

Fokussierte Ethnografie als Forschungsmethode am Beispiel der Untersuchung von Technomusik- Produzenten in Homerecordings-Studio

Kühn, Jan-Michael

Preprint / Preprint

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kühn, J.-M. (2011). Fokussierte Ethnografie als Forschungsmethode am Beispiel der Untersuchung von Technomusik-Produzenten in Homerecordings-Studio. *Soziologiemagazin : publizieren statt archivieren*, 4(1), 52-63. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-255282>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Eine Frage der Methode #1:

***Fokussierte Ethnografie* als Forschungsmethode am Beispiel der Untersuchung von Technomusik-Produzenten in Homerecording-Studios**

von Jan-Michael Kühn

Einleitung

In diesem Beitrag möchte ich anhand von Forschungen über Technomusik-Produzenten in Homerecording-Studios, die im Rahmen meiner Diplomarbeit stattfanden, Studierenden die Methode der fokussierten Ethnografie (FE) vorstellen. FE, so meine Erfahrung, eignet sich vortrefflich für sehr spezifische Forschungsprojekte wie z. B. Abschlussarbeiten, in deren Rahmen man sich kleine soziale Phänomene „herauspicken“ und sie unter für StudentInnen absolvierbarem Aufwand untersuchen kann. Die teilnehmend-beobachtende Forschungstätigkeit im Feld verbindet entdeckenden und theoretisch-kreativen Spaß mit hohen methodischen Anforderungen und wissenschaftlichen Fragestellungen. Da FE als zentrale Vorbedingung eine hohe Vertrautheit mit dem Feld bereits vor der eigentlichen Forschungstätigkeit voraussetzt, eignet sie sich besonders, um schon bestehende Interessen- und Wissensfelder der Forschenden mit wissenschaftlichen Fragestellungen in Abschlussarbeiten zu verbinden, und somit eine interessante, anspruchsvolle und lehrreiche Forschungstätigkeit durchzuführen. Insbesondere in einer sich ausdifferenzierenden und damit pluralisierenden, immer komplexeren Gesellschaft können so permanent neu auftretende Formen sozialer Praxis als Forschungsgegenstände im Kontext ihres Feldes erschlossen und mithilfe wissenschaftlicher Zugänge untersucht werden. Damit werden soziologisch relevante kleinteilige Lebenswirklichkeiten beschrieben, die sich mithilfe immerzu neuer Technologien ausbilden, stabilisieren, und in denen die gesellschaftliche Entwicklung zunehmend auch außerhalb der großen Institutionen aus Wissenschaft, Wirtschaft und Politik stattfindet. (Vgl. Willis 1990)

Nachdem ich zuerst die FE als Methode umreißte, folgt im Anschluss die exemplarische Darstellung meines eigenen Vorgehens und meiner Forschungserfahrungen. Da die von mir untersuchten Techno-Produzenten alle „männlich“ waren (es ließen sich keine „Frauen“ ausfindig machen), benutze ich im Kontext der Musikproduktion das generische Maskulinum, wenn ich auf die von mir untersuchten Personen direkt verweise. Bei verallgemeinernden Aussagen hingegen umfasst auch das Genus wieder beide Geschlechter.

