

Geräuschkonzepte

Das Bedeutungsfeld des Geräuschs im Vorfeld des italienischen Futurismus

von

BEATE KUTSCHKE

Luigi Russolo's reasons for formulating writing his manifest, *The Art of Noises* (1913), which defined the nature of "truly futurist music," are not music historiographical or theoretical ones as he himself maintained. In light of the impetus of Italian futurism's cultural criticism, it becomes apparent that the primary motivation for emphasizing noise as fundamental musical material was, conversely, the futurists' overriding intention to provoke scandal, violence, and a cultural revolution. Established concepts and metaphors of noise manifesting themselves in such varied fields as law, charivari, manners, everyday language, and music theoretical writings perfectly suited this aim by providing collateral reinforcements for Russolo's manifest and noise music's provocative effects, as witnessed by contemporaries.

I.

Die Musik ist ein „Spätling jeder Kultur“¹. Nietzsches Diktum von 1879 bewies sich ein weiteres Mal im italienischen Futurismus. Nachdem die Futuristen seit 1909 in verschiedenen Manifesten den einzelnen Kunst- und Kultur gattungen – der Malerei, dem Film und der Literatur – jeweils eine eigene futuristisch-künstlerische Stilistik zugewiesen hatten, erhielt auch endlich die Musik – offenbar nach mühevolem Suchen – ihr Manifest und ihre futuristische Bestimmung. Luigi Russolo verfasste am 11. März 1913 sein Manifest zur so genannten Geräuschkunst² und erklärte hierin letztere zum wahren futuristischen Musikstil. Zeichnete sich die futuristische Kunst und Literatur dem Willen ihrer Definitoren gemäß durch eine synästhetische und dynamistische Ausrichtung bzw. durch die Befreiung vom Worte aus³, so war das Zentrum der futuristischen Musik das Geräusch.

¹ Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches*, 1879, Erste Abteilung, Nr. 171.

² Es ist abgedruckt u. a. in Giovanni Lista, *Futurisme*, Lausanne 1973, S. 312-320.

³ Vgl. u. a. die Manifeste *Die futuristische Malerei. Technisches Manifest* (11. April 1910), *Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche* (11. August 1913) und *Der freie Vers* (ohne Datum) von Umberto Boccioni, Carlo. D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla und Gino Severini, von Carlo Carrà allein bzw. von Gian Pietro Lucini, abgedruckt in: Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 181-183, S. 184-187 und S. 161-165.

Russolos Manifest zur Geräuschkunst war dabei keineswegs das erste, das sich der Bestimmung der Musik widmete. Bereits Balilla Pratella hatte zwei Jahre vor Russolo, 1911, ein *Manifesto dei Musicisti futuristi* verfasst. Im Vergleich zu den Manifesten, die die anderen Kunstgattungen zum Gegenstand hatten, blieb dasjenige Pratellas aber blass und unscheinbar. Pratella kritisierte zwar harsch den gegenwärtigen Stand der Musik in Italien⁴; insbesondere die Hegemonie der Oper und des Operngesangs in der Tradition Bellinis, Rossinis und Verdis verfiel seinem Verdikt. Etwas Originäres, ein überzeugendes kompositorisches Programm wusste er jedoch nicht der so genannten Krise der italienischen Musik, die er diagnostizierte, entgegenzusetzen. Pratellas Vorschläge, wie z. B. die Abschaffung des chromatischen zugunsten des enharmonischen Tonsystems⁵, waren so spezifisch, dass sie nur von Spezialisten mit fundierten musiktheoretischen Kenntnissen nachvollzogen werden konnten; was ihnen demgegenüber ermangelte, war Prägnanz.

Ganz anders das Manifest von Russolo, der – offenbar zu seinem Vorteil – kein professioneller Musiker, also kein Spezialist, sondern Maler von Profession war: Die Idee der Geräuschkunst, wie er sie in seinem Manifest mit dem Titel *L'Art des bruits* darlegt, ist in ihrer Simplizität elegant und mitreißend – für den Spezialisten wie für den Laien. Die Geräuschtöner, die „intonarumori“, die er im Anschluss an sein Manifest produzierte, erwiesen sich als effektvolle Umsetzung des im Manifest verkündeten Programms. Sie erzielten genau jene Wirkung, welche die italienischen Futuristen mit ihren Aktionen, den so genannten „serate“ seit 1909 offenbar beabsichtigten: Skandal, Aufruhr, Krach⁶.

⁴ Die italienische Gegenwartsmusik befand sich Anfang des 20. Jahrhunderts in einer Krise, weil sie von europäischen Avantgarden in Paris und Wien ausgebootet wurde (vgl. John G. G. Waterhouse, *Italy from the First World War to the Second*, in: *Modern Times*, hg. von Robert P. Morgan, Englewood Cliffs, Basingstoke u. a. 1993, S. 111-127).

⁵ Pratella meint damit offenbar die Verfügbarkeit eines Tonhöhenkontinuums: „Nous considérons comme un progrès et une victoire personnelle la recherche et la réalisation de l' enharmonisme. Tandis que le chromatisme met à notre disposition les sons contenus dans une gamme divisée par demi-tons mineurs et majeurs, l' enharmonisme, en utilisant toutes les plus petites subdivisions de tons, prête à notre sensibilité rénovée le maximum possible de sons déterminables et combinables, et nous permet des relations bien plus neuves et plus variées d'accords et de timbres“ (*Manifeste des musiciens futuristes* [1911], in: Lista, *Futurisme* [wie Anm. 2], S. 307-311, hier S. 309). – Der nachfolgende Paragraph des Manifests lässt sich demgegenüber als Plädoyer für die reine Stimmung lesen, weil mit dem Tonhöhenkontinuum auch durchgehend reine Intervalle möglich werden würden. „L' enharmonisme en outre rend possible l' intonation et la modulation instinctives des intervalles enharmoniques qui ont été jusqu' ici irréalisables, étant donné l' imperfection de notre gamme à système réduit, que nous voulons surpasser“ (ebd.).

⁶ Vgl. dazu Hermann Danuser, *Wer hören will, muß fühlen. Anti-Kunst oder Die Kunst des Skandals*, in: *Der musikalische Futurismus*, hg. von Dietrich Kämper, Laaber 1999, S. 95-109. Gerade im Vergleich zu Schönbergs Verhaltensmodi im Umgang mit Skandalen und Angriffen gegen seine Werke wird deutlich, wie sehr die Futuristen den Skandal offenbar wünschten. Anders als Schönberg, der 1918 den Verein für musikalische Privataufführungen gründete, um den Anfeindungen von Seiten des Publikums zu entgehen, präsentierten die Futuristen immer wieder jene Manifeste (insbesondere das Gründungsmanifest sowie allgemeinere Erläuterungen zu den grundsätzlichen Zielen des Futurismus) und Gedichte, die sich bereits im Rahmen vorhergehender „serate“ als provokativ erwiesen hatten. Vgl. Susanne de Ponte, *Aktion im Futurismus*, Baden-Baden 1999, S. 30ff.

