

KRATZEN, KNISTERN, RAUSCHEN – DER KURZE WEG VOM STÖRGERÄUSCH ZUM ORNAMENT

Klaus Walter

Auf die Frage, woran er gerade arbeite, pflegte Bertolt Brechts Herr Keuner zu antworten: »Ich bereite meinen nächsten Irrtum vor.« Columbus suchte Indien und fand Amerika. Django Reinhardt verlor bei einem Unfall zwei Finger seiner linken Hand und entwickelte aus diesem Handicap eine völlig neue Gitarrentechnik. Jimi Hendrix bearbeitete seine elektrische Gitarre gegen jede Gebrauchsanweisung und plötzlich galt Lärm als sexy. Rasch etablierte sich im Phrasenkatalog der Rockkritik der Begriff »Feedbackorgie«. Die sexuelle Metapher »Orgie« umschreibt den Genuss am gezielten Kontrollverlust. Der Gitarrenkörper folgt seiner eigenen Libido, sein Besitzer verliert die Macht über ihn – und genießt das. »Feedbackorgien«, »Lärmkaskaden« und »Geräuschatacken« – so schnell, wie diese Begriffe Eingang fanden in die Sprache der Rockkritik, so schnell wurden die von ihnen bezeichneten musikalischen Grenzüberschreitungen zu stereotypen Überschreitungsgesten reformatiert. Anfang der 1970er Jahre gehörten Feedback und ähnliche Störgeräusche längst zum guten

Ton der Rockmusik, sie waren geschrumpft zum Ornament einer zur Konvention geronnenen musikalischen Form. Hendrix hatte sich rechtzeitig verabschiedet. Der kurzen Phase der künstlerischen wie gesellschaftspolitischen Deterritorialisierung in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre folgte eine kulturindustriell organisierte Reterritorialisierung: neue Märkte entstanden, Popmusik wurde zur akustischen Tapete des Alltags, das ehemalige Störgeräusch zum Trademark-artigen Signifikanten einer integrierten Jugendkultur.

Vergleichbare Zyklen von De- und Reterritorialisierung erlebte die Popmusik in den späten 1970ern nach der Punkrevolte und zuletzt im Techno, der »Revolution 909« (Daft Punk). In beiden Fällen konnte man den Wertewandel genretypischer Sounds beobachten: vom Störgeräusch zum Zierrat. Vor allem in der digitalen Musik vollzieht sich diese Metamorphose in immer rasanteren Schüben. Im Promotext zu einer Platte der Berliner Gruppe Echokrank aus dem Frühjahr 2003 beschreibt Alain Pacadis den Prozess:

»Während sich eine elektronische Musik durchgesetzt hat, in die sich jedes Umweltgeräusch problemlos integrieren lässt, so ist bei Echokrank jeder zusätzliche Ton störend. Musik ist nur ein anderes Wort für den Krach in dieser Welt. Go see the doctor.« Kurioserweise greift Echokranks Kritik am integrierten Soundalltag auf das Zeichenrepertoire der 68er-Revolte zurück. Der Bandname – »Echokrank bezeichnet eine akustische Halluzination, unter der Tiefseetaucher leiden, wenn sie zu schnell auftauchen« – erinnert an die »Krankheit zur Waffe machen«-Slogans der Antipsychiatrie-Bewegung, in der BRD maßgeblich propagiert vom Sozialistischen Patientenkollektiv (SPK) aus Heidelberg. Folgerichtig nannte sich eine Industrial-Band aus England in den 1980er Jahren SPK. Auch die wussten um den dekorativen Appeal kranker Sounds. Wie überhaupt die Krankheitsmetapher in keinem Genre derart ausgeschlachtet wurde wie im Industrial, der einzigen Musik der Welt, für die Belgien Deutungshoheit beanspruchen darf. Von dort kam auch eine der bescheuertsten Bands ever: The Klinik. Das Echokrank-Manifest gipfelt in einer Paraphrase auf die berühmteste Parole von Berlins Proto-Streetfighter-Band Ton Steine Scherben: »Mach Nervös Was Dich Nervös Macht!« Dass die Musik von Echokrank heutzutage keinen mehr nervös oder krank macht, das wissen Echokrank. Die »zusätzlichen Töne« setzen sie weniger »störend« ein als kommentierend oder animierend, etwa wenn sie den Digital Dancehall-Klassiker »Tempo« von Anthony Red Rose

eins zu eins übernehmen und mit wohl platzierten Soundaccessoires mehr drapieren als verfremden.

