

CHRISTIAN ELSTER

POP-MUSIK SAMMELN

ZEHN ETHNOGRAFISCHE TRACKS ZWISCHEN
PLATTENLADEN UND STREAMINGPORTAL



[transcript] Studien zur Populärmusik

Christian Elster
Pop-Musik sammeln

Studien zur Populärmusik

Christian Elster (Dr. phil.) ist Postdoc am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien. Neben Pop- und kulturwissenschaftlicher Technikforschung befasst er sich mit kulturellen Dimensionen des Wetters und ethnografischem Schreiben.

Christian Elster

Pop-Musik sammeln

Zehn ethnografische Tracks zwischen Plattenladen und Streamingportal

[transcript]

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2018 auf Antrag der Promotionskommission Prof. Dr. Ingrid Tomkowiak (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Moritz Ege als Dissertation angenommen.

Die digitale Buchpublikation wurde publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke. (Lizenztext:

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

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Alex Solman / Maria Arndt

Umschlagabbildung und Illustrationen: Alex Solman

Korrektur: Eltje Böttcher

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5527-8

PDF-ISBN 978-3-8394-5527-2

EPUB-ISBN 978-3-7328-5527-8

<https://doi.org/10.14361/9783839455272>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Tracklist

Intro	7
1. Pop als Feld	19
2. Stöbern	37
3. Im Plattenladen	55
4. Vinyl	73
5. Ordnen	91
6. Die Biografie einer Spice Girls-CD	109
7. iPod	123
8. Der Sammler als (Anti-)Figur	143
9. Spotify	161
10. Aussortieren	179
Hidden Track	199
Literatur- und Quellenverzeichnis	217
Dank	235

Intro

»Ist es so falsch, zu Hause bei seiner Schallplattensammlung sein zu wollen? Plattensammeln ist nicht so wie Briefmarken oder Bierdeckel oder antike Fingerhüte sammeln. Da steckt eine ganze Welt drin, eine schönere, schmutzigere, gewalttätigere, friedlichere, farbenfrohere, schlüpfrigere, gemeinere und liebevollere Welt als die, in der ich lebe. Da gibt es Geschichte und Geografie und Poesie und zahllose andere Dinge, die ich in der Schule hätte lernen sollen, einschließlich Musik.« (Hornby 1996: 89)

»Surfing someone's iPod is not merely a revelation of character but a means to a rich personal narrative, navigated by click wheel.« (Levy 2006)

»[The Playlist] felt like an intimate gift from someone who knew my tastes inside and out, and wasn't afraid to throw me a curveball. But the mix didn't come from a friend – it came from an algorithm.« (Popper 2015)

Liner Notes

Ich packe meine Musiksammlung aus. Gut verstaut in Kartons hat sie die Fahrt von München nach Hamburg unbeschadet überstanden. Nun sitze ich auf dem Fußboden, um mich herum stapelweise Schallplatten und ein Karton mit CDs, einem Haufen Kassetten und einer externen Festplatte voller Musik. Als ich versuche, Ordnung in die durch das Ein- und Auspacken durcheinandergerateten Tonträger zu bekommen, rufen die Hüllen der Platten unweigerlich Erinnerungen wach. Zum Beispiel an einen Freund meines großen Bruders, der mir, ich war 16 oder 17, klarmachte, dass Schallplatten hundertmal cooler seien als CDs. Um die Jahrtausendwende waren Schallplatten für mich staubige Relikte gewesen, von der Musikindustrie totgesagt und von meinen Eltern in den Keller verbannt. Nun lernte ich, dass sie in einer ande-

ren Welt quicklebendig geblieben waren. Schon der Altersvorsprung meines Mentors machte seine Popkultur-Kompetenz unanfechtbar und ich kaufte also fortan, wenn möglich, Vinyl. Das gestaltete sich in der süddeutschen Kleinstadt, aus der ich komme, gar nicht so einfach. Im örtlichen Drogeriemarkt Müller gab es nur CDs und ein paar Band-Shirts direkt über der Parfümerieabteilung. Hier trieb ich mich schon als Kind gern herum, wohl ahnend, welche Welt sich für mich zwischen all den Tonträgern einmal aufspannen würde – eine, die ganz eigenen Ordnungen folgt und ungeahnte Verheißungen verspricht. Popmusik, das lernte ich bald, ist mehr als Klang. Es geht um Kleidung, Gesten, Attitüden, Treffpunkte, Accessoires, Style.