Bereits die erste Veranstaltung mit den Geräuschtönern am 2. Juni 1913 in Modena, bei der Russolo den explosionsartige, bullernde, blubbernde Geräusche erzeugenden „scoppiatore“ vorstellte, eskalierte dementsprechend in ohrenbetäubendem Lärm der Zuschauer⁷. Das erste Konzert mit einem Orchester aus 18 „intonarumori“ neun Monate später in Mailand wurde im Vorfeld von der Polizei „aus Gründen der öffentlichen Ordnung“ verboten⁸; nur aufgrund der Aufhebung des Verbots in letzter Minute konnte das Konzert dennoch stattfinden. Es endete mit einem Tumult im Zuschauerraum; die Polizei schritt ein. Zwei Tage später schlug Russolo den Musikkritiker Cameroni auf offener Straße ins Gesicht, weil dieser das Konzert mit den „intonarumori“ nicht gelobpreist hatte. Ein Gerichtsverfahren am 10. Oktober 1914 folgte nach⁹. Die anschließenden Veranstaltungen mit Geräuschmusik im Mai und Juni desselben Jahres in Mailand, Genua, London und Neapel verliefen ähnlich, wenn auch weniger heftig¹⁰.

Dabei dürften es keineswegs die neuartigen Musikinstrumente als solche gewesen sein, die diese Aktionen und Reaktionen des Publikums in den Geräuschtönerkonzerten auslösten. Es deutet einiges darauf hin, dass das Publikum gezielt die futuristischen Veranstaltungen besuchte, um auf diese Weise Lärm schlagen zu können. Dieses Bedürfnis nach Skandal von Seiten des Publikums artikulierte sich dementsprechend auch bereits in den vorhergehenden „serate“ seit Februar 1910, bei denen weder Geräuschtöner vorgeführt, noch das Manifest zur Geräuschkunst verlesen wurde. Die Veranstaltungen endeten häufig in Lärm und Handgreiflichkeiten¹¹.

Der musikästhetische Eigenwert der Geräuschkunst ist demgegenüber fragwürdig. Sicherlich wäre Russolos Erfindung der Geräuschmusik nur eine marginale und kuriose Episode der Musikgeschichte geblieben¹², ließe sich sein Manifest nicht im Nachhinein als antizipatorische, prediktorische Formulierung eines wichtigen Charakteristikums der anschließenden Musikentwicklung im 20. Jahrhundert definieren: der Verwendung von Geräuschen als vollgültigem musikalischen Material, das anders als perkussive Schallereignisse nicht nur instrumentatorisches Akzidens zur dynamischen Verstärkung und rhythmischen Profilierung oder als Lokalkolorit und Klangmalerei ist. Dass Russolos Konzept der Geräuschkunst – Klänge mit einem vergleichsweise großen Geräuschanteil werden hinsichtlich ihrer Tonhöhe skaliert – bis auf das generelle Stichwort „Geräusch“ freilich wenig mit der späteren musikhistorischen Entwicklung zu tun hat, die von der

⁷ Ebd., S. 55.

⁸ Russolo, zitiert nach ebd., S. 75.

⁹ Ebd., S. 76.

¹⁰ Ebd., S. 80ff.

¹¹ Vgl. ebd., S. 26ff.

¹² Die Werke selber, die für intonarumori komponiert wurden, wie *Il risveglio di una città* (1913/14) von Russolo und *L'aviatore Dro* (1914) von Pratella sind von bescheidenem ästhetischen Wert. Die „intonarumori“ sind so konstruiert, dass deutlich eine Tonhöhe wahrnehmbar ist, die vom Instrumentalisten reguliert wird. Das eigentliche Grundanliegen der Geräuschkunst, nämlich Geräusche ohne wahrnehmbare Tonhöhe – und nicht Klänge mit wahrnehmbarer Tonhöhe – zu komponieren, ist damit ausgehebelt. Die Kompositionen für „intonarumori“ bestehen in der – wenig differenzierten und reizvollen – zeitlichen und diastematischen Strukturierung der Geräuschtöne.

prinzipiellen Umgewichtung der so genannten ersten und zweiten Parameter nicht zu trennen ist¹³, ist dabei selten in Betracht gezogen worden.

Angesichts der Fragwürdigkeit der Geräuschkunst sowohl hinsichtlich ihrer Bedeutung im Rahmen der „serate“ als auch in der Musikgeschichte – stellt sich aber die Frage, wie Russolo auf das Geräusch kam. Warum wählte er ausgerechnet das Geräusch, um einen „wahrhaft futuristischen Musikstil“ zu kreieren? – Die futuristischen Aktionen zielten, wie erwähnt, auf Skandal, Randalie und Kulturrevolution; sie verfolgten dabei einen großspurigen, draufgängerischen Habitus, der nicht zufällig von der Forschung als präfaschistoid gedeutet worden ist¹⁴. Die so genannten futuristischen Kunststile funktionierten in diesem Rahmen als Katalysatoren von Skandal und Aufruhr. Das freie Wort z. B., das Filippo Tommaso Marinetti proklamierte, hatte – nicht unähnlich Cages ästhetischem Programm vierzig Jahre später – einen anarchistischen Impetus; freie Worte nehmen, genauso wie die „freien Klänge“ Cages, die herrschaftsfreie Gesellschaft vorweg, für die das Konzept der Anarchie wirbt. Der emphatische Dynamismus, der den futuristischen Manifesten gemäß der futuristischen Malerei und Bildhauerei zu Eigen sein sollte, ist homolog zu jenem politischen Dynamismus der italienischen Futuristen, der die bestehenden Verhältnisse umzustürzen trachtete. Gleiches dürfte auch für die Geräuschkunst gegolten haben. Sie sollte den Tumult und Skandal, der bis zu einem gewissen Grad bereits vorprogrammiert war, unterstützen und anheizen. Warum also funktionierte das Geräusch im Rahmen der „serate“ in der Tat so hervorragend als Anlass für Randalie und Schlägereien? Oder schwächer formuliert: Warum konnte Russolo von seinem Geräuschkunstprogramm so überzeugt sein? Warum konnte er erwarten, dass es den futuristischen Zielsetzungen so exzellent entsprechen würde – wie es das ja auch tat?

II.