Rein technisch ähnelt dieses Verfahren demjenigen der US-Band Culturcide, die in den 1980er Jahren aktuelle Pophits bootleggte und eigene Texte drübersang, in entlarvender, kritischer Absicht: aus »We Are The World« wurde »They Aren't The World«, »Puttin' On The Ritz« verballhornten sie zu »Act Like The Rich«. Dass man solche Partyspässe damals als subversive Soundguerilla-Attacke gegen die marode US-Kultur und schwerwiegenden Angriff auf das Copyright zu goutieren bereit war, ist heute schwer nachzuvollziehen. Bei aller Soundguerilla-Störfeuer Rhetorik – Tracks heißen »Assword Required« oder »Level Of Technology: Primitive« – beuten Echokrank die affektiven Reizpotentiale von »fiesen« und »kranken« Geräuschen aus, denn erstens wissen sie um die schwindende Halbwertszeit von Störsound-Strategien und zweitens sind sie offensichtlich viel zu sehr Fans von »geilen« fiesen Sounds. Sonst wären sie nie auf die Idee gekommen, einen aufs nötigste fiese Fiepen reduzierten Digital Reggae anzukränkeln, und das auch noch jamaican stylee: »Tempo« eröffnet Seite 2 der LP, »Mehr Tempo!« – quasi die Dub-Version – beschließt sie. Vertrieben wird Echokrank von der Firma Klangkrieg.

Fehler is King (Knarf Rellöm)

In der jamaikanischen Dancehall spielen außermusikalische Geräusche von jeher eine bedeutende Rolle. In die brodelnde Kakophonie aus Scratches und Rewinds des

Platten-Selectors, dem verbalen Animations-Stakkato des Deejays, dem Gejohle der antwortenden Menge und der »eigentlichen« Musik von den 7-Inch-Singles mischt sich schon mal das Heulen einer Sirene oder das als Ausdruck der Begeisterung zu verstehende Störfeuer aus mitgebrachten Handfeuerwaffen. In der Dancehall geht es um Kommunikation jeglicher Art, weniger um Konsumption, und ein Pistolenschuss in den Nachthimmel ist nun mal ein starkes Statement.

Die Zweckentfremdung von Klangerzeugern hat eine lange Tradition in der jamaikanischen Musik. Wo sonst hätte ein Kinderspielzeug wie die Melodica zum führenden Instrument eines musikalischen Genres werden können (und Augustus Pablo zum Hendrix der Melodica).

Die große Kunst von Studio-Wizards wie King Tubby oder Lee 'Scratch' Perry speiste sich zu etwa gleichen Teilen aus Ahnungslosigkeit, Arglosigkeit, Armut und Improvisationstalent. Ohne den regulativen Kanon aus musikalischer Ausbildung, Geschichtswissen und instrumenteller Ausstattung waren diese Autodidakten auf Mängeltechniken angewiesen: *trial and error*, *learning by doing*.

Eher zufällig entstanden so die Urformen musikalischer Genres, die wir heute als Rap und Dub kennen. Um die Pause zwischen zwei Platten zu überbrücken, ließ sich der Deejay des Soundsystems Reime und Geschichten einfallen, mit denen er das Publikum unterhielt. Das aus der Not (des bloß einen Plattenspielers) geborene Reimen wurde so populär, dass es beibehalten und modifiziert

werden musste, als Mischpult und zweiter Plattenspieler dazukamen – die Geburtsstunde des in Jamaika Toasting genannten Rapping.

Um den finanziellen und künstlerischen Aufwand möglichst gering zu halten, war es üblich, auf die B-Seite einer Single die Instrumentalfassung der Vokal-A-Seite zu pressen. Um diese Spar-Version ein bisschen attraktiver zu gestalten, begannen Toningenieure, einzelne Spuren der Aufnahme aus- und wieder einzublenden und Soundeffekte beizumischen – die Geburtsstunde von Dub und Remix.