Kurze Einführung in die fokussierte Ethnografie nach Hubert Knoblauch

Hubert Knoblauch (2001; 2002; Knoblauch & Tuma 2011) identifiziert eine „Aufblühung“ der ethnografischen Forschung nicht nur in der deutschsprachigen Soziologie, sondern auch in zahlreichen weiteren wissenschaftlichen Disziplinen. Damit geht laut Knoblauch eine Bewegung einher, die sich zunehmend neuer Formen ethnografischer Praxis annimmt, welche er unter „fokussierter Ethnografie“ zusammenfasst. Diese Formen *soziologischer* Ethnografie unterscheiden sich von denen konventioneller *ethnologischer* Ethnografie dadurch, dass sie in der eigenen Kultur praktiziert werden und spezifische Ausschnitte derselben untersuchen. Feldaufenthalte sind kurz, Forschende tauchen nicht neu in fremde Kulturen ein – sie kennen sich schon (mehr oder weniger) in ihnen aus, schließlich forschen sie in der heimischen Gesellschaft. Anstatt auf ganze soziale Felder (z.B. die Techno-Szene), fokussiert man sich auf einzelne Feldausschnitte (z.B. die Produktion von Musik am Computer). Anstatt über lange Zeiträume werden in kurzen Erhebungszeiträumen intensiv Daten gesammelt. Dabei werden Feldprotokolle, Videos, Audiodaten und zahlreiche weitere neu aufkommende Formen von Aufzeichnungsmöglichkeiten zur Datengenerierung genutzt. Ziel der Datenerhebungen ist nicht mehr die Rekonstruktion typischer Wissensvorräte gesamter Felder, sondern das Erfassen des Hintergrundwissens eines Feldausschnitts, das Verstehen und Beschreiben sozialer Praktiken, die „Binnenansichten“ (Malinowski 1983). Damit kann die FE als konstruktivistisch eingestuft werden: „[...] sie rekonstruiert einerseits die Wissens- und Erfahrungsstrukturen der Beteiligten, die den Sinn ihrer Handlungen konstituieren [...]. Und in ihren häufig minutiösen Detailanalysen versucht sie andererseits, die situative Konstruktion der Wirklichkeit in den beobachteten Handlungen nachzuzeichnen.“ (Knoblauch 2001: 135)

Gegenstand der FE sind Handlungszusammenhänge, in denen sich die Beobachteten alltäglich bewegen. Sie nimmt dabei zur Grundlage, was Forschende als „tatsächlich vorgehend“ definieren und wahrnehmen, reflektiert dies mit den Aussagen der Feldteilnehmenden und macht sich somit unabhängiger von Selbstauskünften der Untersuchten, die sonst z.B. in Interviews oder Onlinefragebögen als Grundlage dienen. FE ist keine Methode, die bereits bestehende Thesen überprüft (Deduktivität), sondern die Thesen in einem interaktiven Prozess („Theoretical Sampling,“) aus Theoriebildung und Erschließung des Feldausschnittes und der Daten (Iterativität) erst aufstellt und überprüft (vgl. Strübing 2006: 15).

Die nur auf den ersten Blick womöglich schneller oder einfacher umzusetzende FE sollte nicht dazu verleiten, wissenschaftliche Standards zu vernachlässigen. Vielmehr muss vor dem Forschungsbeginn eine tiefe Auseinandersetzung mit ethnografischer Methodologie und ethnografischen Forschungsnormen erfolgen. Dabei gilt es einerseits, die teilweise noch

unklaren methodologischen Eigenschaften der neuen Aufzeichnungsgeräte und der Fokussierung zu berücksichtigen (vgl. Oester 2007: 16), andererseits zu verstehen, was eine Forschungsmethode ist und was sie leisten kann – d.h. wie sie selbst auch Teil der Forschung ist und aufgrund ihrer Eigenschaften und Ausrichtung Daten aktiv produziert, und diese nicht einfach aus der Wirklichkeit wie ein hartes Werkzeug aus einem handhabbaren Material „herausschält“.

Dazu gehört u.a. die systematische Selbstbeobachtung und Explizierung von Vorwissen und Vorerwartungen, um Vorurteile und „blinde Flecken“ zu mindern (Knoblauch 2003). Hierfür ist es sinnvoll, vor Forschungsbeginn alles Feldwissen, alle Werturteile und persönliche Präferenzen aufzuschreiben (das können viele Seiten werden), um diese in der praktischen Forschung zu identifizieren und als solche behandeln zu können. Ich schreibe bewusst „behandeln“: Denn Forschende werden im Zuge teilnehmender Beobachtung unweigerlich selbst zum Teil des Forschungsgegenstandes. Sie „entlocken“ (elicitieren) den Beobachteten Aussagen und Haltungen – ein aktiver, teilnehmend-produktiver Akt –; die Beobachteten antworten den Forschenden, weisen ihnen bestimmte Rollen zu, die sie beim Antworten und Handeln berücksichtigen. Produktive Normen der Offenheit und Werturteilsfreiheit (Weber 1985: 146ff.) gilt es als solche zu behandeln, nicht als kosmologische Letztprinzipien mit eingebauter Wahrheitsgarantie – sowie die Bereitschaft, bereits geschaffenes Wissen und geschaffene Kategorien im Forschungsprozess immer wieder zu revidieren, insofern diese sich nicht mehr auf den Feldausschnitt anwenden lassen (Kleining 2001).

