

Nichts (als) Noise unter der Sonne?

Utopien
und Aporien
des Noise

PAROLENLOSER
PROTEST

POSITIVE
NEGATIVITÄT

DAS LEEREN
DES RAUMES ALS
TRIUMPH

152

[Gerald Fiebig]

Noise als eigenständiges Genre der Pop-Musik ist ein relativ junges Phänomen. Noch 1995 konnte beispielsweise Merzbow zur »zweite[n] Generation von Industrial-Gruppen« gerechnet werden, während das Projekt von Akita Masami heute praktisch synonym mit dem Genre Noise ist. In seiner Studie über *Japanoise* zeichnet David Novak detailliert nach, wie die internationale Rezeption japanischer Noise-Produktionen dazu beitrug, Noise als eigenes Genre herauszubilden. Dem Merzbow-Album *Venerology* kommt dabei laut Novak eine Schlüsselrolle zu, da es eine der ersten Noise-CDs war, die man in US-amerikanischen Plattenläden kaufen konnte.² »Transnational receptions of Merzbow as ›Japanoise‹ allowed his work to appear both as a new Japanese genre and as a culture-

less form of antimusic«, aber entscheidend für die Herausbildung eines weltweiten Noise-Diskurses war das, was im Gegenzug passierte: »Conversely, the adoption of the English-language word *Noise*, transliterated as *Noizu*, allowed Japanese performers to stress the universality of their work. [...] a Japanese name would have implied a Japanese context of production, whereas the English loanword kept the genre in a broadly conceived circulation.«⁴ Welche Ausdifferenzierung Noise seit Mitte der 1990er-Jahre erfahren hat (analog-elektronisch, digital-laptopbasiert, auf Rock- oder Jazz-Instrumentarium gespielt), dokumentiert exemplarisch Nick Cains »WIRE Primer« zum Thema.⁵ Die Ausführungen des vorliegenden Beitrags beziehen sich auf Phänomene, die sich in unterschiedlichen Spielarten des Noise finden lassen. Im Zweifelsfall ist unter Noise hier aber stets Harsh Noise zu verstehen, also

Produktionen, in denen die Ästhetik von Dissonanz, extremen, elektronisch generierten Frequenzen und hoher Lautstärke durchweg prägend ist.⁶

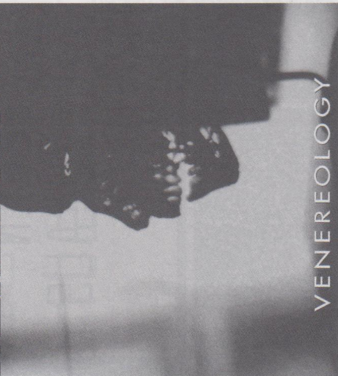
Noise oder Lärm?

Gerade im Pop-Kontext ist es beinahe ein Klischee – aber es reicht historisch noch vor die Konfrontation der Nachkriegs-Eltern mit der Pop-Musik zurück: »In the annals of musical history, from Stravinsky, to jazz, to rock, to rap, new musical forms have always first been heard as noise.«⁸ Dass die eigene Musik von anderen abwertend als Lärm bezeichnet wird, ist dabei oft Beleg für ein gelungenes Distinktions- bzw. Abgrenzungsmanöver. Dass andere »unser« Musik nicht als solche erkennen, ist uns Beleg für deren retrograde, spielerische Haltung – und bestärkt uns, dass wir aufgrund unserer Avanciertheit, unserer Coolness oder einfach aufgrund unserer jeder kulturellen Form stets auch präsent

Zugehörigkeit zur »richtigen« Gruppe bzw. Subkultur über eine Kompetenz verfügen, die es uns »gestattet, dort Musik zu hören, wo »ander«, die über ein solch besonderes Hören nicht verfügen, nur beliebiges Geräusch identifizieren.«⁸ Was von wem als Musik und was als Lärm bewertet wird, hängt also stets von soziokulturellen Kontexten ab, die sich sehr schnell ändern können. Daher formuliert Paul Hegarty in seiner historisch-theoretischen Arbeit über *Noise/Music*: »Noise is something like a process, and whether it creates a result (positive in the form of avant-garde transformation, negative in the form of social restrictions) or remains process is one of the major issues in how music and noise relate.«⁹ Die Kategorie Noise – wenn man sie nicht auf die (wie »Lärm«) eindeutig negativ konnotierte informationstheoretische Bedeutung von »Rauschen« bzw. »Störgeräusch« festlegt – erscheint damit als so etwas wie das in jeder kulturellen Form stets auch präsent

26 | Nichts (als) Noise unter der Sonne?