Andere Cover erinnern mich beim Einsortieren in der neuen Wohnung an meinen Studentenjob bei einem Musik-Mailorder. Ich empfang an jedem Arbeitstag kistenweise Tonträger, sortierte sie ins Lager, packte und verschickte Bestellungen und stellte mir manchmal vor, wie vorfreudig die Empfänger:innen am nächsten Tag sein würden, wenn der Paketdienst klingelt. Ich bekam Platten und CDs zum Vorzugspreis und so fluchten die Umzugshelfer, die mich ein paar Jahre später von Freiburg nach München begleiteten, nicht schlecht, als wir das ganze Zeug in den dritten Stock schleppen mussten. Unverständnis schlug mir entgegen. Musik könne man doch auch viel einfacher, billiger und platzsparender bekommen. Dabei war es ja nicht so, dass nicht noch Musik auf dem Computer, einer externen Festplatte und einem iPod gespeichert gewesen wäre. Die dort abgelegten Sounddateien fielen nur buchstäblich nicht so ins Gewicht. Und es gab auch in München genug von denen, die meine Vinyl-Leidenschaft teilten, mit denen ich über rare Singles und obskure B-Seiten, langerwartete Neuveröffentlichungen und absolut überflüssige Reissues fachsimpeln konnte. Auch daran erinnern mich manche der Tonträger jetzt wieder – denn natürlich liegen auch einige dieser überflüssigen Reissues auf dem Fußboden herum.

Ende der 00er Jahre wurde zusehends von einem Revival der Schallplatte gesprochen. Mich irritierte das, gab es doch jene Musik, die mich interessierte, immer auf Vinyl. Aus dieser Irritation heraus wurden Schallplatten für mich in dieser Zeit von einem Sammelgegenstand immer mehr zum Forschungsobjekt. Was machte den analogen Tonträger plötzlich attraktiv? Das war der Ausgangspunkt, der schließlich zur vorliegenden Arbeit geführt hat. Nun ist wieder ein Umzug geschafft. Ich bin nach Hamburg gezogen, um an meiner Dissertation über das Musiksammeln zu arbeiten. Und wie ich hier so auf dem Boden sitze inmitten meiner Musiksammlung und mich selbst über sie erfinde, stecke ich bereits über beide Ohren in meiner Forschung.

Diese kurze biografische Passage – wäre sie auf eine Tonträgerhülle gedruckt, würde man sie vermutlich ›Liner Notes‹ nennen – ist ein Bekenntnis, das ich gegenüber den Leser:innen dieser Studie gleich zu Beginn ablegen will. Ja, diese Arbeit über das Musiksammeln ist von einem Musiksammler geschrieben worden. Von einem, der sich immer wieder neu und euphorisch in seinen Untersuchungsgegenstand verliebt, der ihn aber auch oft genug verflucht hat. Wie kann einem das Nachdenken über eine Sache bloß so den Spaß an ihr verderben? Gewollt und ungewollt bin ich immer wieder selbst zum Forschungsobjekt geworden. Das ist charakteristisch für ethnografische Forschungen. Es ist aber nicht ratsam, die eigenen Erfahrungen zum Maß der Dinge zu machen, man sollte sich sogar dringend davor hüten. Als Ethnograf lernt man das schon im Proseminar und es wurde mir im Laufe meiner Forschung immer wieder vor Augen geführt. Dankenswerterweise hat sich eine ganze Reihe an Sammler:innen (genauso wie expliziten Nichtsammler:innen) bereit erklärt, an dieser Studie mitzuwirken. Sie haben mir tiefe Einblicke in ihr Denken und Handeln und in ihre Sammlungen gegeben. Sie haben mich überrascht und gerührt, mich begeistert und versetzt. Und sie haben mir jede Menge neuer Musik nahegebracht. So konnte ich ungeahnte Einblicke gewinnen in das, was sich alles hinter staubigen Rillen, klappernden CD-Stapeln und meilenlangen Playlisten verbergen kann.