Russolos Argumentation im Geräuschkunst-Manifest gibt dazu keine Erklärung. Seine Darlegung der Gründe für die Geräuschkunst lässt keineswegs die Zielsetzung von Skandal und Provokation erraten. Er leitet die Geräuschkunst aus der Emanzipation der Dissonanz ab, also aus einem musiktheoretischen, nicht aus einem soziopolitischen Sachverhalt. Die gezielte Verwendung von Geräuschen und Geräuschklangen, so Russolo, sei die logische Konsequenz aus der zunehmenden Dominanz von Dissonanzen in der zeitgenössischen Kompositionstechnik. In der französischen Erstfassung des Manifestes heißt es:

¹³ Im kompositorischen Zentrum der atonalen Musik steht oftmals nicht die Gestaltung der Tonhöhen- und Dauerverhältnisse, sondern die Gestaltung der Artikulation, des Timbres und der Lautstärke.

¹⁴ Hans Magnus Enzensberger und Hansgeorg Schmidt-Bergmann streichen die Bedeutung des Futurismus als „Avantgarde“ des Faschismus heraus (Enzensberger, *Die Aporien der Avantgarde*, in: ders., *Einzelheiten*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1962, S. 290-315, hier S. 312, und Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 18).

Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du son-bruit. [...] Il faut élargir et enrichir de plus en plus le domaine des sons. Ceci répond à un besoin de notre sensibilité¹⁵.

Russolo rechtfertigt die Einführung des Geräuschs dabei, indem er – mit rhetorischen Mitteln – eine Art Notwendigkeit dieser Entwicklung suggeriert. Er formuliert: „Il faut élargir“ und „Ceci répond à un *besoin*“. Die Notwendigkeit zur Geräuschkunst wird nicht nur aus der musikhistorischen, sondern auch der sozial- und technikgeschichtlichen Entwicklung hergeleitet. Technische und industrielle Umweltgeräusche hätten, so Russolo, in den vergangenen Jahren oder Dekaden so sehr zugenommen, dass sie zum gegenwärtigen Zeitpunkt, das heißt 1913, ohnehin alltäglich und normal seien und insofern ihre Verwendung in der Musik nichts weniger als selbstverständlich sei:

Cette évolution vers le son-bruit n'est possible qu'aujourd'hui. L'oreille d'un homme du dix-huitième siècle n'aurait jamais supporté l'intensité discordante de certains accords produits par nos orchestres [...]; notre oreille au contraire s'en réjouit, habituée qu'elle est par la vie moderne, riche en bruits de toute sorte¹⁶.

Die möglichen Gründe für die Skandalträchtigkeit des Geräuschs beziehungsweise die Gründe für Russolo, der Geräuschkunst eine Skandal provozierende Qualität zuzuschreiben, die das Geräusch als Gegenstand der futuristischen „serate“ nahe legt, bleiben demgegenüber im Manifest unerwähnt¹⁷. Sie lassen sich jedoch anhand von Russolos Rhetorik und den damit transportierten unterschwelligem Wertungen ablesen. Entscheidendes Merkmal von Russolos Manifest ist, dass dieser das Geräusch gegenüber dem Klang scharf abgrenzt, indem er dem Geräusch die Sphäre des alltäglichen Lebens, dem Klang diejenige der Musik, das heißt der Kunst und Ästhetik, zuweist: „Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, [est] toujours musical“¹⁸. Durch diese polare Kontextuierung von Klängen und Geräuschen werden ihnen unterschiedliche, ebenfalls polare Konnotationen zugeschrieben. Klänge, die herkömmliche Orchesterinstrumente erzeugen, bezeichnet der Maler als „sons purs“. Geräuschklänge, die „sons-bruits“, werden in einem konsequenzlogischen Schluss als unrein gekennzeichnet. Zusätzlich erhalten Geräusche in Russolos Formulierung noch die Attribute des Verworrenen und darin Undurchschaubaren und Geheimnisvollen: „Le bruit, jaillissant *confus* et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie, *ne se révèle jamais entièrement* à nous et nous réserve *innombrables surprises*“¹⁹. Wie kommt Russolo zu diesen Attributen? Handelt es sich dabei um metaphorische Beschreibungen, die Russolo von akustischem Wissen ableitete? Der akustischen Definition gemäß stehen bei Klängen

¹⁵ *L'art des bruits* (1913), in: Lista, *Futurisme* (wie Anm. 2), S. 312-317, hier S. 312 und 316.

¹⁶ Ebd., S. 313.

¹⁷ Die abmildernden, die Deklaration der Geräuschkunst als Konsequenz aus der bestehenden musikhistorischen Situation (Emanzipation der Dissonanz) rechtfertigenden Erklärungen fungieren demgegenüber offenbar als rhetorische Brücken, um die Zuhörer bei der Verlesung des Manifestes während der „serate“ für Russolos Argumentation zu öffnen und um auf dieser Basis um so mehr schockieren zu können.

¹⁸ Russolo, *L'art des bruits* (wie Anm. 15), S. 315.

¹⁹ Ebd., S. 315. – Hervorhebung von der Verfasserin.

die Frequenzen der Sinusschwingungen in einem ganzzahligen Verhältnis zueinander und sie haben insofern also ein – im metaphorischen Sinn – reines Frequenzspektrum, während Geräusche darauf beruhen, dass die Frequenzen der Teilschwingungen nicht in einem ganzzahligen Verhältnis zueinander stehen, das heißt sich unperiodisch, quasi kontingent verhalten, und sie – wieder metaphorisch umschrieben – chaotisch, konfus und insofern undurchschaubar sind. Darüber hinaus gestattet die Obertonstruktur von Geräuschen, die sich nicht auf ganze Vielfache des Grundtons zurückführen lässt, nicht, eine Tonhöhe prägnant zu bestimmen. Damit sind Geräusche in das abendländische Tonsystem, das schließlich die Prägnanz der Tonhöhen voraussetzt, um letztere in der diatonischen Tonskala zu organisieren, nicht integrierbar. Bis zu welchem Grad konnte Russolo auch auf außerhalb der Akustik etablierte Konnotationen und Denkfiguren bezüglich der Differenzierung zwischen Klang und Geräusch aufbauen?

III.

Für die Beantwortung dieser Frage, das heißt zur Rekonstruktion des Bedeutungs- und Konnotationsspektrums von Geräuschen, in Abgrenzung von Klängen, werden im Folgenden italienische und französische Enzyklopädien herangezogen. Dieses Vorgehen trägt dem Umstand Rechnung, dass die Futuristen in Italien und Frankreich seit 1899²⁰, also zu einem Zeitpunkt, als sie sich selber noch gar nicht als Futuristen begriffen, in einem engen Austausch miteinander standen. Insofern ist davon auszugehen, dass die italienischen Futuristen mit dem italienischen und dem französischen Sprachgebrauch des Geräuschbegriffs gleichermaßen vertraut waren. Wie eng die kulturellen Verbindungen zwischen den Nationen waren, demonstriert unter anderem Russolos Manifest. Es wurde zuerst auf Französisch, als „placard replié“, eine Art Anzeige im *Paris-Journal* am 1. April 1913 in Paris veröffentlicht. Russolo ging offenbar davon aus, dass die skandalöse, provozierende Wirkung, die er mit seiner Proklamation der Geräuschkunst intendierte, für Angehörige des französischen Kultur- und Sprachraums genauso provozierend sein dürfte wie für das eigene italienische Umfeld.