MERZBOW



VENEREOLGY

Merzbow, *Venerology* (1994)

Moment der Negativität. Damit eignet sich das Konzept nicht nur als »attractively fluid metaphor to revitalize scholarly inquiries about music and culture«, könnte aber auch zu einer linearen hegelianischen Lesart von Musikgeschichte verleiten. Noise wäre dann das (stets nur transitorische) Moment der Negation, durch das die Musik immer wieder hindurch muss, um es dann in der nächsthöheren Stufe der musikalischen Entwicklung aufzuheben. Das verkennt aber ein wesentliches Ziel der Noise-Praxis.

Positive Negativität?

Denn Noise ist gerade der Versuch, dem Lärm, der in der Musik sonst immer nur als randständiges Element, als Soundeffekt, vorkommt, eine positive materielle Präsenz zu verleihen. Wer seine akustische Praxis dem Feld²² des Noise zuordnet, unternimmt eine drastische Negation musikalischer Parameter wie Metrum, Melos und Harmonik, strebt aber zugleich mittels extremer Frequenzen und Lautstärken eine maximale Positivität in Bezug auf »Dichte, Druck und Dynamik«²³ an. Auch auf der Ebene des affektiven Erlebens soll der im Alltag negativ erfahrene Lärm durch ästhetische Intensivierung in eine positive Erfahrung umschlagen, und zwar ohne den Umweg über herkömmliche musikalische Strukturen. »The negativity of the sonic invasion that noise can encompass during its everyday existence thus becomes a positive dimension of noise music«, mit

dem Ziel, eine Intensitätserfahrung an der Grenze des Erträglichen herbeizuführen. Diese fasst Kai Ginkel in das Motto: »Was sich hier abspielt, ist kaum auszuhalten, und deshalb ist es gut.«²⁴ Diese knappe Formel bringt den paradoxen, utopisch-aporetischen Charakter des Noise-Moments als positive Negativität pointiert zum Ausdruck. Aber: »If intensity is an aim in noise, can it be maintained? Let us look at this literally: intensity in noise consists of volume, duration, unpredictability, loss of reference points. Noise often claims to be intensity, an excess that is always more, and therefore capable of inducing an ecstatic reception of the sounds encountered that goes beyond listening. To get even more literal, noise music aspires to be a seemingly permanent condition.«²⁵ Mit anderen Worten: Die zentrale Utopie von Noise ist es, die Intensität seiner positiven Negativität zum Dauerzustand machen.

Scheitern als Chance?

Will man die spezifische Negativität, aber auch die utopische Dimension von Noise erfassen, kommt man kaum umhin, Noise von Industrial und Power Electronics zu differenzieren. Immerhin gilt mit Blick auf die Popgeschichte: »Industrial music is the first music to offer the possibility of all-encompassing noise.«²⁶ Wie stets in der Pop-Musik geht es dabei aber nicht nur um Klang, sondern um Bildwelten und Haltungen: »Diskursivitätsbegründer«²⁸ wie NON und Throbbing Gristle legen Industrial fest auf Eckpfeiler wie Negation (von Vorstellungen musikalischer, überhaupt ästhetischer Qualität) und Transgression (von sexuellen, aber auch sozialen und politischen Tabus) mit dem vorgeblichen Ziel einer »Deprogrammierung« verinnerlichter psychosozialer Zwänge. Bereits hier haben wir es mit einer utopisch-aporetischen Struktur zu tun, denn, so Hegarty in seiner von Bataille informierten Lesart der frühen Arbeiten von Throbbing Gristle: »Transgression is always potential, or always already lost«, also nur als utopisches Ziel formulierbar, »but this does not stop Bataille, or Throbbing Gristle, acting as if it were possible.«²⁹ Wohlgemerkt ist utopisch hier nur als Beschreibung einer gedanklichen Struktur gemeint und keinesfalls als positive inhaltliche Bewertung. Dass

die unterreflektierte Transgressionsästhetik des Industrial von Anfang an²⁸ reaktionären Tendenzen Vorschub geleistet hat, ist ja hinlänglich bekannt.²⁹ Ganz unabhängig von der inhaltlichen Bewertung kann man die Kombination aus Krach, Provo-Gesten und Publikumsbeschimpfung inzwischen als ästhetische Sackgasse betrachten. Nick Cain exemplifiziert dies etwa an späteren Veröffentlichungen von Whitehouse: »Three decades on, the concept of deprogramming doesn't seem like such a smart idea. [...] Delete the expletive, soften the tone slightly, and the rhetoric sounds not dissimilar to the manipulative pabulum of fundamentalist preachers and self-help gurus.«³²