Technik Fast Forward

Emil Berliner, ein in die USA ausgewanderter Deutscher, erfand 1887 die Schallplatte. Sie ist »die erste Darstellungsweise von Musik, die sich als Ding besitzen lässt« (Adorno zit.n. Poschardt 1997: 233). Flüchtiger Klang war fortan technisch konservierbar. Seither kann Musik, tonal aufgenommen, gesammelt werden. Rasant avancierte die ›Tonkonserve‹ von einer Kuriosität über einen Luxusartikel zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand (vgl. Friederici et al. 2006: 106). In den Nachkriegsjahrzehnten wurde Polyvinylchlorid zum Kunststoff der popkulturellen Revolution und Vinylschallplatten zu begehrten Sammelobjekten. Die Schallplatte war fortan nicht mehr nur Distinktionsobjekt in den Salons wohlhabender Bürger, sondern Schlüsselartefakt einer neuen materiellen Kultur der Jugend, die in dieser Zeit vermehrt als Käuferschaft in Erscheinung trat. Es bildete sich ein machtvoll und machtdurchdrungenes kulturelles Feld heraus, das bis heute wirksam ist und in dem auch diese Studie zu verorten ist: Pop.

In den 1960er Jahren bekam die Schallplatte Konkurrenz von der Kassette und wurde in den 1980er Jahren von der CD als Massenmedium abgelöst. 1993 wurde Musik in Form der MP3-Datei ›körperlos‹, benötigt nur noch minimalen Speicherplatz, der zu immer geringeren Kosten in immer größeren Mengen zur Verfügung steht. 1999 programmierten die beiden amerikanischen Studenten Shawn Fenning und Sean Parker die Musikausbörse Napster. Millionen von Songs strömten fortan durch die frisch etablierten Infrastrukturen des Internets weltweit von einer Festplatte zur nächsten (vgl. Nowak/Whelan 2014). 2001 lancierte Apple das Programm iTunes und bot bis 2019 Songs ab 99 Cent an. Seit 2006, in Deutschland seit 2012, gibt es den schwedischen Streamingdienst Spotify. Musik wird nicht mehr auf die eigene Festplatte geladen, sie kommt ›just in time‹ aus der Cloud. Das Internet ist heute ein unerschöpfliches »Anarchiv« (Reynolds 2013: 62), in dem Musik rund um die Uhr gehört, gesucht, heruntergeladen und gestreamt werden kann.

Parallel zu dieser Entwicklung erleben, scheinbar anachronistisch, analoge Medien wie Vinylschallplatten ein Revival (vgl. Elster 2015). Die Auswahlmöglichkeiten und Handlungsspielräume, auf Musik zuzugreifen und mit Musik umzugehen, haben sich so in den letzten zwei Jahrzehnten in gleichem Maße erweitert wie die technisch-materiellen Ausformungen, die Musik annehmen kann. Dieses Moment der Gleichzeitigkeiten steht im Mittelpunkt dieser Forschung. Musiksammeln als kulturelle Praxis erweist sich in diesem Zusammenhang als ein analytischer Kristallisationspunkt, an dem auch Zuschreibungen an analoge und digitale Technik, Assoziationen mit Materialität sowie ökonomische und kulturell-ästhetische Wertvorstellungen über Popmusik offen zutage treten.

Identität: Shuffle

Musiksammeln lässt sich als eine Subjektivierungspraxis verstehen, als eine Methode, sich ›seiner selbst‹ gewahr zu werden. Jede Person ist heute »Sinnbastler« (Hitzler 1994: 75) und arbeitet beständig an ihrer Biografie und ihrem ›Selbst‹. Andreas Reckwitz beschreibt individualästhetischen und lebensstilorientierten Konsum – zu dem auch Musiksammeln zählt – als eine zentrale Selbsttechnik postmoderner Subjekte (Reckwitz 2006: 555). Musiksammeln hat immer etwas mit dem Selbstverständnis und der Selbstpositionierung der sammelnden Personen zu tun. Die gesammelten Dinge und Daten bilden als Träger vielschichtiger subjektiver und kollektiver Bedeutungen eine Schnitt-

stelle zwischen Individuen und deren sozialen Umgebungen (vgl. Frith 1992). Es hat sich in meiner Forschung gezeigt, dass sich das Sprechen über Sammlungen und die Praxis des Sammelns selbst als wertvolle Zugänge erweisen, will man derartige Subjektivierungsweisen ethnografisch greifbar machen.