Die Involviertheit der Forschenden in das Feld ist einerseits eine besondere methodische Ressource. Andererseits birgt sie die methodologische Gefahr, selektive Phänomene der eigenen Eingebundenheit auf den gesamten Feldausschnitt zu verallgemeinern oder politische Ansichten des Feldausschnitts mit wissenschaftlicher „Aura“ öffentlich zu verkleiden. Wege, solche Effekte zu mindern, bestehen im Aufschreiben und ständigen Prüfen von allem, was im Laufe des Forschungsprozesses für irrelevant gehalten wird; die Auswahl der Untersuchten möglichst breit und unterschiedlich zu streuen, mit prinzipieller Offenheit (auch gegen die eigenen Präferenzen!) in die Forschung zu gehen und sich unter Selbstbeobachtung immer wieder zu verdeutlichen: Es geht um die Darlegung der Wissensstrukturen des Feldausschnitts, die sich auch in den konfligierenden Ansichten der AkteurInnen zeigen und in ihrer Unterschiedlichkeit Strukturmerkmale darstellen. Es geht also ausdrücklich nicht darum, in einem normativen Sinne „richtige“ oder „bessere“ Überzeugungen aus dem Feldausschnitt auf ihre Gültigkeit zu prüfen, miteinander zu vergleichen und am Ende womöglich noch eine(n) „GewinnerIn“ zu krönen.

Des Weiteren muss im Rahmen der Bestimmung einer Fragestellung deutlich gemacht werden, warum die Untersuchung des Feldausschnitts von wissenschaftlicher und auch gesellschaftlicher Relevanz ist. Dazu gehört es selbstverständlich, relevante wissenschaftliche Literatur zu kennen, zu diskutieren und die eigenen Ergebnisse dort einzuordnen. Und auch zu erklären, warum die fokussiert-ethnografische Erforschung des ausgewählten Feldausschnittes jenseits des eigenen bildungsspezifischen Abschlusses gesamtgesellschaftlich relevant ist.

In meinem Fall war der wissenschaftliche Rahmen die *Soziologie des Neuen* (Hauser 1988; Groys 2004; Joas 1992; Jauß 2007 u.a.) Zusammen mit der Bestimmung des empirischen Feldes leitete ich aus ihr meine Fragestellung ab (Wie entsteht Neues bei der Produktion elektronischer Tanzmusik in Homerecording-Studios?) und verortete mein Vorhaben als eine explorative Form der Workplace-Studies (Knoblauch/Heath 2006) bzw. Technografie (Rammert/Schubert 2006). Die gesamtgesellschaftliche Relevanz begründete ich mit gesellschaftlichem Strukturwandel (Individualisierung, Ausdifferenzierung, Technologisierung, etc.) und daraus folgenden, immer kleinteiligeren Lebens- und Erwerbswelten in Nischenökonomien, die sich beispielhaft an Techno-Produzenten studieren lassen.

Selektion von „Ethno“ und „Fokus“: Techno-Szene und Musikproduzenten

Anfang der Nullerjahre begann ich das „Auflegen“ zu lernen, schnell folgten „Gigs“ auf Privatpartys, und ab 2005 schließlich auch mit zunehmender Regelmäßigkeit in Clubs – im Jahr 2006 gründete ich eine WebTV- und Radiosendung. Durch positive Rezeption der Sendung vergrößerten sich mein Kontaktnetzwerk, ich wurde „Resident-DJ“ auf verschiedenen Veranstaltungsreihen. Mir bis dato unbekannte VeranstalterInnen buchten mich für ihre Events und ich begann damit, für VeranstalterInnen wiederum DJs und Live-Acts auszuwählen („Booking“). Da ich mittlerweile gutes „Szenewissen“ und damit „Szenekapital“ (siehe dazu Otte 2008; Thornton 1995) über die Techno-Szene, und durch meine hohe Involviertheit gute Szenekontakte besaß, konnte ich davon ausgehen, ausreichend Feldwissen zu besitzen, um einen Ausschnitt zum Gegenstand meiner Untersuchung zu machen.

