

Skizzenbuchs und der Landsberg-Skizzen sowie eine Übertragung, die die Arbeitsvorgänge des Komponisten deutlich macht (im Sinne der Versuche Kermans und Gossetts) dringende Desiderate²⁹.

Geräusche in der Musik – zwischen Illustration und Abstraktion

von Peter Wilson, Hamburg

Die Rede von der „Emanzipation des Geräuschs“ in der Neuen Musik ist mittlerweile zum Gemeinplatz geworden. Um so erstaunlicher ist es, daß ästhetische Reflektionen über die kompositorische Verwendung dieser Klasse von Klangphänomenen seit den epochemachenden Manifesten des italienischen Futurismus rar geblieben sind. In vorliegendem Aufsatz soll zum einen dargelegt werden, warum es zu diesem Mangel kam, zum anderen möchte ich durch eigene Überlegungen dazu beitragen, ihm abzuwehren.

Geräusche – Gehörwahrnehmungen also, denen keine bestimmten Tonhöhen zuzuordnen sind¹ – sind in den Orchesterklang fast immer durch Einführung neuer Instrumente der Schlagzeugfamilie eingebracht worden: Schon im späten 17. und im 18. Jahrhundert wurden Becken und große Trommel verwendet; im 19. Jahrhundert bürgerten sich Tamtam oder Gong und kleine Trommel ein, und mittlerweile ist das Arsenal der in neueren Partituren üblichen Schlaginstrumente, insbesondere durch Einbeziehung lateinamerikanischer Perkussionsinstrumente (Bongos, Congas, Guiro, Maracas usw.) unübersehbar geworden. Dennoch war für die Hinzuziehung geräuscherzeugender Instrumente zunächst nicht der rhythmische Aspekt ausschlaggebend; entscheidend war vielmehr die mit ihnen verknüpfte Semantik. Nicht anders ist es zu erklären, daß Geräusche zuerst in illustrativer oder doch zumindest eine deutliche Semantik vermittelnder Musik auftreten: Triangel, Becken und große Trommel wurden durch die „Türkenopern“ des 18. Jahrhunderts wie Christoph Willibald Glucks *Rencontre imprévue* oder Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail* populär², das Tamtam tauchte vermutlich zuerst in einem Trauermarsch François-Joseph Gossecs aus dem Jahre 1791 auf³; die kleine Trommel dient in Meyerbeers *Les Huguenots* (1836) und Richard Wagners *Rienzi* (1840) zur Charakterisierung des Militärischen⁴.

²⁹ Um die Überlegenheit seiner Methode über die Dagmar Weises zu demonstrieren, bringt Gossett am Ende seiner Arbeit ein Beispiel (Beispiel B), das im Gegenteil eher ihre Grenzen aufzeigt (*JAMS* 27, S. 284). In der Tat spricht nichts dagegen, daß die revidierte Form der Stelle auf Seite 5¹, Zeile 3 der Londoner Skizzen, die Gossett hier interpretiert, wirklich so gelautes hat, wie Frau Weise transkribiert, nämlich:



Gossetts Versuch, die Sechzehntelstriche bei den Noten h²-a² bzw. f²-e² wegzudiskutieren, ist alles andere als überzeugend.

¹ Was nicht ausschließt, daß man aus ihnen unter Umständen tonhöhenmäßig fixierbare Komponenten heraushören kann.

² *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Art. „Janitscharenmusik“.

³ Ebda., Art. „Tamtam“.

⁴ Ebda., Art. „Trommel“.