Schon meine einleitenden biografischen Erzählungen geben Aufschluss darüber, dass Popmusik und der sammelnde Umgang mit dazugehörigen Artefakten für das Selbstverständnis von Menschen zentral sein kann. Im Forschungsfeld der Popular Music Studies, das sich zwischen Musiksoziologie, Musikwissenschaft und Cultural Studies verorten lässt, ist eine ganze Reihe von Arbeiten entstanden, die sich mit der identitätsstiftenden Kraft von Musik befassen. Autor:innen wie Simon Frith (1992, 1999), Tia DeNora (2000), Antoine Hennion (2001, 2004) und Ros Jennings (2012) erforschen die individuellen und sozialen Funktionen, die Musik in westlichen Gesellschaften erfüllt. In einem Spannungsfeld aus direktem körperlich-sinnlichen Erleben der Musik und übersubjektiven, kulturellen Bedeutungszuschreibungen wird Musik als eine sozialisierende und identitätsstiftende Ressource interpretiert, die, so formuliert es DeNora (2000), gleichermaßen als »technology of self« (ebd.: 46), »container of feeling« (ebd.: 58) und »device of social ordering« (ebd.: 109) agiert. Insbesondere innerhalb musikbasierter Subkulturen kann Musik einen geradezu welterschaffenden Charakter annehmen. Das betonen Arbeiten der frühen britischen Cultural Studies (McRobbie 1976, Willis 1978, Hebdige 1979) wie auch aktuellere Studien, die auch im Fach Europäische Ethnologie entstanden sind (Bonz 2008, Schwanhäußer 2008, Ege 2013).

Auch Autor:innen, die sich mit dem Sammeln befassen, interpretieren, so unterschiedlich ihre Ansätze sind, das Sammeln von Gegenständen oft unter dem Gesichtspunkt der Subjektivierung. Ein kurzer exemplarischer Streifzug: Für Walter Benjamin ist die Sammlung ein »Damm gegen die Springflut von Erinnerungen« (Benjamin 1972: 388), die zugleich mit ihrem Subjekt auch ihren Sinn verliere (ebd.: 395). Im Umkehrschluss bedeutet das, dass Menschen sammelnd Sinn generieren, die Welt um sich herum anordnen und sie somit handhabbar machen (Poehls/Faust 2015). Konrad Köstlin schreibt in einem *Ums Leben sammeln* betitelten Sammelband vom »homo collectans«, der seine Biografie besammelt und über die Sammelobjekte mit seiner Umwelt in Kontakt tritt (vgl. Köstlin 1994: 12). Jean Baudrillard (1991) und Justin Stagl (1998) sehen im Sammeln eher kompensatorische Aspekte. Bei Baudrillard ist das Sammeln Ausdruck einer beschädigten Identität (Baudrillard 1991: 112), bei Stagl gleichzeitig ein Mittel, diese zu flicken (Stagl 1998: 47). Auch solche

pathologisierenden Perspektiven deuten auf die identitätsstiftende Kraft des Sammelns hin.

Forschungsfragen

Ausgehend von der Feststellung, dass Musik heute sehr verschiedene technisch-materielle Ausformungen annimmt und Musiksammeln identitätsstiftende Funktionen erfüllen kann, stellen sich vier zentrale Forschungsfragen, die auf die materielle Gestalt von Musik und die damit verbundenen Artefakte, die Qualitäten von Musiksammeln als Selbsttechnik sowie auf deren gegenseitiges Verhältnis abzielen. Diese Fragen werde ich im Folgenden erläutern und exemplarisch in bestehende Forschungszusammenhänge einordnen. Dabei stütze ich mich auf drei theoretische Säulen: die Popular Music Studies, die kulturwissenschaftliche Technikforschung sowie die Material Culture Studies. Die Kombination dieser Zugänge wird sowohl den Spezifika des sammelnden Umgangs mit Musik, deren technischer Grundierung als auch den mannigfaltigen Mensch-Ding- beziehungsweise Mensch-Daten-Beziehungen gerecht, die Musiksammeln fundamental mitbestimmen.