Der Autor des Artikels „Bruit“ im *Grand dictionnaire universel*, 1867 von Pierre Larousse herausgegeben, beginnt seinen Artikel mit der akustischen Definition des Begriffs; Geräusch meint „son confus, produit par des vibrations qui se confondent au lieu de se suivre régulièrement“²¹. Anschließend hebt er auf den weit reichenden metaphorischen Gebrauch ab. „Bruit“ ist demnach im französischen Sprachgebrauch eine Metapher für Aufsehen und Eclat, z. B. in der idiomatischen Wendung: „Cette nouvelle a fait du bruit“²². „Bruit“ im Sinne von Aufsehen hat dabei durchaus negative Konno-

²⁰ Spätestens seit 1899 stand Marinetti im direkten Kontakt mit Pariser Dichtern und Zeitschriften (de Ponte, *Aktion* [wie Anm. 6], S. 17). Bereits von 1893, zu diesem Zeitpunkt siebzehn Jahre alt, bis 1899 lebte Marinetti in Paris (Baumgarth, *Geschichte des Futurismus* [wie Anm. 3], S. 10).

²¹ Paris 1867, S. 1336.

²² Ebd.

tationen. Das Aufsehen, das die idiomatische Wendung bezeichnet, ist nicht eines, das durch eine herausragende Leistung oder ein respektables Ereignis erregt wird, sondern eines, das einem Eclat oder Skandal nahe kommt. Das die öffentliche Aufmerksamkeit erregende Ereignis ist ein peinliches, dem Ruf und Ansehen der in den Skandal involvierten Personen schadendes. „Bruit“ in „le bruit en court“²³ z. B. bezeichnet jene Sorte von Aufsehen, das heute Ereignisse erregen, die von der Skandalpresse aufgegriffen und massenhaft verbreitet werden. Damit korrespondiert die Aufforderung: „Point de bruit!“ Sie meint, so erklärt der Autor des Artikels im *Grand dictionnaire* weiter: „Ne faisons point de bruit, point d'éclat; menons la chose avec douceur et sans scandale“²⁴. Auch in dieser idiomatischen Wendung wird der Geräuschbegriff also als Metapher für Eclat und Skandal verwendet. Ein ähnliches Konnotationsfeld manifestiert sich auch im *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana* von 1884²⁵. „Rumore“ oder „fama rumorosa“ fungiert als Gegenbegriff zu „risonanza“. Während letztere den Ruf („fama“) im positiven Sinn, das heißt im Sinn von „Berühmtheit“ und „Renommée“ meint, taugt ersterer als Bezeichnung für einen negativen Ruf („fama“ im Sinn von Gerücht) und wird daher auch mit Geschrei („grido“) umschrieben²⁶.

Die Analogisierung von ästhetischen und ethischen Eigenschaften hat in der abendländischen Kultur eine lange Tradition. Baumgarten, Schiller und Hölderlin nahmen einen inneren, ästhetischen Sinn an, der den äußeren Sinnesorganen äquivalent sei und moralisches Erkenntnisvermögen mit einschliesse. Gemäß Kant kann das Schöne als Symbol für das Gute dienen²⁷.

Das gleiche Schema der Analogisierung von ästhetischen und ethischen Eigenschaften beherrscht auch das Bedeutungsfeld des Geräuschs, wie die Formulierung von Philippe Quinault zeigt: „Les méchants bruits surtout ont cela de mauvais que les taches qu'ils font ne s'effacent jamais“²⁸. Mehr noch: Geräusche sind – hinsichtlich ihres Klangeindrucks und hinsichtlich ihrer klangimmanenten, aus Partialtönen aufgebauten Struktur – konfus²⁹; sie lassen sich keiner akustischen Regel, wie derjenigen der Partialtonreihe, subsumieren. Der Analogieschluss auf den sozioethischen Kontext von Geräuschen lautet dementsprechend: Geräusche weichen von der Regel ab; sie durchbrechen die Ordnung; sie stören die öffentliche Ruhe und Ordnung. Das ästhetisch oder besser ästhetisch unregelmäßige Geräusch operiert sozioethisch gleichermaßen regelwidrig. Demgemäß sind, so legt das *Grand dictionnaire* von 1867 dar, der Anlass für „bruit“, das heißt für Skandal und Eclat jene Tatsachen, die den sozialen Frieden stören – eine außereheliche Affaire z. B. – und die daher besser im Verborgenen bleiben. Ähnlich, wenn auch schwächer, fokussiert auch die Bedeutung von Geräusch als negativem Gerücht Bedeutungsfelder des

²³ Ebd.

²⁴ Ebd. – Hervorhebung von der Verfasserin.

²⁵ Hg. von Niccolò Tommaséo, Mailand 1884.

²⁶ Ebd., S. 917.

²⁷ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft* (1790), Stuttgart 2001, § 42.

²⁸ *Grand dictionnaire universel* (wie Anm. 21), S. 1336.

²⁹ Geräusch meint „son confus, produit par des vibrations qui se confondent au lieu de se suivre régulièrement“ (ebd.).

Ungewissen („incerta“) und Leisen („sommessa“), also kaum Wahrnehmbaren: „Rumore è fama sommessa, incerta, per lo più di cose infauste, o svantaggiose, o dappoco“³⁰. Die lebensweltlichen Konnotationen des Geräuschbegriffs (als Metapher für Eclat und Skandal) mit dem Verborgenen und Verhüllten wirken wiederum auf das Verständnis des akustischen Phänomens zurück, wenn Russolo in der oben vorgestellten Passage des Manifestes erklärt, dass das Geräusch etwas Verborgenes, Geheimnisvolles und Seltsames in sich berge (das Geräusch „ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve innombrables surprises“³¹).

Bei dem im *Grand dictionnaire* niedergelegten Bedeutungsspektrum handelt es sich keineswegs um eines, das sich erst im 19. Jahrhundert entwickelt. Es dürfte tief in der französischen Sprache verwurzelt sein. Der Ausdruck „bruit en cour“ z. B. wird bereits im *Dictionnaire des synonymes* von Étienne Bonnot de Condillac aus den 1760er Jahren genannt³². Weiterhin stellen das *Dizionario dei sinonimi* und das *Praktische Wörterbuch der italienischen und deutschen Sprache* „rumore“ in den Zusammenhang von Streit und Intrige – „rumore di contesa o di lavoro“³³ – und Aufstand – „levarsi a rumore“³⁴. Dem *Grand dictionnaire* nach ist Geräusch auch direkt Synonym für Streit („querelle“ oder „dispute“), dessen vorrangige Eigenschaft es ist, gleichfalls, wie der Skandal, den sozialen Frieden zu stören; hierfür führt der Autor des Artikels literarische Beispiele, unter anderem von Molière an³⁵.