In diesen und anderen Fällen programmatisch gebundener Musik gilt, daß die verwendeten Geräusche entweder ikonischer Natur (Donnerblech, Peitsche) oder Symbole konventionell bestimmter Inhalte sind (Tamtamschlag als Todessymbol) oder aber zur Charakterisierung regionalen Kolorits eingesetzt werden (Triangel, Becken und große Trommel als Kennzeichen der Janitscharenmusik; Kastagnetten als Symbol spanischer Folklore). Nach und nach wurden geräuscherzeugende Instrumente freilich auch unabhängig von den semantischen Kontexten, die ihnen ursprünglich zugeordnet waren, gebraucht: So muß die kleine Trommel in Partituren des späten 19. Jahrhunderts nicht mehr notwendigerweise Militärisches bezeichnen; sie kann auch ohne diesen Hintergrund zur Präzisierung markanter Rhythmen eingesetzt werden. Allerdings bedeutet eine solche Auflösung des semantischen Feldes noch keine Emanzipation des Geräuschs, denn nach wie vor hat es sekundären, unterstützenden, untermalenden Charakter und ist somit den Tönen keineswegs gleichberechtigt.

Als eigenständiges musikalisches Material mit eigenen Möglichkeiten und eigener Schönheit wurde das Geräusch erst von den Musikern des italienischen Futurismus begriffen. Luigi Russolos berühmte Lobpreisung des Geräuschs spricht hier eine deutliche Sprache:

„Darum bereitet es uns unendlich mehr Freude, die Geräusche von Straßenbahnen, Autos, Wagen und schreienden Menschenmengen auf ideale Weise zu kombinieren, als uns noch einmal z. B. die ‚Eroica‘ oder die ‚Pastorale‘ anzuhören“⁵.

Die sich hier und in vielen weiteren Proklamationen der Futuristen manifestierende Verehrung der Maschinengeräusche führte allerdings zu einem ästhetischen Widerspruch, den Russolo und seine Mitstreiter nicht aufzulösen vermochten. Einerseits nämlich strebten sie eine Geräuschkunst an, die mit den überkommenen illustrativen Praktiken brechen sollte:

„. . . Die Kunst der Geräusche darf sich nicht auf einfache imitative Reproduktion beschränken“⁶.

„Dieses neue Orchester [der Geräuscherzeuger, P. W.] wird die vielschichtigsten und neuartigsten klanglichen Emotionen erzielen, jedoch nicht durch eine Aneinanderreihung imitativer, das Leben reproduzierender Geräusche, sondern durch eine fantastische Assoziation dieser mannigfaltigen Klangfarben“⁷.

Andererseits aber waren es gerade die Geräusche der industrialisierten Umwelt, von denen die futuristischen Musiker so fasziniert waren, und diese Geräusche samt der ihnen anhaftenden Konnotationen waren es dann auch, die ihre Kompositionen prägten und sie zu akustischen Ikonen der Maschinenwelt machten. Deutlich wird dies schon durch die Titel einiger futuristischer Musikwerke: *Erwachen der Stadt*, *Treffen der Aeroplane und Automobile*, *Man speist auf der Hotelterasse*⁸.

So ist es verständlich, daß Edgar Varèse, der wie Russolo von neuen Instrumenten und einer Erweiterung des Klangrepertoires träumte, die futuristischen Komponisten scharf kritisierte und ihnen vorwarf, lediglich lästige und oberflächliche Klangphänomene des

⁵ „C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu' à écouter encore, par exemple, l' ‚Héroïque‘ ou la ‚Pastorale‘ “ L. Russolo, *L'Art des Bruits* (1913), Neuausgabe Paris 1954, S. 27

⁶ Russolo, op. cit., S. 36.

⁷ Russolo, op. cit., S. 42.

⁸ Zitiert nach F. K. Prieberg, *Musica ex Machina*, Frankfurt und Berlin 1960, S. 36.