1. Wie gestaltet sich Musiksammeln als Alltagspraxis?

Im Laufe meiner Forschung stellte sich bald heraus, dass die Vorstellungen von dem, was Sammeln ist, so vielfältig sind wie die Musikgeschmäcker der Menschen, mit denen ich sprach. Mich interessiert aus einer ethnografischen Perspektive deshalb, wie sich Sammeln als eine Alltagspraxis im Einzelnen gestaltet, an welchen Orten es stattfindet, welche Artefakte, Ideen und Praktiken damit in Verbindung stehen, wie diese auf Subjektivierungen Einfluss nehmen und wie die Menschen ihrem Handeln Bedeutung verleihen. In der Forschungsliteratur etablierte Sammelkonzepte verstehen Sammeln, mindestens implizit, als eine systematische, connaisseurhafte (Benjamin 1972, Baudrillard 1991), oft auch neurotische Handlung (Reich 1989, Baudrillard 1991, Stagl 1998), die von in der Regel männlichen Sammlern vollzogen wird. Diese Vorstellungen haben sich bezüglich meiner Erfahrungen im beforschten Feld als zu stark verengend erwiesen. Auch der Versuch, ausgehend von bestimmten idealtypischen Handlungen, Typen von Sammler:innen zu identifizieren (Shuker 2004) und somit festzuschreiben, ist nicht der Ehrgeiz dieser Studie. Mein Ziel ist es, die Praktiken des Sammelns in ihrer Komplexität exemplarisch verstehbar zu machen. Die Perspektive der sam-

melnden Menschen steht dabei im Zentrum, denn nur so können individuelle Praktiken, (Selbst-)Erfahrungen und Sinnkonstruktionen eingefangen werden sowie etwaige Wandlungen, die Sammeln im Zuge der Digitalisierung erfährt, greifbar gemacht werden.

2. Welchen Einfluss nehmen die technisch-materiellen Veränderungen auf die Qualität des Musiksammelns als Selbsttechnik?

Obwohl Musikhören und -sammeln immer in ein spezifisches Setting aus technisch-materiellen Objekten eingebunden ist, werden diese in den meisten kulturwissenschaftlich-ethnografischen Forschungen nur mit einer Randnotiz bedacht oder geraten, als allzu selbstverständliche und deshalb ›unsichtbare‹ Objekte, gar nicht erst in den Blick der Forscher:innen. Medientechnik selbst wird in diesem Forschungsfeld durchaus als Grundlage für massenkulturelle Phänomene reflektiert (Benjamin 2000, Horkheimer/Adorno 2004, Schramm 2009, Hesmondhalgh 2013). Wie Technik und deren materielle Erscheinung die alltägliche Musikerfahrung von Menschen prägt, wird hingegen kaum thematisiert. Ausnahmen bilden beispielsweise Arbeiten zum iPod (Bull 2007, 2009, 2012) und zu Spotify (Hagen 2015), zur kulturellen Bedeutung des Mixtapes (Herlyn/Overdick 2003), zur MP3-Datei (Sterne 2006, 2012), zur Mobilisierung des Hörens (Weber 2008, Ulrich 2012) sowie zu Zusammenhängen zwischen Audiotechnik und Erinnerungspraktiken (Bijsterveld/van Dijck 2009). Durch die Fokussierung auf je ein spezifisches Abspielmedium spiegelt sich in diesen Arbeiten jedoch nicht die Heterogenität des alltäglichen und sammelnden Umgangs mit Musik wider, wie ich sie beobachten konnte. Explorative Ansätze, die versuchen, dieser Komplexität gerecht zu werden, sind rar (Magaudda 2011, Nowak 2014) und fokussieren eher auf Technik und weniger auf die Frage, wie diese in Subjektivierungsprozessen wirksam wird. Versuche, die Bedeutungen des Musikhörens und -sammelns aus technisch-materieller Perspektive zu erörtern, wurden bislang also kaum unternommen. Dabei sind sie für dieses Feld doch essenziell – gleichermaßen für das Verständnis gegenwärtiger Medienpraktiken wie auch komplexer Subjektivierungsweisen.