Wie zentral das Bedeutungsspektrum „Eclat, Skandal, Aufruhr“ war, manifestiert sich auch in der *Grande encyclopédie*, herausgegeben von André Berthelot und Hartwig Derenbourg, deren einzelne Bände zwischen 1885 und 1902 erschienen. Unter dem Lemma „Bruit“ führt der Autor über zweieinhalb Spalten juristische Sachlagen und Erörterungen zur Lärmbelästigung und / oder Ruhestörung aus, für die der juristische Terminus im Französischen – so erklärt der Autor – „bruit“ oder auch „tapage“, also „Lärm“, „Spektakel“ und „Ruhestörung“ ist. Mit diesem Begriffsgebrauch korrespondiert auch der Artikel zu „Rumori“ in der *Enciclopedia italiana* aus dem Jahr 1937. Der Artikel behandelt Geräusch grundsätzlich als Ruhestörung („disturbi acustici“)³⁶. Der entsprechende Artikel in der *Grande encyclopédie* setzt demgegenüber hinsichtlich des Konnotationsspektrums des Geräuschs einen anderen, die Skandalträchtigkeit des Geräuschs erklärenden Akzent.

³⁰ *Dizionario dei sinonimi* (wie Anm. 25), S. 917.

³¹ *L'art des bruits* (wie Anm. 15), S. 315.

³² Mario Roques verortet die Entstehung von Condillacs Werk zwischen 1758 und 1766 (vgl. Mario Roques, *Vorwort*, in: *Dictionnaire des synonymes von Condillac*, hg. von Georges Le Roy, Paris 1951 [*Oeuvres Philosophiques de Condillac*, Bd. 3], S. IX).

³³ „Lavorio“ bedeutet sowohl Geschäftigkeit und Betriebsamkeit als auch Intrige.

³⁴ Das heißt „einen Aufstand oder Aufruhr machen“ (*Praktisches Wörterbuch der italienischen und deutschen Sprache*, hg. von Henriette Michaelis, Leipzig 1911, S. 680).

³⁵ „Mon Dieu! vous en parlez, mon frère, bien à l'aise, Et vous ne savez pas comme le bruit me pèse“ (*Grand dictionnaire universel* [wie Anm. 21], S. 1336).

³⁶ Der Begriff „rumori“ ist hier also mit demjenigen äquivalent, was wir im Deutschen mit Lärm (oder auch Krach) bezeichnen.

Die französische Rechtsprechung im ausgehenden 19. Jahrhundert unterscheidet – so entnehmen wir dem Artikel – zwischen der Ruhestörung als solcher, wie z. B. der nächtlichen Ruhestörung, und der Lärmbelästigung, die die Beleidigung einer Zielperson intendiert. Letzteres, die Lärmbelästigung zum Zwecke der Beleidigung, meint insbesondere das Charivari, eine ritualisierte Form der Selbstjustiz innerhalb ländlicher Gemeinschaften, die spätestens ab dem 14. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, ja sogar bis in dessen Sechzigerjahre hinein in ganz Europa und auch in Nordamerika praktiziert wurde³⁷. Dorfbewohner organisierten ein solches Charivari gegen ein Gemeinschaftsmitglied, dem ein sozial nicht akzeptables und sanktioniertes Verhalten, wie Ehebruch, die Heirat zweier Brautleute stark differierenden Alters³⁸ oder Gewalt von Ehefrauen gegen ihren Gatten³⁹ zur Last gelegt wurde. Die mit Töpfen, Pfannen, Schusswaffen oder anderen Lärmgeräten eingeleiteten Geräuschkonzerte im Rahmen des Charivari-Rituals nahmen auf den Anlass des Charivaris Bezug, indem sie die Ordnungsübertretung des Gemeinschaftsmitgliedes publik machten und die Rache und Wiederherstellung der Ordnung ankündigten. Der Delinquent sollte mittels des Charivaris gebrandmarkt und sanktioniert werden. Die Charivaristen verwüsteten deshalb unter anderem Haus und Hof, prügeln das Opfer oder zwangen es, in einer Schandparade rittlings auf einem Esel durch das Dorf zu reiten⁴⁰. Diese Verfahrensweisen waren nicht harmlos – manchmal endete ein Charivari mit dem Tod des oder der Beklagten – und wurden daher schon im 15. Jahrhundert von Kirche und Staat verboten⁴¹.

Dass gemäß dem Artikel in der *Grande encyclopédie* des ausgehenden 19. Jahrhunderts das Charivari von der französischen Rechtsprechung zu jener Zeit zum Delikt „Lärmbelästigung“ gerechnet wird und nicht zu demjenigen der Selbstjustiz etwa, zeigt, dass der Lärm, der meist der eigentlichen Bestrafungsaktion der Dorfbewohner vorausgeht, als der Kern des Charivari-Rituals verstanden wird. Das bedeutet aber wiederum, dass der „Bruit“-Begriff mit der zeitweilig durchaus gewalttätigen und grausamen Charivari-Aktion als gleichbedeutend begriffen wird. „Bruit“ meint damit also auch Bloßstellung, Demütigung, Brandmarkung und Abstrafung. Zwischen „bruit“ als akustischem Phänomen als solchem, das heißt als Schallereignis, und als metaphorischem Ausdruck, der das gemeinte akustische Ereignis mit pejorativen Wertungen (im Sinne von Lärm und Krach) belegt, wird hier also nicht unterschieden.

³⁷ Vgl. Helga Ettenhuber, *Charivari in Bayern*, in: *Kultur der einfachen Leute*, hg. von Richard van Dülmen, München 1983, S. 180-207; und Roger Pinon, *Qu'est-ce qu'un charivari?*, in: *Kontakte und Grenzen. Festschrift für Gerhard Heilfurth zum 60. Geburtstag*, hg. von seinen Mitarbeitern, Göttingen 1969, S. 393-405.

³⁸ Vgl. Georg Philips, *Über den Ursprung der Katzenmusiken*, Freiburg i. Br. 1849; und den Artikel *Charivari*, in: Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Ala Haye 1690.

³⁹ Martin Ingram, *Ridings, Rough Music and Mocking Rhymes in Early Modern England*, in: *Popular Culture in the Seventeenth-Century England*, hg. von Barry Reay, London 1985, S. 166-197, hier S. 172.

⁴⁰ Karl Meuli, *Charivari*, in: *Festschrift Franz Dornseiff zum 65. Geburtstag*, Leipzig 1953, S. 231-243, hier S. 239.

⁴¹ Das zeigen z. B. die Statuten der Kirche von Avignon von 1337 (vgl. Philipps, *Über den Ursprung* [wie Anm. 38], S. 4).