Alltags wiederzugeben, anstatt über wirklich neue, unverbrauchte Klänge nachzudenken⁹. Varèse selbst vollzog dann jenen Schritt, der die Geräusche endgültig von ihrer Vergangenheit als akustische Ikone und koloristische Elemente befreien sollte – er erklärte die bis dahin akzeptierte Trennung von ‚Klängen‘ und ‚Geräuschen‘ für aufgehoben:

„Ich wurde eine Art diabolischer Parsifal, auf der Suche nicht nur nach dem heiligen Gral, sondern nach der Bombe, welche die Welt der Musik aufrütteln und alle Töne, die zu jener Zeit und manchmal auch heute noch Geräusche genannt werden, durch die Bresche hereinlassen sollte“¹⁰.

Russolo noch hatte gemeint:

„Das Geräusch ist uns vertraut. Das Geräusch hat die Kraft, uns an das Leben zu erinnern“¹¹. und hatte damit die Geräusche als mimetische Elemente von den ‚künstlichen‘ Tönen abgesondert. Varèse hingegen abstrahierte von diesem Unterschied und betrachtete Geräusche als Klangvaleurs unter anderen. Diese Neudefinition des Klangs als eines Begriffs, der alle musikalisch strukturierbaren Schallereignisse umfassen soll, war keineswegs willkürlich, sondern doppelt legitimiert: erstens durch den Wunsch, die alte Hierarchie von ‚musikalischen‘ Klängen oder Tönen und ‚unmusikalischen‘ Geräuschen zu durchbrechen, zweitens durch die Erfahrung, daß es Klangphänomene – beispielsweise Cluster – gibt, die sich einer eindeutigen Einordnung in eine der beiden Klassen widersetzen, was den Gedanken eines Klangkontinuums ohne Schranken und hierarchische Ordnung nahelegte. Die Frage nach speziellen ästhetischen Prämissen eigens für das Komponieren mit Geräuschen wurde damit hinfällig.

Diese Sichtweise, die von den Spezifika der Geräusche und der Problematik der mit ihnen verknüpften semantischen Implikationen abstrahiert, ist auch charakteristisch für die folgenden Sätze, in denen Pierre Schaeffer den Herstellungsprozeß seiner *Étude aux chemins de fer* (1948) beschreibt:

„Acht Takte Anfahren. Accelerando für Solo-Lokomotive, dann Tutti der Waggonen. Rhythmen. Es sind sehr schöne dabei. Ich habe eine bestimmte Zahl Leitmotive ausgewählt, die kettengleich montiert werden müssen, im Kontrapunkt. Dann Langsamerwerden und Stoppen. Kadenz der Kolbenstöße. Da capo und Reprise der vorangegangenen Elemente, sehr heftig. Crescendo“¹².

„Takte“, „Leitmotive“, „Kontrapunkt“, . . . Schaeffer überträgt Denkschemata der herkömmlichen, mit Klängen eindeutiger Tonhöhe operierenden Musik auf das Gebiet einer Tonkunst, die mit gänzlich anderen Materialien arbeitet, ohne die Konnotationen des von ihm verwendeten akustischen Repertoires in sein kompositorisches Kalkül einzubeziehen. Die so unvermeidlich entstehenden Widersprüche zwischen Struktur und Semantik hat Pierre Boulez deutlich gesehen, denn er hat mehrfach vor der unüberlegten Verwendung von Geräuschen – und zwar sowohl von Umwelt- als auch von Schlagzeuggeräuschen – gewarnt, da Geräusche eine unentrinnbare „Beziehung zur Anekdote“ aufwiesen, was zur Folge habe, daß sie die Neigung hätten, „aus dem Kontext der Komposition herauszutreten,

⁹ J.-Y. Bosseur, *Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse*, in: *Der musikalische Futurismus, Studien zur Wertungsforschung* 8, S. 47.

¹⁰ „Je devins une sorte de Parsifal diabolique à la recherche non pas du Saint-Graal, mais de la bombe qui ferait exploser le monde musical et laisserait entrer tous les sons par la brèche, sons qu'à l'époque – et parfois encore aujourd'hui – on appelait bruits.“ Bosseur, op. cit., S. 44; dort ebenfalls die im Text zitierte Übersetzung.

