

»MAY CAUSE DAMAGE TO EQUIPMENT AND EARDRUMS«

Erkenntnisanregungen zur Klangforschung aus einer Ethnografie des Noise

VON KAI GINKEL

ABSTRACT

This paper deals with general questions about the ways in which sound as well as the overall experience and perception of sound are charged with qualities deeply rooted in the social. Offering a number of both theoretical and methodological suggestions, the paper mainly draws on sociological research in the field of Noise music, a particular kind of extreme electronic music. Reflecting on the benefits of an ethnographic perspective informed by practice theory, a number of suggestions are being offered for sound studies to gain rewarding perspectives on their own quintessential field of research through a decidedly sociological point of view. The main topics touched upon are artistic authorship and how it is dispersed among a multiplicity of sites, the question of how practices relating to sonic phenomena may include particular ways of embodiment, and a concluding reflection on methodological challenges upon deep field immersion in the very center of artistic practice.

I. EINLEITUNG

Betrachtet man etwa die journalistische Rezeption experimenteller Musik sowie die Selbstdarstellungen von KünstlerInnen, scheint oftmals der erneuernde oder auch der subversive Gehalt der Kreationen im Mittelpunkt zu stehen. Ein Beispiel hierfür ist etwa, wie das Schaffen von Karlheinz Stockhausen in einem Artikel des Guardian beschrieben wird als »music to end all music«¹. Natürlich haben Stockhausens Kompositionen der Musik, wie wir sie kennen, kein Ende gesetzt. Womöglich aber ist es sinnstiftend, über sie zu sprechen und zu schreiben, als ob es ihnen zuzutrauen wäre. Dieses Motiv unterliegt in Inhalt und Konnotation freilich nicht der Beliebigkeit, sondern spiegelt zentrale Sinngehalte des spezifischen Feldes wider. Thematisiert werden muss ganz allgemein, inwiefern die stimmige, sinnvolle Wahrnehmung von Klang ein sozial voraussetzungsvolles Unterfangen ist: In Subkulturen etwa, deren Akteure ausgewiesen »extreme« Musik produzieren, wird es mit einem überlegenen Genuss zur Kenntnis genommen, dass die

1 Moore: »Stockhausen«.

KAI GINKEL

„Klangerzeugnisse“, die sich im Rahmen von Aufnahmen und Aufführungen manifestieren, von Außenstehenden nicht selten als unorganisierter Lärm wahrgenommen werden – in der Kultur der »Noise«-Musik ist dieses Phänomen dem Namen nach erwartungsgemäß besonders ausgeprägt. Eine Soziologie, die sich diesem Umstand mit der gebotenen analytischen Schärfe annimmt, muss mindestens zweierlei leisten: Zum einen obliegt es ihr aufzuschlüsseln, in welcher spezifischen Art zunächst brutal und chaotisch anmutende Klangcollagen als gut, schön, aufregend, lustig, gelungen, weniger gelungen usw. rezipiert werden: Wie wird das Hören von extremem Klang, von kultiviertem Lärm sozial verhandelt und hierbei auch affektiv »durchlebt«²? Diskutiert werden muss, dass hierbei nicht nur der Akt des Hörens, sondern eine weit umfassendere Dimension der Leiblichkeit von Relevanz ist. Der Blick ist in diesem Zusammenhang auf eine Vielzahl zentraler Stationen der Produktion und Rezeption von Klang zu richten. So muss dem auditiven Element im Rahmen einer sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Noise eine sicherlich besondere Rolle zuerkannt werden: fundierend nicht auf ›reinen‹ Höreindrücken, sondern vielmehr im Rahmen einer Analyse, die Klang inmitten einer Vielfalt von eng miteinander verschränkten Aspekten der Wahrnehmung, der Interpretation und der Reaktion verortet.

Hervorgehend aus meiner ethnografischen Beschäftigung mit den Praktiken des Noise plädiere ich für eine Ausweitung des Blickfeldes bezüglich der Würdigung relevanter Orte und Kontexte der Praktiken, die das sozial Sinn produzierende Zustandekommen von Noise gewährleisten: Wo wird diese Musik oder Nicht-Musik, deren zentrale Charakteristika ich im Folgenden darstellen werde, ›gemacht‹? Von wem wird Noise praktiziert? Welche – potenziell höchst heterogenen – Formen von Wissen und Verstehen kursieren innerhalb des Feldes? Gobo formuliert einen forschungspraktischen Hinweis zur Ethnografie, den ich in erweiterter Weise aufgreife: »[The] researcher can select and follow a particular participant, letting his or her action define the boundaries of the context of observation.«³ Meines Erachtens erweist es sich als lohnenswert, in der beschriebenen Art nicht nur menschlichen AkteurInnen nachzufolgen, sondern auch das Kursieren von für die Praktiken zentralen Dokumenten, Ideen oder Artefakten in vergleichbarer Weise nachzuzeichnen und mit dieser Strategie die relevanten sites und Kontexte zu erschließen. Die gewählte Perspektive soll insgesamt exemplarisch an eine Analyse der ›Komposition‹ künstlerischer Praktiken heranführen. Mit Blick auf eine möglichst umfassende Erschließung einer vielschichtigen, über eine Reihe verschiedenartiger sites verstreuten Soundkultur votiere ich für eine tiefe Feldimmersion, die, wie ich im Anschluss an Alkemeyer⁴ zeigen möchte, zugunsten des sozialwissenschaftlichen Erkenntnisgewinns potenziell auch in der Schreibpraxis künstlerische Mittel ausnutzt. Oder anders formuliert: Eine sozial-

2 Vgl. Reckwitz: »Affective Spaces«.

3 Gobo: Doing Ethnography, S. 166.

4 Alkemeyer: »Literatur als Ethnographie«.

wissenschaftliche Variante dessen, was Dombois⁵ unter dem Stichwort einer Kunst als Forschung für die Sound Studies entwirft, ist womöglich der vertiefenden Immersion in feldspezifische künstlerische Praktiken im Rahmen einer ethnografischen Vorgehensweise ähnlich – wenn auch unter andersartig gewichteten Fragestellungen und Desideraten.