In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Anton Kaun, wenn er für seine eigene Praxis kategorisch feststellt: »Ich brauch keine polit-texte.«³³ Die emanzipatorische Kraft von Noise sieht Kaun gerade darin, dass Noise »parolenloser protest«³⁴ sei. David Novak sieht eine Dimension des Protests nicht nur im Klang, sondern auch im performativen Repertoire von Noise. Das Set-up für eine typische Noise-Performance – eine Vielzahl miteinander verbundener Mixer und Effektpedale, die ein Feedback erzeugen, das dann klanglich manipuliert wird – lässt sich als Metapher für unsere technische Zivilisation lesen. Die »enge Verbindung zwischen Künstler und Artefakt«³⁵ kommt auch im gestischen Repertoire von Noise-Performances zum Ausdruck, aber diese Verbindung impliziert nicht, dass die Künstler_in die Artefakte unter Kontrolle hat. Im Gegenteil, der Verlust der Kontrolle über das Instrumentarium ist für Noisicians von vornherein Teil des performativen Konzepts: »To perform their own loss of control as authoritative human subjects, they cannot fully learn the system. In this, Noise's *techné* of feedback diverges from epistemologies of musical intentionality. Its modes and techniques are abstracted beyond self-expression, beyond even the flexible constructs of improvisation and experimental sound. Noise is more than merely indeterminate: it is out of control.«³⁶ Damit spricht Noise als symbolische Handlung, die verdrängte Wahrheit unserer »technoculture«³⁷ aus, die sich nach jeder weiteren Reaktorexpllosion wieder einredet, sie könne alle von ihr erfundenen Technologien beherrschen. Eine solche Noise-Perfor-

mance »relates a moral narrative of crisis, in which modern industry endlessly triumphs over the individual subject. [...] Noisicians expose the ruse that technology can free humanity«³⁸ und performen in diesem Akt des Aufbegehrens gleichzeitig dessen Scheitern. Auf der subjektiven Ebene der Performer_in schafft der Verzicht auf das Beherrschen eines Instruments, wie man es von einer Musiker_in erwarten würde, aber auch einen enormen Freiraum. »ein instrument »spielen können hat mich noch nie interessiert«, so Anton Kaun, denn: »so kann ich alles, weil es ja ein »nicht können« nicht gibt für mich.«³⁹

Noise vs. Kapital?

»This is experimental music and there should be some type of conflict or falling or something«⁴⁰, findet John Olson von Wolf Eyes. Diese Qualität von Noise äußert sich nicht nur in dem oben beschriebenen Umgang mit dem Equipment. Auch im Verhältnis von Performer_in und Publikum bei einem Noise-Konzert ist stets mehr Konflikt impliziert als bei einer Aufführung anderer Musik. Entgegen der Konvention in anderen musikalischen Feldern sei es im Noise-Bereich sogar wünschenswert, dass Teile des Publikums das akustische Geschehen als so konfrontativ erleben, dass sie den Konzertort verlassen, so Kai Ginkel. »Das »Leeren des Raumes« mag also folgendermaßen als »Triumph« fungieren: Via Klang werden die Laien vertrieben, und die »Fortgeschrittenen« verbleiben. [...] Der soziologische Begriff von Inklusion und Exklusion ist in solcherlei Settings in der Buchstäblichkeit eines *räumlichen* Innen und Außen einzuholen: Wer zur Avantgarde gehört und wer nicht, wird einander unmissverständlich angezeigt.«⁴¹ Noise setzt also nicht nur in seinen akustischen Hervorbringungen, sondern auch in Bezug auf seine sozialen Codes konventionelle Maßstäbe des Musikalischen bzw. des Musikbetriebs temporär außer Kraft und »schafft pseudo-anarchische Räume, in denen *spezifische* Irritationen und Transformationen den praktischen Ordnungsbildungen immanent sind«⁴². Hier lassen sich auch Anknüpfungspunkte an Hakim Bey's Konzept der temporären autonomen Zone finden.⁴³ Der bis zum Zusammenbruch von Struktur