Bei der Lektüre wissenschaftlicher und journalistischer Literatur fiel auf, dass die eigentliche Praxis der Musikproduktion nur selten und meist „oberflächlich“ behandelt wurde. Wissenschaftliche Literatur reduzierte die produktive Praxis auf „Montage“, „Bricolage“ oder auch „al-fresco“ (z.B. Meueler 1997; Vogelsang 2001; Friedrich 2010; Essl 2007). Ratgeber-Literatur in Form von Onlinevideos, Büchern, Webseiten oder Beiträgen in

Internetforen vermitteln etabliertes Wissen als „best practices“, wie z.B. Formen des „Tracks“ (Aufbau, Elemente), Strategien und Praktiken der Musikproduktion und informieren über neue Technologien (Blogs, Technik-Magazine, etc.) – alles, was technisch für ProduzentInnen von Interesse ist. Bei der Aufarbeitung dieser Ratgeber wurde klar, dass es vor allem um *zweckrationalen* Austausch geht: Für die ProduzentInnen steht im Vordergrund, was sie als Gegenleistung für ihre Aufmerksamkeit bekommen, nämlich nützliches Wissen, das sie potentiell in ihren Tracks umsetzen können. Nicht behandelt wird hingegen die stattfindende Produktion von Musik, von elektronischer Tanzmusik im Speziellen, im Rahmen von Homerecording-Studios oder gar für eine Szene als DJ-Musikkonserve zur vergemeinschaftenden Ästhetisierung auf Veranstaltungen (zum Szenezusammenhang siehe Meyer 2000; Hitzler/Niederbacher 2010; Maffesoli 1996, u. a.). Eine umfassende wissenschaftliche Literaturrecherche offenbarte mir schließlich, dass mein Fokus noch nicht ethnografisch untersucht wurde. So hatte ich einen legitimen akademischen Ansatzpunkt, mich mit der Musikproduktion von Techno zu beschäftigen und Hintergrundwissen über die Produktion, Praktiken des kreativen Schaffens und Verbindungen von Musik-Produktion und -Szene unter die „soziologische Lupe“ zu nehmen.

Als Feldausschnitt wählte ich den Ort, an dem vor allem erwerbstätig orientierte ProduzentInnen ihre House/Techno-Musik schaffen – das Homerecording-Studio. Aus der erwerblichen Orientierung leitete ich ab, dass sich ProduzentInnen tatsächlich intensiv und nicht nur spielerisch mit der Musikproduktion beschäftigten. Letzteres ist nicht unerheblich für die Forschungsergebnisse: Es hat sich herausgestellt, dass erwerbstätig orientierte Produzenten andere szenespezifische Produktionsbedingungen für relevant bestimmen, als jene, die ohne konkretes wirtschaftliches Interesse (sozusagen aus Hobby-Gründen) produzieren. Erstere schaffen vor allem Musik, um diese zu verkaufen und als DJ gebucht zu werden. Insbesondere für ProduzentInnen am Anfang ihrer Karriere unter zumeist prekären Verhältnissen kann das zur Folge haben, dass sie ihre Musik ästhetisch in einer Weise fabrizieren, die möglichst große (mitunter selektive) Szeneöffentlichkeiten anspricht, sich gut verkauft oder einen gerade stattfindenden „Hype“ bedient, auf den ProduzentInnen zur Forcierung ihrer Karriere und Sicherung ihres Einkommens „aufspringen“ können. Wirtschaftlich von der Musik-Produktion Unabhängige kritisieren hingegen häufig diese Produktionsweise und verweisen auf fehlende Innovativität, mangelnde Authentizität („Ausverkauf“) – wiederum andere AkteurInnen verorten sich zwischen diesen Standpunkten und haben damit wiederum ganz andere relevante Handlungsgrundlagen, Notwendigkeiten oder Ziele. Dieses explizierte Beispiel verdeutlicht das bereits angesprochene

konstruktivistische (wissenssoziologische) Verständnis von Wissenschaft und zeigt Zusammenhänge zwischen Forschungsdesign und den Ergebnissen auf.

Vorgehen und Erfahrungen

Ich verabredete mich mit den Produzenten und hatte sechs teilnehmende Beobachtungen, die zwischen zwei und sechs Stunden andauerten. Ich stellte mich als Student mit der Absicht vor, in meiner Abschlussarbeit die Produktionsweise von Musik in Homerecording-Studios zu untersuchen. Ich beteuerte, nur wenig zu wissen und kein Interesse an eigener Musikproduktion zu haben. ProduzentInnen haben oftmals bestimmte musikalische „Geheimrezepte“, die einen wesentlichen Teil ihrer öffentlich-kommerziellen Identität begründen. Sie produzieren einen *Sound*, den nur sie wiederholbar in einer spezifischen Art herstellen können, sodass dieser zu einem wirtschaftlich relevanten Markenzeichen wird.