3. In welchem Verhältnis stehen Sammler:innen und ihre (im)materiellen Sammelobjekte?

Dinge und Dingbeziehungen sind ein Grundelement menschlicher Vergesellschaftung (vgl. Heidrich 2007b: 225). Sie geben als »kulturelle Emissäre Auskunft über gesellschaftliche und kulturelle Verhältnisse« (König/Papierz 2013: 284). Die individuelle Anordnung, das Sich-Umgeben mit Dingen sei dabei für Menschen gegenwärtiger Gesellschaften, in denen – so der postmoderne Diskurs – stabile Ordnung weitgehend abhanden gekommen sei, weltanschaffend und sinnstiftend (vgl. Miller 2010: 219). Im Zuge der Digitalisierung ist immer wieder von einem »Verschwinden der Dinge« (Kuni 2010: 185) die Rede und es stellt sich die Frage, wie sich diese Ordnungen und Identifikationen in virtuellen Umgebungen gestalten. Mensch-Ding-Beziehungen, die bisher zentrales Interesse der Material Culture Studies sind, werden in digitalen Umgebungen zunehmend zu Mensch-Daten-Beziehungen oder um diese erweitert. Es ist aus kulturwissenschaftlicher Sicht von großer Bedeutung, welchen Einfluss der Wandel von dinglichen zu »undinglichen« (Flusser 1993) Sammlungen auf biografische (An-)Ordnungen, soziale Positionierungen und damit verbundene Erinnerungskulturen nimmt. Sinnliche, haptische und räumliche Aspekte – und wie diese im Digitalen simuliert werden können – spielen dabei ebenso eine Rolle wie Fragen des Besitzes und der Verfügungsmacht über die gesammelten materiellen und immateriellen Artefakte (Kibby 2009, Hagen 2015).

4. Welchen Einfluss nehmen die Eigenschaften und Handlungsvorgaben der involvierten technischen Artefakte auf das Sammeln?

Technische Artefakte sind mit Affordanzen (Hutchby 2001) ausgestattet. Ihr Design, ihre Funktionen und ihre Materialität legen also bestimmte Handlungen in Verbindung mit ihnen näher oder ferner, begünstigen oder verhindern sie. Musiksammeln lässt sich aus dieser Sicht als eine technisch hinterlegte Handlung verstehen, die durch ihre Eigenschaften als Subjektivierungspraxis technisch fundierte Erfahrungen und Selbstverständnisse hervorbringt. Vertreter:innen der kulturwissenschaftlichen Technikforschung gehen von einer »unauffälligen Omnipräsenz des Technischen« (Bausinger 1981: 238) aus, die kulturelle Praktiken, Erfahrungen und Sinnkonstruktionen in modernen Gesellschaften maßgeblich und meist unbemerkt (mit)prägt (Beck 1997, Hengartner 1998, 2004, 2012, Schönberger 2007). Medienwissenschaftliche und soziologische Theorien tendieren dazu, in diesem Zusammenhang tiefgreifende Transformationsprozesse zu beschreiben (Jenkins 2006, 2013, Bunz 2012). Technik birgt jedoch zunächst lediglich ein »Enabling-Potenzial«, das »ganz unterschiedliches Handeln

und damit auch differenziert zu betrachtende Formen des Wandels wie im Übrigen auch die Persistenz« ermöglicht (Schönberger 2007: 203). Wie Medientechniken im Einzelnen genutzt und bewertet werden, wie sie in die Praxis des Musiksammelns eingebunden sind und somit auch zu einer technischen Hinterlegung gegenwärtiger Identitätskonstruktionen führen, ist ebenfalls Gegenstand dieser Arbeit.

Follow the Tracks

Diesen Fragen geht die Studie in Form von Tracks nach, die sich zu einer Playlist zusammenfügen. Die Tracks verweisen nicht nur auf das Musikstück oder die Tonspur, sie repräsentieren mein methodisches Vorgehen. Sie bezeichnen die ›Spuren‹ im Feld – die Personen, Praktiken, Artefakte, Orte und Diskurse, denen ich während meiner Forschung gefolgt bin.