¹¹ Russolo, op. cit., S. 35.

¹² Prieberg, op. cit., S. 83.

sich also der Dialektik zu entziehen“¹³. Er und Karlheinz Stockhausen, der sich in ähnlicher Weise geäußert hat¹⁴, wählten daher den Weg der Verwendung eines ‚neutralen‘, konnotativ unbelasteten Klangmaterials, das bereit sein sollte, sich der Hierarchie der Struktur zu unterwerfen. Sowohl in der *Musique Concrète* als auch in der seriellen Musik fand also eine Flucht vor den inhaltlichen Implikationen der Verwendung von Geräuschen statt: auf der einen Seite durch Nichtbeachtung des konnotativen Feldes von Umweltklängen, auf der anderen durch Verbannung semantisch vorbelasteter Materialien aus dem Repertoire musikalischer Elemente. Schon bald aber wurde offenkundig, daß der Rekurs auf angeblich ‚neutrale‘ Klänge vergeblich war: Auch die laut Stockhausen nicht-mimetischen Klänge und Geräusche wurden von den Hörern (und zwar von Laien und Experten gleichermaßen) sofort mit Bedeutungen verbunden und inhaltlich konventionalisiert: Elektronische Musik gleich welcher strukturellen Faktur erinnerte sogleich an Weltall, Science Fiction, Straßen- oder Fabriklärm. Das Streben nach ‚reiner‘ Struktur blieb Utopie, denn alle Musik – auch solche, die mit unüblichen Klangmaterialien arbeitet – wird primär „von der ausdruckshaften, musikalisch-bildlichen und konventionell-symbolischen Seite her“ rezipiert, wie Vladimír Karbusický überzeugend nachgewiesen hat¹⁵. Diese Erkenntnis ist nun für eine mit Geräuschen operierende Musik besonders folgenreich, denn Geräuschen werden – vermutlich deshalb, weil die alltägliche akustische Umwelt in überwiegenderem Maße aus ihnen besteht – noch eher als Klängen eindeutiger Tonhöhe konkrete Inhalte zugeordnet¹⁶. Dieser mimetische Aspekt ist es, der die Auffassung der Geräusche als einer besonderen Klasse von Gehörwahrnehmungen mit spezifischen Gesetzmäßigkeiten und eigenen ästhetischen Erfordernissen als gerechtfertigt erscheinen läßt, auch wenn man sich darüber klar ist, daß der Übergang zur Klasse der Klänge eindeutig bestimmbarer Tonhöhe fließend ist und in verschiedenen musikalischen Kontexten jeweils anders definiert werden muß: Zumindest zur Kennzeichnung zweier miteinander verbundener Pole der musikalischen Wahrnehmung behalten die Begriffe ‚Ton‘ oder ‚Klang‘ einerseits und ‚Geräusch‘ andererseits ihre Berechtigung. Die Fehler einer abstrakten, von semantischen Faktoren absehenden Theorie der Klangfarben, die „Apfelsinen mit Schreibmaschinen multipliziert“¹⁷ sollten nicht wiederholt werden.

Hat man nun einmal akzeptiert, daß Geräusche von den Hörern als mimetische Klänge, die mit unterschiedlicher Direktheit und Präzision auf die Realität verweisen, aufgefaßt werden, dann stellt sich die Frage, wie mit dieser unausweichlichen semantischen Komponente am besten kompositorisch umzugehen ist. Hilfreich scheint mir hier der von Helmut Lachenmann (in Anlehnung an Benjamin) in die Musiktheorie übernommene Begriff der *Aura* der Klangmittel zu sein, die als „Trägerin von vertrauten Erfahrungen aus

¹³ P. Boulez, *Wille und Zufall*, Stuttgart und Zürich 1977, S. 235f., und ders., *Musikdenken heute 1*, = *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V*, Mainz 1963, S. 18.