Für die Sitzungen legte ich mir einen Leitfaden zurecht, um möglichst viele Bereiche der Produktion kontrolliert abzudecken: vom Betreten des Studios, Hochfahren des Computer, Öffnen der Musikstudio-Software, über die einzelnen Elemente der Software, die konkreten Produktionsprozesse in ihren einzelnen Schritten bis hin zum Abschicken des fertigen Tracks ans Mastering-Studio oder Label. Darüber hinaus interessierten mich soziodemografische Daten, die Biografie und Szenekarriere. Ich setzte zuvor eine explorative Sitzung an, um eine Vorstellung davon zu erlangen, was im Feldausschnitt passiert, was ich nicht vergessen sollte, welche praktischen Probleme während der Sitzungen auf mich zukommen könnten (z.B. die permanente Lautstärke und damit verbundene Kommunikations- oder Aufnahme Probleme) und was ich in einem Homerecording-Studio vorfinden würde. Als ehemaliger (amateurhafter) Heim-Produzent mit hoher Computeraffinität fiel mir der Einstieg ins Produktionswissen nicht schwer. Die größten Sorgen bereitete mir die Möglichkeit, wichtige Dinge zu übersehen bzw. als irrelevant zu deuten. Hier erwies es sich als hilfreich, alle Fachbegriffe, die im Laufe der Gespräche fielen, im Nachhinein anhand der Audioaufzeichnungen aufzuschreiben, und diese wieder in die kommenden Sitzungen mit anderen Produzenten als Fragen einzubinden. Somit erfuhr ich viel über die Bestandteile des Feldausschnitts, seine möglichen Grenzen, und konnte auch unter den Produzenten prüfen, welche verschiedenen Beurteilungen kursieren und wie diese Bewertungen in die Musikproduktion einfließen.

Alle Sitzungen zeichnete ich als Audiodateien auf und fertigte Feldprotokolle direkt nach den Sitzungen an; während der Sitzungen machte ich mir Notizen. Zuerst schrieb ich auf, was mir in Erinnerung geblieben war und was mir interessant erschien (und ebenso, was ich als uninteressant empfand!), anschließend hörte ich die Audiodaten nochmals durch,

indexikalisierte sie nach bereits gebildeten Kategorien und ergänzte diese. Parallel dazu fertigte ich analytische Memos an, aus denen sukzessive die Kategorien entstanden, wie ich sie später in der Diplomarbeit verwendete (vgl. Kühn 2009, insbes. Kapitel 5).

Die Audiodaten transkribierte ich im letzten Schritt sequentiell, bei der Transkription erhielten die Kategorien den letzten „Feinschliff“. Auffällig oft kamen Interpretationen der Daten und Theoriebildung außerhalb des Arbeitsprozesses zustande, zum Beispiel abends beim Einschlafen, beim Flanieren durch die Stadt oder auch beim Beobachten im Club. Für die Festhaltung und Ausgestaltung der Unterschiede zwischen Klangdesign, Arrangementdesign und Trackdesign stand ich beispielsweise nachts um 4 Uhr wieder auf – die Effekte „schlecht“ produzierter Musik (Präsenzästhetik, s.u.) ließen sich gut anhand von Publikumsbewegungen auf dem Dancefloor und Kommentaren befreundeter anwesender Produzenten studieren.

Der Wissensgenerierungsprozess war ein iterativer: Als Ausgangskategorien dienten jene aus der wissenschaftlichen Literatur und der explorativen ersten Sitzung. Während der Datenerhebung wurde deutlich, dass diese Kategorien die Komplexität des produktiven Schaffensprozesses nicht befriedigend erfassen konnten. Nach jeder Sitzung bzw. sobald es nicht mehr sinnvoll schien, empirische Phänomene unter einer Kategorie zusammenzufassen, weil diese in ihrer gemeinsamen Unterordnung die Typik der Struktur eher verwischen als herausheben würden, kam es zur Verwerfung, Ausdifferenzierung und Änderung von Kategorien. Die beobachteten Muster erlangten Relevanz, indem sie in ihrer Typik nicht nur in einer Sitzung als Einzelfall erschienen, sondern sich über alle Sitzungen hinweg nachzeichnen ließen und somit für den Feldausschnitt als strukturell gelten konnten. Durch diese kontinuierliche Re-Justierung der Kategorien erarbeitete ich Stück für Stück ein Modell „konstellativer Poiesis“.