2. KRACH UND KONFLIKT

Noise bezeichnet eine klanglich besonders barsche, oft als aggressiv und penetrant empfundene sowie kompositorisch zumeist unkonventionelle Art der elektronischen Musik. Alle Spielarten von Noise verbindet das Kakophone, die starke Verzerrung, Verfremdung, das Rauschen als ganz und gar sprichwörtliche wall of sound. Die Aneinanderreihung und Überlappung von Geräuscht Texturen steht oftmals im Vordergrund – während Melodie und nachvollziehbarer Rhythmus marginalisiert werden. Entstehen kann Noise z.B. digital am Notebook, häufig auch mit Hilfe von Modularsynthesizern, Kontaktmikrofonen, Alltagsgegenständen, sogar Trommeln, Violinen oder elektrischen Gitarren, ›konventionellen‹ Instrumenten, die in dezidiert ungewöhnlicher Weise Verwendung finden. Bedeutende Vertreter des Noise sind Masami Akita alias *Merzbow* (bekanntester Exeget des ›Japanoise‹), die britische Gruppe *Whitehouse* oder auch der Österreicher Peter Rehberg alias Pita, Gründer des innerhalb der Szene überaus einflussreichen Labels *Editions Mego*. Noise ist schroff und stumpf in besonders drastischen Variationen wie dem Subgenre Power Electronics, das auch inhaltlich in ausgewiesenen barsche Bereiche vorstößt, wie sie in der Musik der Gegenwart allenfalls noch im Black Metal tangiert werden. Beide Stilrichtungen verbindet zudem ein Hang zum Klandestinen: So wird Musik etwa in Kleinstauflagen herausgegeben, gern auf dem mit einem elitären Charme behafteten Medium Musikkassette – Klassiker des Genres sind teils restlos vergriffen oder waren es immerhin für längere Zeit. Das zementiert den Legendenstatus der entsprechenden Tonträger.

Insbesondere außerhalb der Szene haftet dem Noise mit seinem konfrontativen Gebaren ein regelrecht antisoziales Image an: Noise reizt, will reizen, soll reizen. Doch hat sich im Lauf der Zeit ein breites stilistisches Spektrum entwickelt, das auch ein Aufgreifen solcher Empfindungen und Thematiken gestattet, die gemeinhin schön oder angenehm konnotiert sind. Der Wiener Christian Fennesz ist gegenwärtig wohl der berühmteste Vertreter jener Richtung, die im Dickicht durchdringender Verzerrung hin und wieder mit Anklängen feinsinniger Harmonie liebäugelt. Nicht nur feiert ein Künstler wie Fennesz mit seinem Noise-Harmonie-Crossover beachtliche Erfolge auch jenseits der eingeschworenen Szene. Auch die Musikwissenschaft ist auf das Potenzial von Noise, aus seinem ureigenen Bereich von Missklang und derben Inhalten auszubrechen, aufmerksam geworden: So bemerkt Demers beispielsweise, Noise sei unterhalb seiner betäubenden

5 Dombois: »Für eine Kunst als Forschung«.

KAI GINKEL

Lautstärke, der Verzerrung und der Rückkopplung von geradezu traditioneller Schönheit: »[Amid] devices and imagery that point to the pushing of physical, physiological, and psychological limits, these works use consonance and tonality, foundations of the language of Western art music«.⁶ Die Konturen des Noise als musikalischem Grenzfall unterliegen also offenbar einer gewissen Deutungsvielfalt: Die Soundkultur des Noise bedient sich in Grundzügen am klanglichen Vokabular und am experimentellen Gestus der Neuen Musik und der Klangkunst: Zentrale Referenzen sind etwa spezifische Arbeiten von Alvin Lucier (*Bird and Person Dying*) oder Robert Ashley (*The Wolfman, Automatic Writing*) sowie – in einer weit-hin ideengeschichtlichen Verortung – der italienische Futurismus (Luigi Russolos *Die Kunst der Geräusche*⁷). Zugleich steht Noise dem Do-It-Yourself nah und greift dazu passend Elemente eines absichtsvollen Dilettantismus, eines erwünschten Nichtkönnens mit anti-virtuoser Haltung auf – die Musik erscheint dadurch ostentativ abseitig: So bekennt der italienische Underground-Künstler *Venta Protesix* beispielsweise: »I want to make people suffer with my unbearable noise. [...] My ›music‹ shouldn't make any contribution to the well-being of the listener but merely increase their anxiety and general discomfort. If that happens, then it means my work is well done«.⁸ Diese Charakterisierung unterscheidet sich auffällig von der vorangegangenen akademischen Perspektivierung nach Demers: Die künstlerische Selbstdarstellung betont das Gallige und die ästhetische Provokation. Mitunter wird also großer Wert darauf gelegt, Noise in sinnstiftenden Selbstdarstellungen als äußerst unbequem zu stilisieren – im folgenden Fall auch als verneinend: In einem Konzertbericht des Magazins *The Quietus* über einen Auftritt von Harsh-Noise-Musiker Romain Perrot heißt es etwa: »Perrot describes the essentials of his aesthetics as ›no ideas, no change, no development, no entertainment, no remorse«.⁹