Unbeeindruckt von der Zwangsökonomie der Gebrauchsanweisung und den Fesseln des Urheberrechts entwickelte sich in Jamaika eine musikalische Kultur, für die Black Uhuru den angemessenen Songtitel gefunden haben: »Brandnew Second Hand«.

Ohne in die exotistisch-romantisierende Rede von der Kreativität der unzivilisierten Wilden zu verfallen, kann man behaupten, dass der spielerische Umgang mit (unsereins) einschüchternder Technologie und das gewohnheitsmäßige Management von Fehler und Mangel in den Studios von Kingston zu so phantastischen Resultaten geführt hat, dass einerseits Jamaika zum gelobten Land wurde, andererseits jamaikanische Methoden weltweit adaptiert wurden, von Bassboxenbauern, Copyrightkillern, Dancehallarchitekten, Subwooferusern und Anfängern aller Art. So wurden immer mehr Küchen, Wohnzimmer, Büros und Schlafzimmer zu Störgeräusch-Laboren. Sägezahn und fieses Fiepen, Sirenen und Martinshörner, Über-

steuern und Verzerren – allmählich verwandeln sich alarmierende in charmierende Geräusche, während moderne Kühlschränke, Herde, Kaffeemaschinen, Spülmaschinen alarmierende Geräusche absondern, um uns in die ordnungsgemäße Behandlung ihrer Technikkörper einzuüben.

In einer so veränderten Soundkulisse des Alltagslebens müssen Produzenten von zerstörerischen Schutt und Asche-Sounds genau überlegen, wen oder was sie zerstören wollen und wen oder was sie damit (unfreiwillig) affirmieren. Anschauungsmaterial liefern die leicht märchenhaften Schicksale von zwei Sounddefekten:

Ewiges Tonträger-Leben und ewige Rauschunterdrückung versprochen die Erfinder der Compact-Disc, nur wenige Jahre waren vergangen seit der kostenintensiven Erfindung von Rauschunterdrückungssystemen wie Dolby. Heute gehört der digital erzeugte Effekt »Vinylkratzen« zum Standardrepertoire einer Pop-Produktion, das künstliche Knistern erinnert an Vinyl und Lagerfeuer, das Rauschen erinnert an diesen oder jenen Rausch.

»Campfire« – Lagerfeuer – nannten etwa Sonic Youth ihren Beitrag zu dem von Tannis Root zusammengestellten Album *At Home With My Groovebox!* aus dem Jahr 2000. Viel mehr als Lagerfeuerknistern war darauf nicht zu hören.

Im Frühjahr 2003 wurden dem nach Deleuze/Guattaris Hauptwerk *Tausend Plateaus* benannten Frankfurter Elektronik-Label *Mille Plateaux* die höheren Weihen der *Suhrkamp-Culture* zu Teil. Der Sammelband

*Soundcultures*¹ rekapituliert die Geschichte der Störsounds von John Cage bis hin zur viel gerühmten *Mille Plateaux*-Edition *Clicks & Cuts. Rauschen*, der Titel einer Vorgängereihe bei *Mille Plateaux/Force Inc.*, spielt mit dem doppelten Referenzboden: das weiße Rauschen und der Rausch der Droge.

Der Berliner Musiker/Produzent/Toningenieur Stefan Betke wurde unter dem Namen Pole bekannt, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wussten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wussten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wuss-

1 Kleiner, Marcus S. / Szepanski, Achim (Hg.) (2003): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

ten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wussten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages versehentlich einen Pole-Klangfilter fallen ließ, der fortan ein unangenehmes Knistern erzeugte, mit dem Betke seine Tracks dekorierte, das

aber von Hörern und Kritikern nicht als unangenehmes, sondern als lagerfeuerhaftes Knistern rezipiert wurde, auch weil sie wussten, dass Betke diese Musik unter dem Namen Pole veröffentlicht, weil er eines Tages . . .

Die Endlosschleife gibt es nur auf Vinyl. Mustergültig eingesetzt von Heaven 17 auf dem Album *Penthouse And Pavement*. »We're Going To Live For A Very Long Time« heißt der letzte Song, und wenn nicht jemand die Nadel runtergenommen hat, dann singen sie noch immer »for a very long time, for a very long time, for a very long time . . . «