Es liegt auf der Hand, dass der Geräuschbegriff mit diesem Denotations- und Konnotationsspektrum für die Anliegen der italienischen Futuristen geradezu ideal war⁴². Indem Russolo als futuristischen Musikstil die Geräuschkunst deklarierte, aktivierte er ein – wohlgermerkt außermusikalisches – Assoziationsfeld, dem gemäß die futuristische Geräuschkunst bei den „serate“ in den Zusammenhang mit Skandal, Streit und Aufruhr, sowie auch mit Gewalt und Bedrohung (wie beim Charivari) gestellt werden musste.

Um im futuristischen Manifest zur Geräuschkunst dieses Aufruhr verkündende Bedeutungsspektrum des Geräuschs wirkungsvoll in Szene setzen zu können, bedurfte es jedoch zuvor, quasi als Bedingung der Möglichkeit, der Unterscheidung zwischen reinem, musikalischem Klang auf der einen und Geräusch auf der anderen Seite. Nur, indem der Musik eine eigene, „reine“, vom Geräusch unberührte akustische Sphäre zugewiesen wurde, ließ sich das von Russolo proklamierte Vordringen des Skandal und Gewalt implizierenden Geräuschs in die Sphäre der Musik für die Rezipienten des Manifestes als Provokation begreifen. Für diese Unterscheidung zwischen musikalischem Klang und außermusikalischem Geräusch bot sich für Russolo die aktuelle Musiktheorie an. Russolo betont daher in seinem Manifest den Unterschied zwischen Klang als Schallereignistypus, der herkömmlich in der Musik vorherrscht, und Geräusch, das fortan in der futuristischen Musik vorherrschen soll. Die provokative Potenz des lebensweltlich als antisozial stigmatisierten Geräuschs ist dabei so groß, dass Russolo sein Manifest mit scheinbar abschwächenden Rhetoriken anreichern konnte, indem er z. B. auf die oben genannte zunehmende, das Geräusch in der Sphäre der Musik situierenden Dissonanzverwendung hinwies.

IV.

Russolos Idee, die Geräuschkunst als futuristischen Musikstil zu deklarieren, das heißt das Geräusch in die Musik einzuführen, dürfte dabei weniger durch die Emanzipation der Dissonanz und der damit sich vollziehenden Annäherung an das Geräuschhafte stimuliert worden sein, wie er selber erklärte⁴³, als von der jüngsten Musiktheorie der vergangenen Dekaden, in deren Kontext das Geräusch als akustische Kategorie einen bisher unbekanntem Stellenwert erhalten hatte.

Die akustische Unterscheidung zwischen Schallereignistypen, die Unterscheidung zwischen dem Geräusch und dem Klang sowie – freilich nicht durchgängig – dem Knall als drittem Schallereignistypus existierte in dieser Form erst seit 1700. In diesem Jahr

⁴² Dabei besteht im italienischen und französischen Sprachraum sicherlich ein noch günstigeres Klima als im deutschen Sprachraum für die Deklaration der Geräuschkunst als Skandalon, weil die deutsche Sprache verschiedene Begriffe zur Verfügung stellt, die eine kognitiv-konzeptionelle Differenzierung zwischen Schallereignissen als solchen („Geräusch“) und sozial negativ bewerteten Schallereignissen („Lärm“ / „Krach“) erleichtern. Das Denotations- und Konnotationsspektrum des einen Begriffes (Skandal, Aufruhr, Gewalt in Bezug auf Lärm und Krach) lässt sich dementsprechend weniger schnell auf den anderen Begriff (Geräusch als Schallereignis generell oder als Schallereignistypus) transferieren.

⁴³ Vgl. Anm. 15.

war es Joseph Sauveur gelungen, das Phänomen der Partialtöne an einer schwingenden Saite wissenschaftlich zu erklären. Auf der Basis des Wissens um die Natur von Schallereignissen, nämlich als Summe verschiedener Partialtöne, ließ sich auch die Differenz zwischen Geräusch und Klang fixieren, für die bis zu Sauveurs Entdeckung allein die Wahrnehmung, nicht der zugrunde liegende physikalische Sachverhalt den möglichen Maßstab darstellte. Seit Sauveur definieren sich Schallereignistypen durch ihre Frequenzverhältnisse. Klänge beruhen auf ganzzahligen, Geräuschen auf nicht-ganzzahligen Frequenzverhältnissen.

Dass Sauveurs naturwissenschaftliche Unterscheidung zwischen Geräusch und Klang auf der Basis der vorhandenen oder fehlenden Ganzzahligkeit der Schwingungsverhältnisse der Partialtöne gerade ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa – in Deutschland, Frankreich und Italien – zu einer Art musiktheoretischem Allgemeinwissen gerierte, geht auf die intensive Rezeption von Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* aus dem Jahre 1862 zurück⁴⁴. Helmholtz stilisierte hier den Unterschied zwischen Klang und Geräusch zur Schlüssel-Differenz der Gehörs Wahrnehmung, indem er seine Abhandlung folgendermaßen beginnt: „Der erste und Hauptunterschied verschiedenen Schalles, den unser Ohr auffindet, ist der Unterschied zwischen Geräuschen und musikalischen Klängen“⁴⁵. Helmholtz trennte in diesem Kontext radikal zwischen Musik und Nicht-Musik: „Die Klänge *sämtlicher* musikalischer Instrumente [sind] Beispiele der zweiten Art des Schalles [das heißt des Klanges]“⁴⁶. Diese Bestimmung Helmholtz' ist zweifellos schief, selbst wenn man einen schwachen Klangbegriff zum Maßstab nimmt, dem gemäß ein Schallereignis auch dann zu den Klängen gerechnet werden kann, wenn es nicht ausschließlich auf ganzzahligen Frequenzverhältnissen beruht, sondern lediglich einen Anteil an ganzzahligen Frequenzverhältnissen besitzt, der genügend groß ist, um die eindeutige Feststellung der Tonhöhe zu gewährleisten. Doch selbst mit dieser weichen Definition als Grundlage ist Helmholtz' Bestimmung nicht schlüssig, weil die meisten Perkussionsinstrumente keine bestimmbare Tonhöhe haben und die von ihnen produzierten Schallereignisse insofern – entgegen der Feststellung Helmholtz' – nicht zum Schallereignistypus „Klang“ gerechnet werden können.