Augenfällig ist allemal, wie sehr die verneinende Selbstdarstellung von KünstlerInnen im Noise zuweilen den ablehnenden Reaktionen von außerhalb der Szene ähnelt, und dieser Punkt führt wiederum zur einfühend erwähnten Anerkennung einer Multiplizität relevanter sites. Schmidt und Volbers verweisen in ihrer Auseinandersetzung mit Öffentlichkeit als praxistheoretischer Grundannahme darauf, dass der Öffentlichkeitsbegriff mitsamt seiner Implikationen bezüglich empirischer Beobachtbarkeit im Kontext einer Multiplizität von sites entschieden von einem bloßen Situationismus abzugrenzen sei.¹⁰ Dem gegenüber müsse Öffentlichkeit »in einer ersten Annäherung [als] ein gemeinsam geteilter Raum verstanden« werden, »in dem sich situierte Praktiken und ihre Kontexte konstituieren. Dieser Raum ist kein Behälter, sondern ein prozessualer, relationaler

6 Demers: *Listening Through the Noise*, S. 103.

7 Russolo: *Die Kunst der Geräusche*

8 Kulturterrorismus: »13 Questions to Venta Protesix«.

9 Williams: »Live Report: Harsh Noise Wall Festival III«.

10 Schmidt/Volbers: »Öffentlichkeit als methodologisches Prinzip«, S. 26f.

Raum der Praktiken und Beziehungen zwischen den verkörperten Teilnehmerinnen Artefakten, Orten und Umgebungen«¹¹.

Noise und seine ausgewiesenen GegnerInnen vereinigen sich schließlich situativ und doch mit bemerkenswerter Beständigkeit zu einer Art von Gemeinschaft, der es obliegt, in einem konfliktintensiven Miteinander Klangerleben mit Sinn und Spannung auszustatten. Viele Spielarten der Rockmusik kennen ein geradezu familiäres Einheitsgefühl als Grundpfeiler der rahmenden ›Szene‹: Gemeinschaft und Zusammenhalt der Gleichgesinnten werden regelrecht zelebriert.¹² Die Noise-Szene mag im Kern vergleichbar vergemeinschaftet sein, doch wird Identität hier insbesondere auch im konfrontativen Austausch mit dem ›Außen‹ gestiftet. Mit AkteurInnen, die Noise etwa als sinnfreien Krach von Nichtskönnern diffamieren, spielt man sich virtuos den Ball hin und her: Die Seite der Noise-MusikerInnen zeigt sich mit ihrem Außen geradezu symbiotisch vereint in verbissener Gegnerschaft. Man schätzt und würdigt den empörten Input einer Gegenseite, deren Beitrag zu den Praktiken des Feldes es ist, augenscheinlich an einen vagen Wertekodex zu appellieren: etwa den einer ›echten‹, einer ›guten‹, einer positiv inhaltsreichen Musik, womöglich einem anachronistischen Kunstbegriff verhaftet¹³, der sich fabelhaft zur offenen Verhöhnung eignet. Die Noise-affinen Klangkünstler *Heavy Listening* bewerben ihre LP *WOW*¹⁴, auf der sich nur ein einziger Sinusbasson befindet, etwa mit einem Plakat, das das aufgeregte Unverständnis verlockend ironisch zum Verkaufsargument macht: »Fuck off, ›artist‹«, heißt es darauf, und man zitiert hier, so sagen die Künstler, aus einer erbosten E-Mail, die man erhalten habe. Die Nachfrage, ob man auf das Projekt negative Reaktionen erhalten habe, erfüllt einen der beteiligten Künstler im Gespräch mit sichtbarem Stolz. Er gibt zu Protokoll: in der Tat, und zwar viele! Eine Schallplatte, die nur einen einzigen Sinuston enthält, ist in ihrer Reduziertheit ein durchaus provokantes Unterfangen¹⁵, dessen praktische Sinnstiftung entscheidend mit Modi sozialer Reibung korrespondiert. Ein vergleichbares Kuriosum ist das Booklet der CD-Neuaufgabe eines veritablen Noise-»Klassikers«, dem erstmals 1985 erschienenen Album *Great White Death* der stilbildenden Gruppe *Whitehouse*.¹⁶ In diesem finden sich neben den vorrangig pornografischen Songtexten auch Auszüge aus zeitgenössischen Rezensionen der Musik. Diese jedoch wird hier nicht in den höchsten Tönen gelobt, wie es in der reissue-Kultur von Pop und Rock gang und gäbe ist: Die Macher von *Whitehouse* zogen es ganz im Gegenteil vor, eine knappe Auswahl

11 Ebd., S. 28.

12 Vgl. Hitzler/Niederbacher: *Leben in Szenen*, S. 121.

13 Zum Wandel des Kunstbegriffs vgl. etwa van den Berg: »Kreativität«.

14 *Heavy Listening*: *WOW*.

15 Ein direkt musikalischer Sinn der LP existiert und soll an dieser Stelle freilich nicht verschwiegen werden: *WOW* ist darauf ausgelegt, in variierenden Tempi wiedergegeben zu werden – bespielt etwa mit den Händen. Werden mehrere LPs zeitgleich abgespielt, kommt es zu erwünschten Überlappungseffekten.

16 *Whitehouse*: *Great White Death*.

KAI GINKEL

nur solcher Texte abzudrucken, die eine ablehnende Haltung gegenüber der Gruppe und ihren Ideen zum Ausdruck bringen. Unmittelbar also drängt sich den RezipientInnen auf: Diese Musik ist aufregend, kontrovers, »macht keine halben Sachen«, ruft die Sittenwächter auf den Plan. Der soziologische Zugriff muss ästhetische wie moralische Urteile, wie sie hier zum Ausdruck kommen, freilich einer spezifischen Perspektivierung unterziehen. Zembylas argumentiert, dass Statements über künstlerischen Wert nicht auf moralische oder künstlerische Kategorien der Sorte gut versus schlecht, schön versus hässlich oder innovativ versus traditionell reduziert werden können:

Art judgments are complex in terms of structure and content because they involve different concepts of art, objectives, values and cultural practices. It would thus be naïve to believe that such conflicts are only based on particular differences in taste and appreciation. On the contrary, aesthetic conflicts that are fought out in public almost always touch on basic questions of society.¹⁷