getriebene extreme Improvisationscharakter von Noise und seine »formlessness«⁶⁴, die die Unterscheidbarkeit von einzelnen »Werkent« schwer bis unmöglich machen. »When it makes a racket rather than a piece«⁶⁵, scheinen Noise als ein Phänomen zu qualifizieren, das sich der Verdichtung in Form einer Ware zu entziehen vermag. Neben den sich als unpolitisch verstehenden Noiser_innen und den Exponent_innen des Nazi-Noise gibt es daher auch Noise-Praktiker_innen und -Hörer_innen, die sich dezidiert im linken antikapitalistischen Lager verorten. Einen guten Überblick über emanzipatorische Positionen zu Noise gibt der von Mattin und Anthony Iles herausgegebene Sammelband *Noise & Capitalism*. Ein utopisches Potenzial ihrer Musik wird darin von mehreren Autor_innen formuliert, allerdings häufig mit Bezug auf experimentelle, improvisierte Musik in einem allgemeineren Verständnis. Was diese mit dem im vorliegenden Text interessierenden Noise im engeren Sinne teilt, ist die Selbstermächtigung durch Selbermachen: »In this scene the DIY ethos is part of the survival. If nobody gives a fuck, at least you do. People have been self-organising themselves by organising concerts wherever possible and more. This self-organisation, which constantly makes people change roles; from player to organiser, from critic, to distributor, helps people understand each others [sic] roles.«⁶⁶ Es sei dahingestellt, ob hier bereits ein utopischer Vorzeichen des überwundenen Kapitalismus zu sehen ist, wenn »die Gesellschaft die allgemeine Produktion regelt und mir eben dadurch möglich macht, heute dies, morgen jenes zu tun, morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben, nach dem Essen zu kritisieren, wie ich gerade Lust habe, ohne je Jäger, Fischer, Hirt oder Kritiker zu werden.«⁶⁷ Die häufig prekären finanziellen Umstände, unter denen Noiser_innen leben,⁶⁸ müssen nicht unbedingt ein Einwand dagegen sein. Musiker_innen, die vermeintlich marktgängigere Genres praktizieren, leben oft auch nicht besser. Allerdings kann in der Noise-Subkultur die geringe »merkanthile Verwertbarkeit«⁶⁹ der Produkte durchaus als beabsichtigt gelten, sozusagen als Konstruktion eines Anti-Markts oder einer Markt-Parodie. Dies ist eng verflochten mit den Medien, über die sich Noise artikuliert. Der Audiokas-

sette kommt hier eine besondere Bedeutung zu. Bis zur massenhaften Verbreitung von CD-Brennern war die Kassette nicht nur für Noiser_innen das zentrale DIY-Medium zur Verbreitung ihrer Klänge. Dass die Kassette nach dem Entstehen des World Wide Web im Noise-Underground wieder zum zentralen Medium werden konnte, ist nur scheinbar paradox. Zwar lädt auch die Noise-Szene ihre Produktionen auf die digitalen Plattformen hoch, wo sie für Interessierte leicht verfügbar sind. Leichte Verfügbarkeit, wie in einem Supermarkt, in den man einfach hineingeht und die gewünschten Waren einsammelt, ist für die Noise-Szene jedoch kein Wert an sich. Die Bedeutung der Kassette besteht gerade in den Komplikationen, die sie dem freien Spiel der Marktkräfte bzw. dem freien Fluss der Informationsströme entgegensetzt. »The cassette is a symbol of everything that independent music once was (but is not), and everything that the Internet could be (but is not): something free from commercial production, and also something not immediately available – a thing that takes effort to find, but that you can hold on to, and that stays in place. [...] In contrast to the nostalgic audiophilia of vinyl [...] the cassette represents sonic degradation and material flimsiness, marking its lesser status as a medium of musical preservation. Because it must be physically traded, transported, and stored, the cassette tape embodies the creative limits and the efforts of exchange that separate Noise from digital circulations.«⁶⁸ In der Noise-Szene, so Novak, dienen Kassetten nicht als neutrale Speichermedien für akustische Informationen, sondern als Anlässe für sozialen Kontakt zwischen Produzent_innen und Rezipient_innen (die selbst oft Produzent_innen sind, sodass Kassetten wohl häufiger getauscht als für Geld verkauft werden). Im Tauschhandel des Noise-Undergrounds scheint so ein utopisches Jenseits marktförmiger sozialer Beziehungen auf. Der umständliche postalische Versand der Kassetten mag hingegen als sarkastische Parodie des globalen Welthandels gelesen werden, in dem Waren aufgrund von Profitinteressen absurde (und ökologisch fatale) Transportwege zurücklegen müssen, um von billigen Produktionsstätten zu den Abnehmern gebracht zu werden.