¹⁴ K. Stockhausen, *Elektronische und instrumentale Musik*, in: *Die Reihe V* (1959), S. 53.

¹⁵ V. Karbusický, *Zur empirisch-soziologischen Musikforschung*, in: *Musikhören* (hrsg. von B. Doppeide), Darmstadt 1975, S. 280–330 (hier besonders S. 300–304).

¹⁶ Eigene Versuche mit elektronisch erzeugten, nicht-imitativen Geräuschen verschiedenster Art ergaben, daß Hörer (auch Experten) immer versuchen, Geräusche auf Schallphänomene der Alltagswelt zu beziehen.

¹⁷ Th. W. Adorno, *Musik und Technik*, in: *Gesammelte Schriften 16*, Frankfurt 1978, S. 237: „Sinnwidrig: falsch wird das technische Kunstwerk überall dort, wo es . . . Ungleichnamiges behandelt, als wäre es gleichnamig; Apfelsinen mit Schreibmaschinen multipliziert.“

der existentiellen Wirklichkeit des Alltags, der verschiedenen Gesellschaftsschichten, der religiösen Sphäre, der Kultur(en), der Technik, der Geschichte, der Landschaften, Klassen, vielleicht auch des Unterbewußtseins . . .¹⁸ zu betrachten ist – die Aura eines Geräuschs wäre also die Summe aller Konnotationen, die ihm durch gesellschaftliche Konvention zuzuordnen sind. Für entscheidend halte ich nun zweierlei: zum einen die Auswahl des Geräuschmaterials. Ein Geräusch beispielsweise, das nur ein Fragment der akustischen Alltagswelt präzise und unverfälscht wiedergibt, ohne auf weitere, komplexere Bedeutungen zu verweisen, hat eine ‚enge‘ Aura und ist musikalisch schwer zu integrieren, wenn man es nicht auf eine bloß vordergründig illustrative Musik abgesehen hat, in der Geräusche nur Ikone sind. Geschickt gewählt können Geräusche jedoch eine ‚weite‘, vielschichtige Aura vermitteln und so entscheidend zum kommunikativen Charakter einer Komposition beitragen: So erinnert das tonlose Spiel der Instrumente am Schluß¹⁹ des sechsten von Ligeti *Zehn Stücken für Bläserquintett* (1968) an flüsternde Stimmen und evoziert eine Atmosphäre von Heimlichkeit, Stille und Konspiration. In *Artikulation* (1958), einem elektronischen Stück, in dem Klänge eindeutiger Tonhöhe und Geräusche sprachähnlich artikuliert werden, erinnern leise verhallte ‚Sprachgeräusche‘ an den Klang einer Menschenmenge in einem großen Raum, an Weite und Anonymität, während hart artikulierte schnelle Geräuschfolgen an Erregung und Zorn denken lassen. In beiden Kompositionen jedenfalls hat Ligeti die Geräusche so gewählt, daß dem Hörer viele persönliche Auslegungsmöglichkeiten innerhalb eines bestimmten assoziativen und emotionalen Rahmens offen bleiben: die Aura der Geräusche ist ‚weit‘, komplex.

Maßgeblich aber ist zum ändern die kompositorische Vermittlung der durch die eingesetzten Geräusche vorgegebenen Aura. Um nochmals Lachenmann zu zitieren:

„An der Art, wie die komponierte Struktur mit der Aura der Mittel umgeht, auf sie eingeht, sie nicht bloß negiert, sondern ihre Expressivität einbezieht, gar von der Auseinandersetzung mit ihr den schöpferischen Impuls bezieht . . ., gibt sich die individuelle Ausprägung eines kompositorischen Willens zu erkennen“²⁰.