Bemerkenswert ist in der Noise-Kultur, dass negative Kommentare hier nicht nur gerne zitiert, sondern durch die Integration in Form von Paratexten wie Liner Notes oder Poster zum Bestandteil des Werks werden. Den Praktiken, die etwa im genannten Fall zur Erstellung der Special Edition von *Great White Death* in Summe und Wechselspiel beigetragen haben, scheint ein implizit kollaborativer Charakter innezuwohnen, aufgeladen und gewährleistet durch eine gewisse Leidenschaft, die sämtliche beteiligten sites und Kontexte trotz ihrer oberflächlichen Unterschiede und der Anfeindungen untereinander zu verbinden scheint. Schatzki verweist mit dem Konzept der *art bundles* auf ein begriffliches Instrumentarium, das es gestattet, zu einer theoretisch fundierten Erschließung der künstlerischen Praktiken zu gelangen, die jenseits einer Fokussierung individueller Autorschaft Perspektiven für eine Ausweitung der Analyse ästhetischer Erfahrung und Produktion eröffnet: »Experiences occur within bundles: people not only have aesthetic experiences while they perform actions that compose particular bundles' practices, but qualities of their experiences reflect the actions performed and the artworks encountered.«¹⁸ Den Begriff der *art worlds* nach Becker¹⁹ weiterführend, erlaubt Schatzkis Betrachtung eine Gewichtung, in deren Rahmen die Aktivitäten von Individuen als ›bloße‹ Komponenten von »practice-arrangement bundles« aufgefasst werden.²⁰

Einen der TeilnehmerInnenperspektive immanenten Begriff von Gemeinschaftlichkeit oder auch nur Kollektivität wird man den beschriebenen ›Quasi-

17 Zembylas: »Controversial Works of Art«, S. 386f.

18 Schatzki: »Art Bundles«, S. 29.

19 Becker: Art Worlds.

20 Schatzki: »Art Bundles«, S. 22.

Kollaborationen« gemeinhin wohl nicht unterstellen, da es höchst unwahrscheinlich ist, dass etwa die flüchtige Partizipation der KommentatorInnen eine Wertschätzung durch diese selbst in Hinblick auf die Hervorbringung eines gemeinsamen Werkes erfährt. Sehr wohl aber kann von einer – aus ForscherInnenperspektive – identifizierbaren Gemeinschaft gesprochen werden, die sich über diskursive Verbalisierungen der beteiligten AkteurInnen hinaus im Rahmen spezifischer Praktiken (s.o.) manifestiert, die wiederum letztendlich zur Entstehung eines Tonträgers oder vergleichbaren respektive verwandten Artefakten, Klängen, Ideen oder Diskursen entscheidend beitragen. Ein Umdenken gegenüber dem konventionellen Begriff von Autorschaft erscheint angebracht, sobald der Beitrag von ›bloßen‹ HörerInnen oder ›bloßen‹ KommentatorInnen die in der alltäglichen Auffassung künstlerischer Praxis eine tendenziell passive – im Sinn einer jedenfalls nicht schöpferischen – Rolle bekleiden, einen derart hohen Stellenwert in Inhalt und Darstellungsweise der Werke und ihren ganz unmittelbar begleitenden Materialitäten selbst erhält. In vielen Teilen der Popkultur erfüllen Kommentare eine ›bewerbende‹ Rolle. Im Noise aber findet diese gängige Praktik unter umgekehrten Vorzeichen statt. Wenn Gobo schreibt, dass die Kommentare, die sich den meisten sozialen Handlungen beigesellen – ob vorher, nachher oder währenddessen – Teil derselben sind,²¹ dann gilt dies für den Noise offenbar in besonderer Weise. Hier zeigt sich nach meiner Auffassung, dass es sich im Fall der Quasi-Kollaborationen um Verbindungen handelt, die einen derart tief greifenden Effekt auf die künstlerische Praxis haben, dass es angemessen scheint, die gängigen Modi künstlerischer Autorenschaft (abgebildet beispielsweise in writing credits) in grundlegender Weise zu hinterfragen (möglicherweise über das spezialistisch erscheinende Feld des Noise hinaus).

3. GRENZEN DES HÖRENS UND LEIBLICHE KLANGERFAHRUNG

Noise neigt in Klang und Image zu einer Brutalität, Aggression und Barschheit, die sich sowohl in den Produktionen und Performances selbst als auch in den Kommentaren und Reaktionen darauf finden lassen. Zur ethnografischen Erschließung eines solchen Feldes erscheint ein Zugang angebracht, der angelehnt ist an Loïc Wacquants Schlagwort der *carnal ethnography*.²² In seiner Brutalität hat Noise schließlich gewisse Gemeinsamkeiten mit der Rohheit des Boxsports, der Wacquant zu zentralen Überlegungen einer leiblichen Soziologie anleitete:²³ Hier wie dort geht es um Gewalt in stilisierter, kultivierter Form. So wird im Noise mitunter mit Frequenzbereichen gearbeitet, die bei schutzloser Beschallung auf hoher

21 Gobo: *Doing Ethnography*, S. 171.

22 Wacquant: »Habitus as Topic and Tool«. Gemeint ist mit dem Begriff eine überaus leibliche Form der Feldteilnahme, die in direkter Anlehnung an Pierre Bourdieus Habituskonzept den wissenschaftlichen Erkenntniswert einer tiefen Immersion und einer damit verbundenen leiblichen Verstrickung argumentiert.

