehr voneinander trennen, die Zuhörer*innen werden mit Schockeffekten traktiert und letztlich erübrigt sich jeder Versuch, diese auditive Erfahrung mit Worten zu beschreiben.

Die Auseinandersetzung mit Noise im Sinne eines musikalischen Genres wirft Probleme auf, die epistemologische und ästhetische Denkansätze vor neue Fragen stellen. Sie sehen sich mit einer musikalischen Praxis konfrontiert, die sich an den Rändern der Musik selbst bewegt. Noise überschreitet und unterläuft die traditionellen Parameter der musikalischen Organisation des Hörbaren. Harmonie, Melodie, Metrum und Rhythmik werden im Fall von Noise zugunsten einer Arbeit mit außermusikalischem Material suspendiert.⁷ Aus einer abstrakten Perspektive lässt Noise genau jene Dispositive wirksam werden,⁸ die sich aus dem Koordinatensystem seiner einzelnen Bedeutungen ergeben: Lärm, Geräusch, Rauschen und Störung. Konkret handelt es sich um eine Verwendung von Alltagsgeräuschen, von extramusikalischen, elektroakustischen oder umgenutzten Klang-erzeugern und experimentellen Spieltechniken. Verzerrungen, Rückkopplungen, exzessive Lautstärke und all jene akustischen Artefakte, die in der Tradition professioneller Studio- und Konzertsituationen als Fehler, Defekte oder Störungen beseitigt würden, werden im Kontext von Noise zum Material einer ästhetischen Organisation, die exzessive und chaotische Formen annimmt. Was ein Noise-Stück mit den gängigen Definitionen von Musik teilt, ist seine Hörbarkeit und die minimale Struktur von Anfang und Ende. In seinen extremen Spielarten rührt Noise aber an die Grenzen des Hörbaren selbst. Es organisiert Schallereignisse, die kaum noch oder nicht mehr hörbar sind; ein Maximum an Lautstärke, das das Gehör an

7 Dabei kann Material nicht im musikalischen Sinn als ›Tonvorrat‹ oder Ähnliches verstanden werden. Paul Hegarty definiert den Materialbegriff, der sich aus der Noise-Praxis ergibt, so: »Noise-Musik ist eher eine Intervention, um Material als Material zu belassen (oder es zurück in diesen Zustand zu versetzen, jetzt, zum wiederholten, zum ersten Mal), als eine idealisierte, organisierte Musikalität. Sie interessiert sich für Material als Zeug, nicht als Quelle.« (P. Hegarty: *Noise/Music*, S. 140, a.d. Engl.: DW)

8 Der Begriff des Dispositivs soll im Sinne Michel Foucaults als ein »entschieden heterogenes Ensemble« verstanden werden, das »Diskurse, Institutionen [...] Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische [...] Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt«. (Foucault, Michel: *Dispositive der Macht*, Berlin: Merve 1978, S. 119 f.) Giorgio Agamben hat dem hinzugefügt, das Dispositiv sei jenes Netz, »das man zwischen diesen Elementen herstellen kann«. (Agamben, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2008, S. 9) Noise als Begriff und auch als Genre verweist im Kontext dieser Arbeit auf ein solches diskursives Netz.

die Schmerzgrenze führt, ebenso wie ein Minimum, das ein Rauschen in der Stille, jener vordergründigen Abwesenheit von Schall, entdeckt.

Das späte 20. Jahrhundert hat einige verstreute Versuche hervorgebracht, einen Begriff von Noise zu definieren, der über einzel- und naturwissenschaftliche oder alltagssprachliche Bestimmungen hinausgeht; Versuche, ein Verhältnis zwischen Noise und Musik zu beschreiben oder Theorien aufzustellen, die Noise in ihr thematisches Zentrum stellen und dem mit diesem Begriff Bezeichneten eine positive ontologische Qualität zuschreiben (die Noise in seinem Verhältnis zur Musik also nicht als bloße Negativität des Musikalischen, Tonalen oder Harmonischen fassen).⁹ Ansätze zu einer dezidierten Noise-Theorie lassen sich allerdings erst seit Beginn der 2000er Jahre beobachten. In den letzten zehn Jahren sind einige Arbeiten erschienen, die von Noise ausgehend verschiedene Ansätze zu einer Theoriebildung verfolgt haben. Dieser schmale, aber differenzierte Textkorpus deckt ein breites Spektrum von kultur- und musikwissenschaftlichen Forschungsansätzen ebenso ab wie philosophische Fragestellungen, die von einer Ontologie bis zu Entwürfen einer Ästhetik, Epistemologie und Affekttheorie des Noise reichen.¹⁰ Diesen Theorien gemeinsam ist, dass sie Noise nicht streng entlang der Raster einer wissenschaftlichen Einzeldisziplin verhandeln (etwa als akustischen und/oder sozialen Lärm, als Rauschen im Sinne der Kybernetik und Informationstheorie oder Ähnliches), sondern einer Vielzahl von Bedeutungssträngen nachgehen, deren gemeinsamen Bezugspunkt Noise als Genre bildet. Es lässt sich die These aufstellen, dass, obwohl die differenziellen und in verschiedene Denk- und Forschungsrichtungen weisenden Bedeutungsstränge von Noise bereits weit vor der Jahrtausendwende angelegt waren, erst das (musik-)historische Faktum einer als

9 Hier sind Michel Serres' Arbeiten *Der Parasit* und *Genesis* hervorzuheben, ebenso wie Jacques Attalis *Bruits* (Serres, Michel: *Der Parasit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987; ders.: *Genesis*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1995; Attali, Jacques: *Bruits*, Paris: Presses universitaires de France, 1977). Serres und Attali waren während der 70er Jahre im *Groupe des Dix* aktiv, der sich mit den philosophischen Implikationen von Kybernetik und Informationstheorie auseinandersetzte, hieraus lässt sich ihr Interesse an Noise und der spezifischen Auslegung dieses Begriffs ableiten (vgl. M. Thompson, *Beyond Unwanted Sound*, S. 137 f.). Der 1995 erschienene Sammelband *Das Rauschen* kann als frühes Beispiel einer interdisziplinären Noise-Theorie angesehen werden (Sanio, Sabine (Hg.): *Das Rauschen*, Hofheim: Wolke 1995).

10 2007 erschien Paul Hegarty's *Noise/Music. A History*, dieses Buch sollte zum Bezugspunkt für nachfolgende Veröffentlichungen werden. In den folgenden Jahren wurden die Sammelbände *Noise & Capitalism* (2009) und *Reverberations. The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise* (2012) veröffentlicht (Iles, Anthony/Mattin (Hg.): *Noise & Capitalism*, San Sebastian: Arteleku 2009; M. Goddard/B. Halligan/P. Hegarty (Hg.): *Reverberations*), ebenso wie Arbeiten von Greg Hainge (*Noise Matters*, 2013), David Novak (*Japanese*, ebenfalls 2013) und in jüngster Zeit eine Affekttheorie des Noise (*Beyond Unwanted Sound* von Marie Thompson, 2017) und Cecile Malaspinas *An Epistemology of Noise* (London: Bloomsbury 2018). Diese Aufzählung ist kursorisch und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.