Nichtsdestotrotz: Die erhöhte Aufmerksamkeit auf die Differenz zwischen Geräusch und Klang, die Helmholtz mit seiner Schrift stimulierte, schlug sich in einer Reihe von akustischen und musiktheoretischen, zum Teil als Einführung konzipierten Abhandlungen nieder, welche die Differenz zwischen Geräusch und Klang weiter distribuierten, indem sie sie meist als Ausgangspunkt für die Einführung in die Grundelemente und

⁴⁴ Die Unterscheidung von Geräusch und Klang und die physikalische Begründung dafür anhand der Obertonstruktur wird von den Autoren dabei nicht weiter als bis auf Helmholtz zurückgeführt. Sauveurs Entdeckung und ihre Diffusion durch Rameau sowie die Encyclopedisten Rousseau und d'Alembert scheint dabei unbekannt zu sein. So schreibt Karl L. Schaefer z. B. 1915: „Helmholtz gebührt das Verdienst, nachgewiesen zu haben, dass das Wesen der Klangfarbe in der Art der Zusammensetzung eines Klanges aus Partialtönen begründet ist“ (*Einführung in die Musikwissenschaft*, Leipzig 1915, S. 135).

⁴⁵ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1913, S. 13.

⁴⁶ Ebd., S. 14. – Hervorhebung von der Verfasserin.

-kategorien der Musik wählten. *La teoria del suono nei suoi rapporti colla musica (dieci conferenza)* des Physikers und passionierten Musikers Pietro Blaserna z. B. erschien sowohl auf Italienisch im Jahre 1875 als auch auf Deutsch und Französisch in den Jahren 1876 bzw. 1877⁴⁷. Blaserna, von 1872 bis 1918, seinem Todesjahr, Professor in Rom, hebt auf den Unterschied zwischen Klang und Geräusch ab – und betont dabei jene akustischen Eigenschaften des Geräuschs, die auch Russolo in seinem Manifest stark macht und die sowohl mit dem metaphorischen Bedeutungsfeld harmonieren als auch es von naturwissenschaftlicher Seite stabilisieren. Geräusche sind „senza nessuna regola“ oder – in der französischen Ausgabe – „sans aucune règle“⁴⁸. Sie fügen sich nicht herrschenden Ordnungsvorstellungen und -normen ein; sie sind dementsprechend – mit soziopolitischen Verhältnissen analogisiert – Ordnungswidrigkeiten. Mit dieser Definition rekurriert Blaserna, wie erwartet, auf Helmholtz⁴⁹, mit dem er sich wissenschaftlich regelmäßig austauschte und darüber hinaus auch befreundet war⁵⁰. Auch Helmholtz schrieb in seiner *Lehre von den Tonempfindungen*: „In einem Geräusche [sind] viele verschiedenartige Klangempfindungen *unregelmäßig gemischt* und *durcheinander geworfen*“⁵¹.

Zwei andere, auf Helmholtz rekurrierende Werke sind die Einführung *Der Grundriss der musikalischen Akustik* von Alfred Jonquière aus dem Jahre 1898, die in der *Rivista musicale Italiana* 1899 rezensiert wurde⁵² und insofern auch in Italien breit rezipiert worden sein dürfte, sowie Giovanni Albrandis *Manuale di musica* aus dem Jahre 1891⁵³. Jonquière referiert bezüglich der Klang-Geräusch-Differenz explizit auf Helmholtz; er weicht allerdings darin von Helmholtz ab, das er die Dreiteilung der Schallereignisse in Geräusch, Klang und Knall bevorzugt⁵⁴, die heute weiterhin in der Akustik gültig ist⁵⁵. Entscheidend ist dabei jedoch, dass er eine ähnliche Ausgrenzung, eine Diskriminie-

⁴⁷ *Die Theorie des Schalls in Beziehung zur Musik (10 Vorlesungen)*, Leipzig 1876; *Le son et la musique*, Paris 1877.

⁴⁸ Blaserna, *Le son*, S. 39.

⁴⁹ Blaserna erwähnt Helmholtz explizit in seinem Vorwort (ebd., S. 1)

⁵⁰ Vgl. Leo Koenigsberger, *Hermann von Helmholtz*, Bd. 1, Braunschweig 1902, S. 364. – Im Sommer 1880 unternahmen Helmholtz und Blaserna zusammen Wanderungen durch den Engadin. Im Oktober 1883 war Helmholtz zu Gast bei Blaserna (vgl. Helmut Rechenberg, *Hermann von Helmholtz. Bilder seines Lebens*, Weinheim u. a. 1994, S. 181 und 182).

⁵¹ Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen* (wie Anm. 45), S. 14. – Hervorhebungen von der Verfasserin.

⁵² L. Th., Rezension zu Alfred Jonquière, *Grundriss der musikalischen Akustik*, Leipzig 1898, in: *Rivista musicale Italiana* 1899, S. 445-447.

⁵³ Giovanni Albrandi, *Manuale di musica all'uso degli insegnanti*, Turin 1891.

⁵⁴ „Jeder Mensch, der mit normalem Gehörorgan begabt und physisch und geistig normal entwickelt ist, weiss im Allgemeinen scharf zu unterscheiden zwischen einem Geräusch, einem Knall, überhaupt einer der unendlich verschiedenen Arten des Schalles, wie sie die Aussenwelt darbietet, – und einem Klang, d. h. einem musikalischen Ton in dem Sinne, in welchem man diesen Begriff in der musikalischen Welt allgemein aufzufassen pflegt“ (Alfred Jonquière, *Grundriss der musikalischen Akustik*, Leipzig 1898, S. 1).

⁵⁵ Wolfgang Auhagen unterscheidet in seinem Artikel *Akustische Grundbegriffe* in der MGG2 von 1994 zwischen Ton, Klang, Rauschen und Knall (Sachteil, Bd. 1, S. 367-376, hier S. 371).

zung des Geräuschs verfiel, wie sie sich im lebensweltlichen Bereich im allgemeinen Sprachgebrauch artikuliert: Obwohl, so wissen wir heute, die Identifizierbarkeit der verschiedenen Musikinstrumente weniger durch ihr spezifisches Obertonspektrum als durch ihre charakteristischen Nebengeräusche, insbesondere in der Einschwingphase, gewährleistet wird, plädiert Jonquière im ausgehenden 19. Jahrhundert dafür, dass diese Geräusche beim Spiel möglichst zu unterdrücken seien. „Die begleitenden Geräusche wird man bei musikalischen Tönen im Allgemeinen möglichst zu beseitigen suchen“⁵⁶.

Ähnlich verfährt Albrandi. Auch er grenzt das Geräusch in didaktischer Dialogform verpackt konsequent aus der Musik aus:

Quali sono gli elementi dei quali si compone la musica? – I suoni. – Possono tutti quanti i suoni indistintamente essere adattati alla combinazione musicale? – No. La musica si fa coi soli suoni *musicali*, ossia *determinati*. – In che consiste e da che dipende la differenza fra il suono determinato (ossia musicale) e quello indeterminato (rumore)?