23 Ders.: *Body and Soul*.

KAI GINKEL

Lautstärke dauerhaft das Gehör schädigen können. Noise demonstriert und unterstreicht dabei, dass sich das Erleben von Klang beileibe nicht im Hören erschöpft. Bisweilen ist das Zuhören sogar geradezu ein Ding der Unmöglichkeit: Das Label *Raster Noton*, allgemein der Sound Art verbunden, klanglich aus meiner Perspektive jedoch zuweilen dem Noise zuzurechnen, verweist im Booklet der CD *Test Pattern* von Ryoji Ikeda darauf, dass es sich bei dem Tonträger um eine – will man dem Hinweis Glauben schenken – handfeste Gefahrenquelle handelt: »Caution!« This CD contains specific waveform, impulse and burst data that perform a response test for loudspeakers and headphones. High volume listening of the last track may cause damage to equipment and eardrums.«

Ein anderes Beispiel: Das Konzert der inzwischen verstorbenen Noise-Legende Zbigniew Karkowski im Frühjahr 2013 zwingt mich als Besucher nach wenigen Minuten aufgrund der nahezu unerträglich erscheinenden Mischung aus hoher Lautstärke und schmerzhaften Frequenzen in eine Haltung, die den Schall möglichst umfänglich von meinem Gehör abhalten soll. Ich nehme also, indem ich mir über zwanzig Minuten hinweg die Ohren zuhalte, eine unbequeme, auch optisch wenig gelassene Haltung ein. So feiert Noise hier genau den Triumph, der seinem brutalen Image entspricht – er wird von mir selbst in einer augenscheinlich passiven Art als grenzüberschreitend und gefährlich im wahrsten Sinn des Wortes verkörpert. Einige andere BesucherInnen nehmen dieselbe Haltung ein. Das Bild der sich von der gespielten Musik ängstlich oder krampfhaft abzuschotten versuchenden Gäste vor Augen könnte man meinen, Karkowski spiele sein Konzert nicht für, sondern gegen das Publikum. Eine sensory ethnography, wie sie beispielsweise von Pink²⁴ vorgeschlagen wird, stößt hier bei einer denkbaren Privilegierung des Hörens durchaus an ihre Grenzen. Diese Grenzen allerdings offenbaren gewichtige Sinngehalte des Feldes.

Wacquant schlägt vor, sich als ForscherIn im lokalen Strudel des Geschehens, der action, zu platzieren, um sich durch praktische Teilnahme in Echtzeit jene Dispositionen anzueignen, die Einblick in die Anziehungskraft des jeweiligen Feldes gewähren.²⁵ Ich selbst bewege mich dieser Vorgabe gemäß innerhalb der Noise-Kultur nicht als distanzierter Beobachter, sondern als Praktiker, der musikalischen Output liefert, im Feld vernetzt ist und durchaus typische, emotional gefärbte Einstellungen gegenüber dieser Musik oder Nicht-Musik hat. Die Typologie von membership roles nach Adler und Adler suggeriert für diesen spezifischen Fall der Vorgehensweise eine Zugehörigkeit zur Kategorie der complete membership: »Rather than experiencing mere participatory involvement, complete-member-researchers (CMRs) immerse themselves fully in the group as ›natives‹.«²⁶ Zudem lässt sich in meinem Fall von einer opportunistischen complete membership sprechen, die sich Adler und Adler zufolge dadurch auszeichnet, dass

24 Pink: *Doing Sensory Ethnography*.

25 Wacquant: »*Habitus as Topic and Tool*«, S. 87.

26 Adler/Adler: *Membership Roles in Field Research*, S. 67.

Mitgliedschaft bereits besteht, bevor das jeweilige Feld zum Forschungsgegenstand auserkoren wird.²⁷ Für ForscherInnen, auf die gerade das zutrifft, wird hierbei auf eine Reihe von Herausforderungen verwiesen, deren Diskussion spezifische Spannungsmomente sichtbar macht, die der analytischen Erschließung bei hinreichend disziplinierter Verfahrensweise dienlich sind. Adler und Adler schreiben:

They must look at the setting through a fresh perspective, to develop relationships with people they did not associate with previously, to change the nature of their preexisting relationships, and to become involved with the setting more broadly. This can be difficult, awkward, and heighten the sense of unnaturalness that invariably surrounds the research enterprise.²⁸

Dieses Gefühl der Unnatürlichkeit korrespondiert womöglich mit der Notwendigkeit der Verzerrung und Verfremdung, wie sie beispielsweise Amann und Hirschauer²⁹ postulieren. Dennoch gestattet eine umfassende Feldimmersion eines Forschers, der durch eine opportunistische *complete membership* mit dem Gegenstand seiner Untersuchung verbunden ist, einen besonders tiefen Einblick in das innere Kerngeschehen der Gegenstandskultur.³⁰ Das Hören und Kreieren von Noise kann aus diesem Zentrum heraus analytische Rückschlüsse auf den affektiven Gehalt sowie auf implizite Wissensbestände gewähren, von denen die jeweiligen Praktiken entscheidend zehren. Der affektive Gehalt verweist dabei nicht auf ein schlechthin »persönliches Erleben«, sondern gewährt in einer praxistheoretischen Perspektivierung Einblick in ganz und gar soziale Zusammenhänge, wie der Affektbegriff nach Reckwitz verdeutlicht: »Affect is reminiscent of ›to affect‹ and ›to be affected‹ and thus of dynamic and interactive dimensions that the term ›emotion‹ lacks, as it rather implies the static notion of having an emotion ›deep inside‹.«³¹ Zugleich, so hält der Autor fest, sei Affekt nicht in einseitiger oder deterministischer Weise als körperliche Reaktion auf einen äußeren Stimulus zu verstehen: »Quite on the contrary, the praxeological perspective offers the advantage of closely tying perspective/affective processes to actions and activities which always involve limitless amounts of implicit knowledge.«³²

Über eine mentalistische Perspektive hinaus³³ ist es, wie zuvor schon angedeutet, überaus wichtig, Affekt- und Wissensbestände, gerade in Hinblick auf