Die einzelnen Feld-Sitzungen startete ich mit der Aufforderung, mir alles zu erklären, was ich sah und was mir für das Setting (im Unterschied zu einem normalen Wohnraum bzw. Computerheimplatz) als speziell erschien: Ich fragte nach dem Computer und der Peripherie (Synthesizer, USB/MIDI-Controller), den großen Lautsprechern, Schaumstoffmatten an der Wand, in den Ecken, gefalteten Shirts unter der Tür, usw. Dann öffneten die Produzenten ihre Allround-Produktionssoftware (z.B. Ableton, Logic, Cubase) und dieselben Fragen wiederholten sich bei den einzelnen Komponenten der Software. Schließlich bat ich die Produzenten, mit einem neuen Track zu beginnen und zu erklären, was genau sie tun. Manchmal veränderte ich ein Arrangement (z.B. einen „geraden“ Beat zu einem „gebrochenen“ - Elizitierung), was sie allesamt nicht gut fanden. Aber genau damit brachte ich die Produzenten in die Erklärungsnot mir zu erzählen, warum ihnen ihr ursprüngliches

Arrangement besser gefiel, und sie konnten die Gründe dafür direkt am Beispiel demonstrieren.

Während der Sitzungen konzentrierte ich mich auf die Tätigkeiten *Betrachten*, *Hören* und *Fragen* (Knoblauch 2003). In jeder Situation interessierte mich: Was geht hier vor? Was macht der Produzent? Was bedeutet das für ihn? Wie bewertet er das und warum bewertet er es so? Dementsprechend frageintensiv waren die Sitzungen, was die Produzenten aber positiv aufnahmen: Sie antworteten zum Teil sehr ausschweifend, und auch mein ständiges „Nachbohren“ mit für nicht-ethnografisch Forschende „dumm“ anmutenden Fragen wurde trotz manchem Prusten toleriert. Über viele Vorgänge jedoch konnten Produzenten keine genauere Auskunft geben, z.B. bei speziellen Wissensformen wie auditivem (implizitem) Wissen (Horning 2004) – wie sich Töne anhören, was „fett“, „groovig“ oder „hinten runter gehen“ bedeutet. Insbesondere hier zeigten sich die Vorzüge von FE als Forschungsmethode: Worüber nicht geredet werden kann, darüber wird auch nicht geschwiegen – es wird direkt am Rechner per feldauschnittspezifischem Wissenstransfer von implizitem Wissen demonstriert. Gleichzeitig entstanden dabei scheinbar banale Aussagen, die sich bei der Auswertung als wertvoll erwiesen. Dazu ein Beispiel aus den Daten:

JMK: Was ist denn der Sinn daran, Stücken mehr Brillanz zu geben?

CJ: Ja, du fragst mich hier Sachen, warum soll etwas besser klingen?

Weil es besser klingen soll. Also das erklärt sich doch von selbst, oder? ..

Du hast doch auch lieber was gern in ner guten Klangqualität als in ner schlechten? Also es gibt geschmackliche Fragen, die die Klangfarbe vielleicht betreffen, aber es gibt absolute Werte, die die Klangqualität einer Aufnahme betreffen. (AF_CJ_4, 1: 25: 26)

„Du hast es doch auch lieber gern“ ist ein Hinweis auf die Relevanz des Szenezusammenhangs für die (Re-)produktion einer bestimmten Form von Ästhetik – den „Groove“, der „fette“ Klang, die ausfüllende Dancefloor-Präsenz („Präsenzästhetik“, „technologisierte Ästhetik“, vgl. Kühn 2009: 65) des Tracks. Es gibt öffentliche Erwartungshaltungen, die in den Produktionen ihren Ausdruck finden. Diese werden auch vom Produzenten geteilt, als erreichbar erachtet. Sie sind stark „naturalisiert“ und in technologische Spezifikationen übersetzt, sodass sie ihre ästhetischen Ideale verschleiern und als technologische Kennziffern objektive Maßstäbe darstellen sollen. Zusätzlich gibt es in individualisierten, marktformigen Vergemeinschaftungen wie der Techno-Szene bestimmte Kontrollmechanismen, die für die Reproduktion solcher Ästhetiken sorgen: ProduzentInnen, deren Tracks sich schlechter anhören (die weniger „grooven“, weniger Soundpräsenz auf dem Dancefloor zeigen) werden weniger oft gekauft, seltener gespielt, dadurch werden ihre ProduzentInnen seltener gebucht,