Dass ausgerechnet das Noise-Genre mit



Wolf Eyes

dem berühmtesten 50-CD-Boxset von Merzbow einen der krassesten Warenfetische der Pop-Musik hervorgebracht hat, widerspricht dieser Argumentation durchaus nicht. Als »masterstroke of absurdist marketing«⁶¹ bringt Merzbox die Kategorie der Ware sozusagen von innen heraus zur Explosion, weil sie die (vermeintlich) rationale Verknüpfung von Tausch- und Gebrauchs-wert völlig überspannt: »The idea of a box set of Noise parodies the marketing of similar collections and compilations that wrap up individual creativity in endless reissues and repackaging of musical history. The Merzbox usefully makes a mockery of the commodity circulation of Music.«⁶² Sie schlägt den Warenfetisch sozusagen mit seinen eigenen Waffen. Noise-Kassetten und ihre Behälter werden dagegen oft mit Textilien, Malfarbe, Draht, angeklebten Objekten usw. modifiziert (was das Anhören des eigentlichen Tapes oft deutlich erschwert), »to represent the ›hard-to-get‹ qualities of their circulation. In their overworked physical forms, they sometimes seem more like conceptual artworks than containers of musical content«⁶³. Sie streben also, wenn man so will, über den Status der

Ware hinaus in Richtung des auratischen Kunstwerks⁶⁴ – auch dies ein Streben nach Befreiung, das nur als Möglicheithorizont denkbar ist und die utopisch-aporetische Struktur von Noise auf einer weiteren Ebene bestätigt.

Jenseits von Musik und Sprache?

»Die Tatsache, dass sich das auditive Umfeld der urbanen Bevölkerung in den letzten Jahrzehnten enorm verändert hat und dadurch das Hörorgan extremen Reizen ausgesetzt ist«⁶⁵, auf die Nina Ortner hinweist, steht ebenfalls im Zusammenhang mit technologisch-sozialen Entwicklungen, gegen die Noise revoltiert. Und zwar eben, indem er die als störend empfundenen extremen akustischen Reize der Umwelt durch seinen eigenen Klang zu überdecken sucht. Akita Masami bekennt in einem Interview, dass Schutz vor den »much too noisy Japanese«⁶⁶ er seine Merzbow-Produktionen auch als in seinem sozialen Umfeld versteht: »I want to make silence by my Noise.«⁶⁷ Paradox ist das nur, wenn man das Problem allein auf

der akustischen Ebene lokalisiert. Denn die charakteristischste Entwicklung der zwei Jahrzehnte, die seit der internationalen Etablierung von Noise als Genre vergangen sind, hat nicht nur mit Lautstärke zu tun. Entscheidend ist, dass die Menge der akustischen Signale zugenommen hat, die von einem wolle: 1994 gab es Telefontingeln, heute gibt es die Signaltöne von Festnetz, Mobiltelefon, E-Mail-Programm, Social Media und Messenger-Apps. Der Stress für das Bewusstsein resultiert nicht primär aus der Lautstärke dieser Signale, sondern daraus, dass sie einen ständig mit Informationen konfrontieren, denen die implizite Aufforderung zur sofortigen Reaktion eingeschrieben ist. Das parallel dazu deutlich gestiegene Interesse an Noise lässt sich also – ähnlich wie bei Dronemusik – als Reaktion auf die als entfremdend empfundene soziale Beschleunigung in der spätkapitalistischen Informationsgesellschaft deuten.⁴⁸ Von den Zumutungen dieser Gesellschaft