27 Ebd., S. 69.

28 Ebd., S. 69f.

29 Amann/Hirschauer: Die Befremdung der eigenen Kultur.

30 Vgl. hierzu etwa Hegner: »Vom Feld verführt«.

31 Reckwitz: »Affective Spaces«, S. 250.

32 Ebd., S. 250f.

33 Vgl. Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, S. 292.

KAI GINKEL

das Schlagwort der *carnal ethnography*, in dezidiert leiblichen oder verkörperten Praktiken zu verorten. Diesen Punkt will ich anhand einer Beobachtung aus dem Feld schärfen: Es handelt sich um die Beschreibung von Gesten, Mimiken und Haltungen³⁴ einer Konzertbesucherin im Noise-Kontext, die allesamt eine spezifische, keinesfalls beliebige Verkörperung von Klangerleben darstellen:

Auszug aus den Feldnotizen, September 2014: Die angemessene Mimik und Gestik demonstriert eine junge Frau, ganz in existenzialistisches Schwarz gekleidet, in der zweiten oder dritten Reihe: Mit gebührendem Abstand zu ihren Vorder- und Nebenleuten steht sie da, eigentlich aufrecht, die Wirbelsäule aber ganz leicht nach vorne gebeugt, als ob sie auf Abruf sofort in sich zusammensacken könnte. Die Knie sind dementsprechend auch ein klein wenig angewinkelt. Ihre Augen hält die Person geschlossen, in einer sanften, nicht zusammengekniffenen Art, die wertschätzende, passiv aufnehmende Hingabe an das Klangerleben suggeriert. Krach ist offenbar ein schönes, intensives, irgendwie durchdringendes und beiläufig aufwühlendes Erlebnis, sobald man diese Haltung einnimmt. Dass sich die Frau nicht im Takt der monotonen Beats aus den Rhythmusmaschinen wiegt, zeigt die Präferenz für das vordergründig dominierende Rauschen, demonstriert die Erlebnishingabe nicht an die sequenzierende Struktur, sondern an den sich breit ergießenden Sound. Der aufnehmende Körper wird hier zu einem gleichsam wissenden Körper, der performativ demonstriert, dass es ihm in Gesten, die ein regelrechtes Sich-Ausliefern nahelegen, gelingt, die wahre Essenz des Dargebotenen aufzunehmen. Zugleich wird dem Klang – ebenfalls performativ – eine materielle Dimension zugewiesen, die in besonderen Mimiken, Gesten und Haltungen hervorgebracht wird. Diese Materialität kann man vielleicht wie eine Flüssigkeit begreifen, wie Wasser, durch das ein erfahrener Schwimmer zwar mit Anstrengung, aber auch mit einem passiven Genuss hindurchgleitet. Wie beim Wasser, so spürt man auch bei diesem Klangerleben ein diffuses Gewicht, das einen umspült, etwas, das nach ganz bestimmten Modi der Körperbeherrschung verlangt, damit man sich inmitten des Materials behaglich fühlen kann. Die Vertiefung, die der beschriebenen Person nicht nur ins Gesicht geschrieben steht, sondern ihren ganzen Körper zu erfassen scheint, erinnert an Meditation und Gebet. Der zugehörige Weihrauch wird dem Körper – in einer zwischenzeitlichen Variation der Performance – per Filterzigarette zugeführt, und auch das Saugen, das Einziehen und das

34 Anzumerken ist, dass an dieser Stelle genau genommen eine begriffliche Trennschärfe zwischen Leib und Körper zu gewährleisten ist. Insbesondere Haltungen, Gesten und Mimiken werden tendenziell etwa dem Körperbegriff zugeordnet, vgl. Gugutzer: Leib, Körper und Identität, S. 115.

genussvolle Einbehalten in der Lunge, bevor der Qualm in einem dicken, langsamen Schub ausgestoßen wird, hat diese spezielle passive Note, diese aufnehmende Hingabe, durch die relativ gleichförmiger Krach affektiv zum bedeutungsvollen Erlebnis modelliert wird.

4. ÜBERLEGUNGEN ZUR ADÄQUATEN FELDIMMERSION UND AUSBLICK

Breidenstein u.a. verweisen auf die Wichtigkeit einer reflexiven analytischen Durchdringung der Felderfahrung, gewährleistet durch einen Rückzug an den universitären Arbeitsplatz: Dem *going native* sei ein *coming home* entgegenzusetzen.³⁵ Dem steht die sicherlich berechtigte Befürchtung voran, Ethnografinnen könnten im Fall eines *going native* ihrer Fachdisziplin »verloren gehen«.³⁶ Diesem Aufruf zum umfassenden Befremden des Blicks stellt Hegner, wenn man so will, eine Diskussion der verschiedenen Lebenswelten gegenüber, die hier aufeinandertreffen: Feld auf der einen und Universität auf der anderen Seite. An der Universität, an die die ethnografische Forschung gewöhnlich ideell und finanziell angebunden ist, herrsche gegenüber dem Feld, so die Autorin, »eine ganz andere Identitätsanforderung. Hier liegt die Betonung auf der Distanz, als Nachweis für die Zugehörigkeit zur Welt der Intellektuellen«³⁷.