haben schlechteren Leumund bezüglich ihrer Fähigkeiten und rutschen in der Wettbewerbshierarchie mit anderen ProduzentInnen um Auftrittsmöglichkeiten ab – sie verlieren Szenekapital. (Vgl. Kühn 2009, Kapitel 5.4.1)

Dieser Einblick in mein eigenes Forschungsprojekt sollte dazu dienen, interessierten Studierenden exemplarisch die Methode der fokussierten Ethnografie vorzustellen. Er sollte einführend informieren und Interesse zum weiteren Studium wecken – also gewissermaßen eine Art „Teaser“ sein. Die eigene intensive Auseinandersetzung mit der Ethnografie sowie den Erfordernissen und Eigenschaften wissenschaftlicher Wissensproduktion anhand einschlägiger Literatur (z.B. Knoblauch 2001, 2002, 2003; Hirschauer/Kalthoff/Lindemann 2008; Flick 2007) bleibt jedoch unersetzlich. Denn am Ende hängen die Brauchbarkeit der erhobenen Daten und ihre Aussagekraft stets davon ab, wie stark sich Forschende im Vorfeld mit den methodologischen Eigenschaften und Forschungsnormen (fokussierter) Ethnografie beschäftigen.

Literaturverzeichnis:

Essl, Karlheinz (2007): Wandlungen der elektroakustischen Musik. In: Dézsy, Thomas/Jena, Stefan/Torkewitz, Dieter (Hrsg.): Zwischen Experiment und Kommerz. Zur Ästhetik elektronischer Musik. Wien: Mille Tre, S. 37-84.

Online verfügbar unter: <http://www.essl.at/bibliogr/wandlungen-elak.html> (02.05.2011)

Flick, Uwe (2007): Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung. Reinbek: rororo, 3. Auflage.

Friedrich, Malte (2010): Urbane Klänge: Popmusik und Imagination der Stadt. Bielefeld: transcript.

Groys, Boris (2004): Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 3. Auflage.

Hauser, Arnold (1988): Soziologie der Kunst. München: C.H. Beck, 3. Auflage.

Hirschauer, Stefan/Kalthoff, Herbert/Lindemann, Gesa (Hrsg.) (2008): Theoretische Empirie: Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hitzler, Ronald/Niederbacher, Arne (2010): Leben in Szenen: Formen juveniler Vergemeinschaftung heute. Wiesbaden: VS, 3. Auflage.

Horning, Susan Schmidt (2004): Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound. In: Social Studies of Science, 34(5), S. 703-731.

Formatiert: Englisch (USA)

Online verfügbar unter: <http://sss.sagepub.com/cgi/content/abstract/34/5/703> (31.07.2009)

Jauß, Hans-Robert (2007): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 3. Auflage.

Joas, Hans (1992): Die Kreativität des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kleining, Gerhard (2001): Offenheit als Kennzeichen entdeckender Forschung. In: Kontrapunkt. Jahrbuch für kritische Sozialwissenschaft und Philosophie, 1(2001), S. 27–36.
Online verfügbar unter: <http://www.ssoar.info/ssoar/View/?resid=851> (03.05.2011)

Knoblauch, Hubert (2001): Fokussierte Ethnographie. In: Sozialer Sinn, 1(2001), S. 123–141. Online verfügbar unter: <http://www.ssoar.info/ssoar/View/?resid=693> (03.05.2011)

Knoblauch, Hubert (2002): Fokussierte Ethnographie als Teil einer soziologischen Ethnographie. Zur Klärung einiger Missverständnisse. In: Sozialer Sinn, 3(2002), S. 129–136.

Knoblauch, Hubert (2003): Qualitative Religionsforschung: Religionsethnographie in der eigenen Gesellschaft. Paderborn: Schöningh (UTB).