Als gelungenes Beispiel der Integration von Geräuschen in die kompositorische Struktur möchte ich Luigi Nonos *La Fabbrica Illuminata* (1964) nennen: die Fabrikgeräusche sind hier nicht bloß Ikone, die einer autonomen Struktur aufgesetzt werden, sondern sind nahtlos in das musikalische Geschehen eingefügt, ohne jedoch ihre Aura von Technik und Bedrohung preiszugeben. Daß diese Aura fester Bestandteil von Nonos strukturellem Kalkül war, wird schon auf der Ebene der Großform dadurch deutlich, daß der letzte Teil des Werkes, in dem die Utopie einer Zukunft ohne die unmenschlichen Zwänge des industriellen Arbeitsprozesses heraufbeschworen wird, auf die Verwendung der konkreten Fabrikklänge ganz verzichtet: Das musikalische Material und seine Aura stehen also jeweils im Einklang mit der im Text konkret formulierten Aussage; der Einsatz der Geräusche ist semantisch motiviert. Der Gefahr, eine plakativ-illustrative Musik zu schreiben – einer Gefahr, die bei der Art des konkreten Klangmaterials durchaus nahe lag –, ist Nono außerdem dadurch entgangen, daß er kontinuierliche Übergänge zwischen Fabriklärm und elektronischen, eher abstrakten Klängen auskomponierte (dies wird besonders im zweiten

¹⁸ H. Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*, in: *Neuland* 1, 1980, S. 73.

¹⁹ T 16–25.

²⁰ Lachenmann, op. cit., S. 73.

Abschnitt des Stücks deutlich). Dadurch sind die Geräusche mit dem kompositorischen Ganzen bruchlos verschmolzen und werden nicht als bloß koloristische Elemente, die der eigentlichen musikalischen Substanz fremd sind, empfunden.

Zu erwähnen ist schließlich der mögliche Fall, daß erst die Struktur der Komposition über die Aura der eingesetzten Geräusche entscheidet. Dies ist meiner Meinung nach z. B. in Wolfgang Rihms *Tutuguri VI* für sechs Schlagzeuger (1980/81) der Fall: Der simultane Schlag von sechs großen Trommeln – ein Klangmittel mit einer zunächst unbestimmbaren und vieldeutigen Semantik – erhält hier durch eine dramatisch geschickte Disposition langer Pausen den Stellenwert eines akustischen Schocks, wodurch der gewalttätig-rituelle Gehalt von Antonin Artauds Tutuguri-Gedicht²¹ treffend in Klang umgesetzt wird: Erst durch die rhythmische Struktur des Stücks wird also die Aura der Klangmittel etabliert. Ein solches Verfahren ist allerdings nur dann möglich, wenn die Konnotationen des jeweiligen Geräuschs nicht von vornherein so stark fixiert sind, daß die Herstellung eines neuen auratischen Kontextes im Rahmen einer einzigen Komposition unmöglich ist. Ein Negativbeispiel wäre hier die Verwendung der Sirenen bei Varèse²²: der Komponist war von ihnen zwar aus rein musikalischen Gründen fasziniert²³, konnte sich aber, wie die Aufnahme seiner Werke durch das Publikum zeigte, nicht der mit ihrem Erklingen wohl unabtrennbar verknüpften Inhalte erwehren.

Werden Geräusche aber im Bewußtsein ihrer spezifischen Aura ausgewählt und sind Aura und strukturelle Einbindung der Geräusche von vornherein aufeinander bezogen, so gewinnt Musik, wie die angeführten Beispiele andeuten sollten, eine unmittelbare und allgemeine Mitteilungskraft, wie sie abstrakten Klangfarbenpermutationen meist abgeht.

²¹ Das Gedicht ist ein Teil des Hörspiels *Schluß mit dem Gottesgericht – das Theater der Grausamkeit*, das 1947 entstand.

²² In den Werken *Amériques* und *Ionisations*.

²³ „The beautiful parabolas and hyperbolas of sound the sirens gave me“ – Äußerung von Varèse, zitiert nach Louise Varèse, *Varèse. A Looking-Glass Diary*, London 1973, S. 42.