Implizit wird durch Hegner hiermit die Notwendigkeit eines »Bekenntnisses« hervorgehoben – ein Schlagwort, das die Autorin in Hinblick auf ihren eigenen Forschungsgegenstand aufbringt, den ich an dieser Stelle des besseren Verständnisses halber auch erwähnen möchte: nämlich die Auseinandersetzung mit neoheidnischen Bewegungen, von der Autorin kurz »Hexenforschung« genannt. Interessant ist sicherlich in Hinblick auf die vorliegende Diskussion einer ethnografischen Erschließung von Noise, dass Hegner für ihren spezifischen Gegenstand eine regelrechte Notwendigkeit einer umfassenden Feldimmersion formuliert: »Keine Hexe zu sein oder während der Forschung nicht initiiert zu werden«, wird von der Autorin als wenig übliche Option gewertet, um wenig später anzufügen:

So stellt das persönliche Engagement, die Nähe und Übernahme naturreligiöser Weltansichten eine vom Feld aktiv herangetragene Identitätserwartung dar. [...] Die Protagonist_innen im Feld haben [...] ein feines Sensorium dafür entwickelt, inwiefern man bestimmtes Empfinden und Verhaltensweisen nur »vorgibt« oder sich »tatsächlich« darauf einlässt.³⁸

35 Breidenstein u.a.: Ethnographie, S. 44.

36 Vgl. ebd., S. 42.

37 Hegner: »Vom Feld verführt«, o.S.

38 Ebd.

KAI GINKEL

Die Auseinandersetzung mit dem Feld der neoheidnischen Bewegungen, wie sie von der Autorin dargestellt wird, erfordert also spezifische Feldimmersionen. Im Fall der Übernahme alternativreligiöser Glaubenssätze mag dieses Unterfangen besonders heikel erscheinen: Die Kluft zwischen sozialwissenschaftlicher Rason und alternativreligiösem Glauben erscheint unüberwindbar und selbst mit den Mitteln einer bewussten Gratwanderung kaum zu meistern. Im Noise freilich wird man nicht mit dem Einfordern von Glaubensbekenntnissen konfrontiert: Dazu ist diese spezifische Kultur zu zynisch und auch zu sehr den selbstgefälligen Narrativen eines »Anything goes« verpflichtet. Dennoch ist offenbar, dass eine besonders tiefe Feldteilnahme einen Fundus an Beobachtungen ermöglicht, die durch die konsequente Innenperspektive erst gewährleistet werden. Gerade KünstlerInnen, so lässt sich vielleicht etwas verallgemeinernd sagen, neigen zum Verbergen oder zumindest zum Marginalisieren profaner, als unglamourös eingestufte Anteile von Schöpfungsprozessen oder Aushandlungen.

Die Position der eben nicht (oder allenfalls wenig) distanzierten, sondern vielmehr voll und ganz leiblichen Teilnahme (»mit Fleisch und Blut«) gestattet darüber hinaus ein subjektiv ausgeformtes Durchleben der affektiven Dimensionen sozialer Praktiken, ein individuell erlebtes und vor diesem Hintergrund in Textform übertragbares Wirken des Sozialen in einen wenn schon nicht beliebigen, neutralen, dann immerhin mit grundlegenden Könnerschaften und Glaubenssätzen ausgestatteten Feldteilnehmer hinein, dem es nun obliegt, diese habituellen Voraussetzungen, die er mitbringt, mehr als hinreichend zu reflektieren. Sicherlich wird man im Feld auf ausgewiesene KennerInnen stoßen, die mit bemerkenswerter Verlässlichkeit die Unterschiede zwischen Subgenres wie Power Electronics und Harsh Noise ganz direkt an den klanglichen Eigenschaften jeweiliger Musikstücke benennen können. Eine Soziologie des Noise darf sich freilich nicht damit bescheiden, solcherlei stilistische Spitzfindigkeiten mit chronistischer Sorgfalt lediglich zu reproduzieren. Zu fragen ist vielmehr danach, welchen sozialen Sinn Kennerschaft von derart absurder Kleinteiligkeit in einem Feld erfüllt, das klanglich mit einem Gestus der Grobheit operiert. Eine Rolle dabei spielen im Feld kursierende Leidenschaften, deren Erwerb langfristige Teilnehmerschaft erfordert. An diese Teilnehmerschaft gebunden ist dabei die sukzessive, beiläufige Erarbeitung eines »Gestalthörens«³⁹ im Dickicht der Lärmkreationen. In der kleinteilig unterscheidenden Kennerschaft fließen gewichtige Komponenten eines »Gestalt erkennenden« Hörens mit den erworbenen, affektiv aufgeladenen Leidenschaften des Feldes zusammen.

Ein ethnografisches Schreiben, das sich somit eng an den Praktiken einer Kunstsparte bzw. Soundkultur bewegt und hierbei insbesondere auch affektive Qualitäten ausleuchtet, ist methodisch gut damit beraten, auch in der Form auf das Dokumentationsrepertoire des künstlerischen Feldes im Allgemeinen zu re-

39 Zum verwandten Begriff des Gestaltsehens vgl. etwa Schindler/Liegl: »Praxisgeschulte Sehfertigkeit«.

kurrieren. Alkemeyer etwa argumentiert, »dass die spezifischen Wirklichkeitskonstruktionen literarischer Repräsentationen über eigene, im wissenschaftlichen Diskursuniversum vernachlässigte, ästhetische Erkenntnispotentiale verfügen, die, so die These, im Rahmen qualitativer Forschungen zum Verständnis des Sozialen beitragen können«.40 Potenziell bietet sich durch diese Perspektive ein gangbarer Ausweg aus einem beständigen Abwägen zwischen verschiedenen Partizipationsformen im Feld und ihren Vor- und Nachteilen. Der Autor argumentiert weiter,

dass die Sozialwissenschaften dem von Hirschauer formulierten Problem, »etwas zur Sprache zu bringen, das vorher nicht Sprache war« [...], ein wenig besser zu Leibe zu rücken vermögen, wenn sie sich gegenüber literarischen Darstellungsformen öffnen und ihre – selber historisch und soziologisch zu erklärenden – Berührungspunkte gegenüber Kunst und Literatur ablegen.41