Sound – wegen seiner Lautstärke, aber eben auch wegen seiner sprachfernen Struktur – nahezu ausschließlich den Körper adressiert. »The body of the sound has moved so close it is my body. I am the host of noise«, berichtet Salomé Voegelin diese Erfahrung. Mit Simon Reynolds ließe sich argumentieren, dass Techno und Noise zwei Aspekte (Rhythmus und Geräusch) emanzipiert haben, die in der Rockmusik meist einer harmonischen und phallogozentrischen (nämlich gitarren- und textzentrierten) Struktur untergeordnet wurden und werden. Reynolds bezieht sich ausdrücklich auf Rock, wenn er schreibt: »The pleasure of noise lies in the fact that the obliteration of meaning and identity is ecstasy (literally, being out-of-oneself)«. Bin ich außer mir im Klang oder der Klang, wie Voegelin formuliert, in mir? Der entscheidende Punkt ist gerade, dass im besten Fall genau diese Grenzen zwischen Innen und Außen fließend werden: »Noise music is a shared intensity, a shared, sensuous lang-

age of the flesh. What do I even mean by me any more? For my boundaries are no longer stable.«⁴³ Noise eröffnet somit nicht nur die Möglichkeit einer intensiven Körpererfahrung jenseits binärer Geschlechterkategorien. Während eines Noise-Konzerts kann für einen utopischen Moment die Möglichkeit aufsteigen, dass die engen Grenzen unserer Subjektivität nicht die Grenzen unserer Welt bleiben müssen: »Noise is not only pre-linguistic and pre-subjective, it is not simply a return to something in our past. The kind of jouissance Noise generates has the effect of displacement and lets the subject open up to the possibility of change.«⁴⁴ Welche Richtung diese Veränderung nehmen soll, gibt Noise nicht vor und lässt seinen Hörer_innen damit größere Freiheiten als die meisten musikalischen Formen: »es kann und darf alles passieren, und es gibt immer ein restritt[]ko. yes!«⁴⁵

Der Verfasser dankt Anton Kaun und ORIFICE.

Anmerkungen

1. Jochen Kleinhenz: »Industrial Music for Industrial Peoples«, in: *Testcard 1* (1995), S. 90
2. Vgl. David Novak: *Japanese Music at the Edge of Circulation*. Durham/London: Duke University Press 2013, S. 119
3. Ebd., S. 130
4. Ebd., S. 130. Zu weiteren Gründen für die Verwendung des Lehnworts »Noise« im vorliegenden Text, über die eigentliche Genrebezeichnung hinaus, vgl. Fn. 10
5. Nick Cain: »Noises«, in: Rob Young (Hg.): *The WIRE Primers. A Guide to Modern Music*. London/New York: Verso 2009, S. 29–36
6. David Novak: *Japanese Music*, S. 51ff. arbeitet schlüssig heraus, dass die hohe gefühlte Lautstärke von Noise-Tonträgern (die man ja in der Regel nicht so laut hören kann wie eine Liveperformance) ein zentrales Ziel beim Mäxtern von Noise-Aufnahmen ist.
7. Ebd., S. 228
8. Kai Ginkel: *Noise – Klang zwischen Musik und Lärm. Zu einer Praxologie des Auditiven*. Bielefeld: transcript 2017, S. 85
9. Paul Hegarty: *Noise/Music*. Albany: New York/London: Continuum 2007, S. 5
10. Dass es im Deutschen mit »Lärm ein eigenes Wort gibt für »Geräusche, die stören, ist eine terminologische Besonderheit, die andere Sprachen nicht teilen.« Mit