Knoblauch, Hubert/Heath, Christian (2006): Die Workplace-Studies. In: Rammert, Werner/Schubert, Cornelius (Hrsg.): Technografie: Zur Mikrosoziologie der Technik. Frankfurt am Main: Campus.

Formatiert: Englisch (USA)

Knoblauch, Hubert/Tuma, René (2011): Videography: An interpretative approach to video-recorded micro-social interaction. In: Margolis, Eric/Pauwels, Luc (Hrsg.): The Sage Handbook of Visual Research Methods. London: Sage.

Kühn, Jan-Michael (2009): Wie entsteht Neues bei der Produktion elektronischer Tanzmusik im Homerecording-Studio? Eine explorative ethnografische Erhebung. Diplomarbeit. Technische Universität Berlin, Institut für Soziologie.

Online verfügbar unter: <http://www.berlin-mitte-institut.de/wie-entsteht-neues-bei-der-produktion-elektronischer-tanzmusik-im-homerecordingstudio/> (11.10.2010)

Maffesoli, Michel (1996): The Time of the Tribes: Decline of Individualism in Mass Society. London: Sage.

Formatiert: Englisch (USA)

Malinowski, Bronislaw (1983): Magie, Wissenschaft und Religion und andere Schriften, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch

Meueller, Christof (1997): Auf Montage im Technoland. In: SPoKK (Hrsg.): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim: Bollmann, S. 243–250.

Online verfügbar unter: <http://www.uni-giessen.de/fb03/vinci/labore/music/meueller.htm> (03.05.2011)

Meyer, Erik (2000): Die Techno-Szene. Ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive. Opladen: Leske + Budrich.

Oester, Kathrin (2007): Fokussierte Ethnografie: Möglichkeiten und Grenzen in der Schulforschung. In: ph-akzente, 2(2007), S. 12-16.

Online verfügbar unter: http://www.phzh.ch/webautor-data/208/koe_phakzente07-2.pdf (03.05.2011)

Otte, Gunnar (2008): Lebensstil und Musikgeschmack. In: Gensch, Gerhart/Stöckler, Eva Maria/Tschmuck, Peter (Hrsg.): Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion: Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft. Gütersloh: DUV, S. 25-56.

Rammert, Werner/Schubert, Cornelius (Hrsg.) (2006): Technografie: Zur Mikrosoziologie der Technik. Frankfurt am Main: Campus.

Strübing, Jörg (2006): Webnografie? Zu den methodischen Voraussetzungen einer ethnografischen Erforschung des Internet. In: Rammert, Werner/Schubert, Cornelius (Hrsg.): Technografie: Zur Mikrosoziologie der Technik. Frankfurt am Main: Campus, S. 247-274.

Online als Manuskript verfügbar unter: http://www.uni-tuebingen.de/fileadmin/Uni_Tuebingen/Fakultaeten/SozialVerhalten/Institut_fuer_Soziologie/Dokumente/Pdf_Dateien/Struebing/JS_2004_Webnographie.pdf (Stand: 02.05.2011)

Thornton, Sarah (1995): Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital, Cambridge (USA): Blackwell.

Formatiert: Englisch (USA)

Vogelsang, Waldemar (2001): Design-Kultur ‚Techno‘. In: Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela (Hrsg.): Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur. Opladen: Leske + Budrich, S. 265-289.

Weber, Max (1985): Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hrsg. von Johannes Winckelmann. Tübingen: Mohr Siebeck, 6. Auflage, S. 146-214.

Willis, Paul E. (1990): Common culture: Symbolic work at play in the everyday cultures of the young. Boulder, CO: Westview Press.

Formatiert: Englisch (USA)

Zum Autor:

Jan-Michael Kühn (Dipl.-Soz.), 30, studierte Soziologie technikwissenschaftlicher Richtung an der TU Berlin und promoviert derzeit über Erwerbsarbeit in der Berliner Techno-Szene. Er legt freiberuflich als DJ in Clubs auf und produziert WebTV-Sendungen über Strukturen von Techno-Szenen (www.berlin-mitte-institut.de). Seine wissenschaftlichen Interessengebiete liegen in der Wissens-/Kultur- und Musiksoziologie, Individualisierung, Technologisierung und Postmaterialismus.