Im Stöbern, Ordnen und Aussortieren wird Sammeln ethnografisch greifbar. Diese Handlungen habe ich beobachtet und in qualitativen Interviews und informellen Gesprächen mit meinen Interviewpartner:innen thematisiert.¹ Ich habe Presswerke und Plattenläden besucht, analoge und digitale Musikmedien analysiert, Romane und Kurzgeschichten gelesen, Filme und Youtube-Clips gesehen, Zeitungsartikel, Werbeanzeigen und Songtexte gesammelt, die mit dem Musiksammeln in Verbindung stehen (vgl. Lindner 2003, 2012). Die Tracks sind Ergebnis dieser ethnografischen Spurensuche. Die Playlist als Ganzes eröffnet ein umfassendes, kuratiertes und konzeptionell gestaltetes Panorama auf das Thema. Die Tracks folgen in ihrer Anordnung einer Dramaturgie. Ihren Anfang nimmt diese beim Stöbern nach Musik, ihr Ende findet sie im Aussortieren von Platten und Files. Dazwischen bildet sich in der Anordnung der Tracks eine technikhistorische Chronologie von der Schallplatte, über den iPod bis hin zum Stream ab. Dennoch stehen die Tracks auch für sich alleine. Sie können von vorn bis hinten durchgelesen, kurz ›angespielt‹, übersprungen oder kreuz und quer im Shuffle-Modus gelesen werden – ganz wie viele Musiksammler:innen es vom Umgang mit einer Playlist gewohnt sind. Die Tracks nehmen Sammeln aus den Perspektiven verschiedener Menschen und Artefakte, spezifischer Praktiken und Diskurse in den Blick. Sie variieren dabei in Ausschnitt, Auflösung und Tiefenschärfe und haben so das Potenzial, Ungleichzeitigkeiten und Verschränkungen,

1 Detailliertere Informationen zum methodischen Vorgehen und der Auswahl der Gesprächspartner:innen finden sich im Hidden Track, dem letzten Kapitel der Studie.

Zusammenhänge und Widersprüche, die sich im empirischen Material abbilden, besser darstellbar zu machen als ein monografischer Text. Im Sinne der Writing Culture-Debatte (Berg/Fuchs 1993) trägt diese Struktur zum Erkenntnisgewinn bei. Beate Binder ist der Ansicht: »Schreibform und Inhalt können nicht getrennt werden. [D]en Herausforderungen ethnografischer Repräsentation [kann] nur begegnet werden, wenn Form und Inhalt aufeinander bezogen bleiben.« (Binder 2015: 122) Die Form folgt somit dem Forschungsgegenstand. Die Illustrationen, die den Tracks voranstehen, bilden eine zusätzliche Spur. Ihr Zeichner, Alex Solman, ist bekannt für seine grafischen Arbeiten für den Hamburger *Golden Pudel Club*. Als leidenschaftlicher Plattensammler bereichert er die Studie durch seine vielschichtigen visuellen Interpretationen der Texte um eine weitere Perspektive.

Der erste Track *Pop als Feld* skizziert anhand wissenschaftlicher Diskursstränge das kulturelle Feld, in dem Sammeln bedeutungsvoll wird und das auch zentral für diese Arbeit ist. Dass Sammeln keine rein rationale und zielgerichtete Handlung ist, sondern überaus sinnliche und mußevolle Seiten hat, belegt der Track *Stöbern. Im Plattenladen* zeigt im Folgenden auf, welche Atmosphären sich für Sammler:innen in Tonträgergeschäften eröffnen können. Außerdem wird deutlich, dass diese Räume von unsichtbaren Trennlinien durchzogen sind und es hier von sozialen Fallstricken nur so wimmelt. Im Track *Vinyl* dreht sich alles um die Schallplatte, deren Wiederkehr und um die Bedeutungen, die ihr heute zugesprochen werden. Dass das *Ordnen* einer Musiksammlung alles andere als profan ist und in einem komplexen Spannungsfeld von subjektiven und kulturell etablierten Kategorien vonstattengeht, erfahren Leser:innen dort. Der Track *Biografie einer Spice Girls-CD* nimmt die Perspektive auf einen Sammelgegenstand ein und begleitet ihn und seine Besitzerin beim Erwachsenwerden, in einer Zeit, in der Musikaustauschbörsen populär geworden sind. Als »digitaler Faustkeil« rückt anschließend der *iPod* in den Fokus. Das Gerät ist Zeuge und Antriebskraft eines neuen mobilen und digitalen Umgangs mit Musik, der heute ganz alltäglich erscheint. Woran es liegt, dass sich Menschen mit Tausenden Tonträgern nicht als Sammler:innen bezeichnen (lassen) wollen und welche Diskurse dem zugrunde liegen, darum dreht sich der Track *Der Sammler als (Anti-)Figur*. Einige Tiefenbohrungen in die Benutzeroberfläche von *Spotify* unternimmt der daran anschließende Track. Hier wird deutlich, dass sich Sammeln unter den Vorzeichen des Musikstreamings transformiert und in neue technische und ökonomische Infrastrukturen eingebettet ist. Was passiert, wenn einem die Sammlung über den