11. Novak, *Japanese Music*, S. 229; Ebd., S. 228f. werden zahlreiche Beispiele für die Anwendung des Konzepts in unterschiedlichsten Disziplinen von Geschichts- über Literatur- bis Neurowissenschaft aufgeführt. Weitere Belege für das fächerübergreifende Interesse an Noise finden sich in Michael Goddard / Benjamin Halligan / Paul Hegarty (Hg.): *Reverberations. The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. New York/London: Continuum 2012
12. Der Begriff des Feldes soll hier in seiner ethnologischen Bedeutung verstanden werden. Warum? Die Herstellung einer positiven Negativität ist bereits aus logischen Gründen ein stets zum Scheitern verurteiltes Unterfangen. Diese positive Negativität kann nie in einem abgeschlossenen Werk als fixiertes Objekt gegeben sein. Daher kann die utopisch-aporetische Dimension von Noise nur als immer neu aufzuführende Performanz funktionieren – nicht umsonst beschreibt David Novak die Struktur des Phänomens Noise als »feedback loop« (Novak, *Japanese Music*, S. 27). Typisch für Noise ist aber, dass diese Performanz weit mehr umfasst als nur das Konzert, einer Künstler_in vor einem Publikum. Dem Publikum, speziell auch dem abnehmenden, kommt für Noise eine spezielle Rolle zu (vgl. Ginkel, *Noise*, S. 116 und S. 182ff.). Tonträger wiederum sind im Noise-Kontext nicht unbedingt verbindliche Fixierungen eines Werkes, sondern vielmehr Kristallisationspunkte intersubjektiver (Tausch-) Korrespondenz-Beziehungen (vgl. Novak, *Japanese Music*, S. 198ff.). Eine Interpretation von Noise, die sich nur auf seine Klanglichkeit stützt, würde die Spezifik des Feldes verfehlen. Ethnologische Analysen von teilnehmenden Beobachter_innen des Feldes wie Novak, *Japanese Music*, zählen gerade deshalb zu den erhellendsten Beiträgen zum Thema. Darum werden in diesem Beitrag auch Aussagen von Praktiker_innen herangezogen, die in unterschiedlichen Rollen im Feld aktiv sind – ORIFICE als Performer und Labelkurator, Anton Kaun als

13. ORIFICE, persönliche Mitteilung
14. Marie Thompson: »Music for cyborgs. The Affect and Ethics of Noise Music«, in: Goddard / Halligan / Hegarty (Hg.), *Reverberations*, S. 213
15. Ginkel, *Noise*, S. 130. Hervorhebung im Original
16. Paul Hegarty: »A chronic condition: noise and times«, in: Goddard / Halligan / Hegarty (Hg.), *Reverberations*, S. 19
17. Hegarty, *Noise/Music*, S. 110
18. Michel Foucault: »Was ist ein Autor?«, in: M. F.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988, S. 24
19. Hegarty, *Noise/Music*, S. 111
20. Nämlich schon durch eine so problematische Gründerfigur wie Boyd Rice, vgl. Sascha Ziehn: »Boyd Rice / NOIK«, in: *Testcard 1* (1995), S. 108–116 *passim*
21. Vgl. für einen nach wie vor instruktiven, wenn auch bisweilen etwas zu unkritischen Überblick Kleinhenz: »Industrial Music«, S. 91f.
22. Cain, »Noises«, S. 31
23. Anton Kaun, persönliche Mitteilung an den Verfasser, 19.02.2018
24. Ebd.
25. Ginkel, *Noise*, S. 127
26. Novak, *Japanese Music*, S. 159
27. Ebd., S. 169
28. Novak, *Japanese Music*, S. 197; Novak verortet die Herausubildung von Dadaisten) zur Noise-Praxis stellt ganz klar sozialgeschichtlich: »As electronic goods increasingly came

41. Ebd., S. 135
42. Ebd., S. 135f.
43. Ebd., S. 217
44. Vgl. Benjamin, »Das Kunstwerk«, S. 13ff.
45. Nina Ortner: *NOISE MUSIC Avantgarde der Popmusik. Von der Emanzipation des Geräusches zur Musik der clicks, cuts, bursts und gleiches*. Saarbrücken: AV Akademiker Verlag 2012, S. 71
46. [Akita Masami]: »The Beauty of Noise: An Interview With Masami Akita of Merzbows«, in: Christoph Cox / Daniel Warner (Hg.): *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum 2006, S. 61
47. Ebd.
48. Vgl. dazu Gerald Feibig: »(Ver)heilungs-?) Volle Drohnung. Dronemusik und spätmoderne Zeiterfahrung«, in: *Testcard 23* (2013), S. 217f.
49. ORIFICE, persönliche Mitteilung, 25.02.2018
50. Ginkel, *Noise*, S. 122
51. Voegelin, *Listening*, S. 47
52. Simon Reynolds: »Noises«, in: Cox / Warner, *Audio Culture*, S. 56
53. Thompson, »Music of Cyborgs«, S. 213
54. Casba Toth: »Noise Theory«, in: Mattin / Iles: *Noise & Capitalism*, S. 34
55. Kaun, persönliche Mitteilung, 19.02.2018