Explizit verweist der Autor auf die erkenntnistheoretischen Potenziale und die ästhetisch affektiven Eigenschaften der angesprochenen Kunstformen; zugleich will er den Gebrauch dieser Vorzüge als »Instrument wissenschaftlichen ›Landgewinns‹ in den Blick« nehmen.42 Alkemeyers Perspektive erscheint vielversprechend. Sie reflektiert eine soziologisch zielgerichtete Nähe zum Fundus künstlerischer Praktiken, wie sie – zwar in deutlich anderer Form, aber ebenso mit einem der Forschung verpflichteten Erkenntnisinteresse – von Dombois43 für die Sound Studies angeregt wird. Eine sozialwissenschaftliche Perspektive birgt, wie schon erwähnt, naturgemäß andersartige Fragestellungen und Desiderate. Von einer Forschungspraxis in der Nähe der künstlerischen Praktiken kann sie mit der nötigen methodologischen Reflexion jedoch entscheidend profitieren und darüber hinaus in der Tat auch anregend auf Nachbardisziplinen wirken. Hierbei plädiere ich nicht zwangsläufig für ein Format der hybriden Harmonie, sondern betone das Potenzial einer gezielten Ausbeutung der Spannungseffekte zwischen künstlerischer Praxis und analytischer Reflexion. Da schließlich die Klangerfahrung über die bloße sinnliche Rezeptionsleistung des Hörens hinausreicht, müssen auch jene affektiven Dimensionen reflektiert und beschrieben werden, die sie zu einer sozialen Praktik mit entsprechenden Sinngehalten machen.

LITERATURVERZEICHNIS

Adler, Patricia A./Adler, Peter: Membership Roles in Field Research, (Qualitative Research Methods, Vol. 6), London 1987.

40 Alkemeyer: »Literatur als Ethnographie«, S. 13.

41 Ebd., S. 15.

42 Ebd., S. 15f.

43 Dombois: »Für eine Kunst als Forschung«.

KAI GINKEL

- Alkemeyer, Thomas: »Literatur als Ethnographie. Repräsentation und Präsenz der stummen Macht symbolischer Gewalt«, in: Zeitschrift für Qualitative Forschung, Jg. 8, Nr. 1, 2007, S. 11-31.
- Amann, Klaus/Hirschauer, Stefan (Hrsg.): Die Befremdung der eigenen Kultur: zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie, Frankfurt a.M. 1997.
- Becker, Howard S.: Art Worlds [1982], Berkeley 2008.
- van den Berg, Karen: »Kreativität. Drei Absagen der Kunst an ihren erweiterten Begriff«, in: Jansen, Stephan A./Schröter, Eckhard/Stehr, Nico (Hrsg.): Rationalität der Kreativität? Multidisziplinäre Beiträge zur Analyse der Produktion, Organisation und Bildung von Kreativität, Wiesbaden 2009, S. 207-224.
- Breidenstein, Georg/Hirschauer, Stefan/Kalthoff, Herbert/Nieswand, Boris: Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung, Stuttgart 2013.
- Demers, Joanna: Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music, Oxford 2010.
- Dombois, Florian: »Für eine Kunst als Forschung«, in: Schulze, Holger (Hrsg.): Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate, Bielefeld 2008, S. 291-300.
- Gobo, Giampietro: Doing Ethnography, London 2008.
- Gugutzer, Robert: Leib, Körper und Identität, Wiesbaden 2002.
- Hitzler, Roland/Niederbacher, Arne: Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute, Wiesbaden 2010.
- Pink, Sarah: Doing Sensory Ethnography, London 2009.
- Reckwitz, Andreas: »Affective Spaces. A Praxeological Outlook«, in: Rethinking History, Jg. 16, Nr. 2, 2012, S. 241-258.
- Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 32, Nr. 4, 2003, S. 282-301.
- Russolo, Luigi: Die Kunst der Geräusche [1913], Mainz 2000.
- Schatzki, Theodore: »Art Bundles«, in: Zembylas, Tasos (Hrsg.): Artistic Practices. Social Interactions and Cultural Dynamics, London/New York, NY 2014, S. 17-31.
- Schindler, Larissa/Liegl, Michael: »Praxisgeschulte Sehfertigkeit. Zur Fundierung audiovisueller Verfahren in der visuellen Soziologie«, in: Soziale Welt, Nr. 64, 2013, S. 51-67.
- Schmidt, Robert/Volbers, Jörg: »Öffentlichkeit als methodologisches Prinzip. Zur Tragweite einer praxistheoretischen Grundannahme«, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 40, Nr. 1, 2011, S. 24-41.
- Wacquant, Loïc: Body and Soul. Notebooks of an Apprentice Boxer, New York 2004.

Wacquant, Loïc: »Habitus as Topic and Tool: Reflections on Becoming a Prize-fighter«, in: *Qualitative Research in Psychology*, Nr. 8, 2011, S. 81-92.

Zembylas, Tasos: »Controversial Works of Art. Some Notes on Public Conflicts«, in: *Journal of Language and Politics*, Jg. 3, Nr. 3, 2004, S. 385-407.

INTERNETQUELLEN

Hegner, Victoria: »Vom Feld verführt. Methodische Gratwanderungen in der Ethnografie«, in: *Forum Qualitative Sozialforschung*, Jg. 14, Nr. 3, 2013, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1957/3596>, 14.12.2014.

Kulturterrorismus: »13 Questions to Venta Protesix«, <http://kulturterrorismus.de/interviews/13-questions-to-venta-protesix.html>, 14.12.2014.

Moore, Gillian: »Stockhausen: Portrait of an Electronic Music Pioneer«, <http://www.theguardian.com/music/2008/nov/12/squarepusher-karlheinz-stockhausen>, 14.12.2014.

Williams, Russell: »Live Report: Harsh Noise Wall Festival III«, <http://thequietus.com/articles/15315-live-report-hnw-fest-iii>, 14.12.2014.

MEDIENQUELLEN

Heavy Listening: WOW, 2012, CD.

Whitehouse: Great White Death [1985], 1997, CD.