Anschließend führt er das bekannte Differenzierungsmuster zwischen Klang und Geräusch an, indem er die Unregelmäßigkeit und Unregelhaftigkeit des Geräuschs betont. Geräusche entstehen, wenn „le vibrazioni [der Luft oder eines elastischen Körpers] si succedono *senza ordine regolare*“⁵⁷.

V.

Neben der Emanzipation der Dissonanz hatte Russolo, wie oben erwähnt, in seinem Manifest von 1913 als weiteren Grund für die Einführung des Geräuschs in die Musik die Zunahme des lebensweltlichen Geräuschspegels in den Städten und Arbeitsstätten angeführt:

Traversons ensemble une grande capitale moderne, les oreilles plus attentives que les yeux, et nous varierons les plaisirs de notre sensibilité en distinguant les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans les tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux. Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres

⁵⁶ Jonquière, *Grundriss* (wie Anm. 54), S. 18.

⁵⁷ Albrandi, *Manuale di musica* (wie Anm. 53), S. 3. – Hervorhebung von der Verfasserin. – Wie fest diese Konnotationen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts im allgemeinen Sprachgebrauch und Begriffsverständnis verankert sind, manifestiert sich deutlich in den Reflexionen Paul Valérys – und zwar in einem Kontext, in dem die Dichtkunst (und nicht die Musik) im Zentrum steht: „Nous distinguons nettement le son du bruit, et nous percevons dès lors un contraste entre eux, impression de grande conséquence car ce contraste est celui du pur et de l'impur, qui se ramène à celui de l'ordre et du désordre, qui tient lui-même, sans doute, aux effets de certaines lois énergétiques. [...] Il en résulte que la musique possède un domaine propre, absolument sien“ (Paul Valéry, *Propos sur le poésie* [1927], in: ders., *Œuvres*, Bd. 1, hg. von Jean Hytier, Paris 1957, S. 1361-1378, hier S. 1363).

différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains. Il ne faut pas oublier les bruits absolument nouveaux de la guerre moderne⁵⁸.

Nach den vorhergehenden Ausführungen liegt es auf der Hand, dass die Gründe für Russolos Idee der Geräuschmusik als futuristische Musik weniger in der Zunahme des lebensweltlichen Geräuschspektrals in den Städten und der Arbeitsumgebung gelegen haben dürften. Dagegen spricht bereits allein die historische Sachlage: Die entscheidenden Erfindungen lärmender Maschinen, wie die Dampfmaschine und der Webstuhl z. B., wurden bereits im 18. Jahrhundert gemacht⁵⁹; Maschinenlärm war für den Industriearbeiter um 1913, also zur Zeit des Manifests zur Geräuschkunst keineswegs neu, sondern gehörte seit Jahrzehnten zum Arbeitsalltag. Die Sensibilisierung für die psychische und physische Belastung durch Arbeitslärm setzt dabei interessanterweise erst gegen 1970 ein⁶⁰, also 55 Jahre nach dem Manifest. Dennoch war das Geräusch – insbesondere maschinelle oder industrielle Schallereignisse – zu Beginn des 20. Jahrhunderts zweifellos ein Faszinosum für diejenigen, die nicht alltäglich damit umgehen mussten. Das artikuliert nicht nur Russolo in seinem Manifest in dem oben wiedergegebenen Zitat, sondern auch Maurice Ravel in einem acht Jahre vor dem Geräusch-Manifest verfassten Brief an Maurice Delage. Ravel beschreibt die Industrie Geräusche, die er in einer gigantischen Gießerei in Ahaus am Rhein vernahm als

merveilleuse symphonie des courroies, des sifflets, des formidables coups de marteau qui vous enveloppe. Partout, un ciel rouge, sombre et ardent. Là-dessus, un orage a éclaté. On est rentrés horriblement saucés, en des dispositions diverses. Ida [Ida Godelska], terrifiée, avait envie de pleurer. Moi, aussi, mais de joie. Ce que tout cela est musical! aussi j'ai bien intention de m'en servir⁶¹.

Solche Zeugnisse, auch wenn sie das kompositorische Interesse am Geräusch zu Beginn des 20. Jahrhunderts belegen mögen, dürfen nicht als Erklärung dafür missverstanden werden, dass ausgerechnet die Geräuschmusik als wahrhaft futuristischer Musikstil, das heißt als ein Schallereignisspektrum, das für die futuristischen Anliegen von Randalen, Aufruhr und Skandal besonders geeignet war, lanciert wurde. Dafür müssen, wie oben dargelegt, andere Gründe herangezogen werden: Dass Russolo die Idee der Geräuschkunst als Provokativum im Rahmen des italienischen Futurismus nutzbar machen konnte, geht auf ein Beziehungsgefüge, im Großen und Ganzen bestehend aus zwei Komponenten hervor: erstens einem in der Lebenswelt verankerten Denotations- und Konnotationenfeld, das für den Geräuschbegriff im musikalischen Bereich als Hintergrundmetaphorik (Hans

⁵⁸ Russolo, *L'art des bruits* (wie Anm. 15), S. 314.

⁵⁹ Im Unterschied zu anderen, aus unserer heutigen Sicht als Gesundheit schädigend beurteilten Arbeitsbedingungen, wie z. B. ein Mangel an ausreichenden Ruhezeiten und der unmittelbaren Schädigung von Organen (Staublunge z. B.), wurde die Lärmbelastung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht als besonders störend hervorgehoben, obwohl sie zu gravierenden Hörschädigungen führte (vgl. Richard Murray Schafers Ausführungen zur Kesselschmiedkrankheit: *Klang und Krach* [1977], Frankfurt a. M. 1988, S. 103).

⁶⁰ Ebd., S. 103.

⁶¹ Maurice Ravel, Brief an Maurice Delage vom 5. Juli 1905, in: Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, hg. von Arbie Orenstein, Paris 1989, S. 74.

Blumenberg⁶²) operiert; das Geräusch ist demnach mit Skandal, Aufruhr, Gewalt und Bedrohung konnotiert; zweitens dem musiktheoretischen, das heißt ästhetisch-scientifischen Wissen, das mit dem lebensweltlichen Bedeutungsspektrum korrespondiert und durch die intensive Helmholtz-Rezeption 1913 große Verbreitung findet; musikalische Klänge gelten in der Folge als rein; Geräusche als konfus, verborgen und undurchsichtig. Aus diesem Beziehungsgefüge aus lebensweltlichem und ästhetisch-scientifischem Wissen erwächst dem Geräusch das Image als ein Absonderliches, Abwegiges, Ausgegrenztes, Ordnungswidriges und Obskures, ein Image also, das es für die Anliegen des italienischen Futurismus – Skandal, Aufruhr, Revolte – als tauglich erscheinen ließ.

Anschrift der Autorin: Universität der Künste, Postfach 120544, 10595 Berlin

⁶² *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960 (Sonderdruck des *Archivs für Begriffsgeschichte*, Bd. 6), S. 69.