Kopf wächst, und warum es schwieriger sein kann, sich von MP3-Dateien als von Schallplatten zu trennen, darum geht es im letzten Track *Aussortieren*.

An zahlreichen Schnittstellen kreuzen sich die empirischen Spuren, die in den Tracks gebündelt sind. Mit diesem Pfeil (↗) sind solche Verlinkungen markiert, die auf Aspekte verweisen, die auch Gegenstand eines anderen Tracks sind.

Dieses Intro und der Hidden Track am Ende der Studie bilden eine Klammer, mit der diese Spuren kontextualisiert und gebündelt werden. Im Hidden Track werde ich die wichtigsten, wenn auch teils widersprüchlichen Antworten, die die Tracks auf die hier formulierten Fragen liefern, zusammenfassen und diskursiv verorten. Zudem erläutere ich dort mein methodisches Vorgehen, aus dem schließlich diese Track-Struktur erwachsen ist. Denn so, wie ich nach meinem Umzug nach Hamburg im Chaos meiner Musiksammlung saß, um sie bald wieder ordentlich ins Regal zu räumen, musste ich auch Struktur in die Vielfalt und das Durcheinander meiner ethnografischen Materialsammlung bringen.



1. Pop als Feld

»Nur wenige Leute würden die Allgegenwart und Macht der Populärkultur bestreiten. [...] Sie beeinflusst maßgeblich, wie Menschen sich selbst verstehen und ihrem Leben und der Welt einen Sinn geben. [...] Sie ist ein wichtiger und mächtiger Bestandteil der materiellen historischen Realität, der die Entwicklungsmöglichkeiten unserer Existenz entscheidend kanalisiert.« (Crossberg 1999: 215f.)

Keine Schallplatte verlangt danach, gesammelt zu werden, und auch keine MP3-Datei. Das Sammeln ist nicht in die Dinge und Daten eingeschrieben. Erst innerhalb eines Bedeutungssystems ergibt diese Praxis buchstäblich Sinn. Im Fall des Musiksammelns, so wie ich es für meine Studie in den Fokus genommen habe, ist ›Pop‹ das zentrale Feld, in dem Sammeln bedeutungsvoll wird – und das in gewissem Ausmaß auch sammelnd konstituiert wird. Dieser Track eröffnet deshalb die Tracklist. Es geht hier weniger um konkrete Sammelpraktiken als vielmehr um den Rahmen, in dem sie stattfinden.

Der Poptheoretiker Diedrich Diederichsen beschreibt Pop als einen komplexen Zusammenhang aus Musik, medientechnischen Artefakten, Live-Konzerten, textiler Kleidermode, Gesten, urbanen Treffpunkten usw., der seine Wirkung erst durch die Hörer:innen, die Fans, die Kund:innen, also auch die Sammler:innen von Popmusik entfaltet (vgl. Diederichsen 2014: XI). Die Rezipient:innen – in welcher Form sie im Einzelnen auch immer mit Pop umgehen – sind in diesem Verständnis ein unabdingbares Element dieser Kultur. Erst aus ihrem Blickwinkel eröffnen sich symbolische Ordnungen und Bedeutungszusammenhänge, die mannigfaltige Identifikationsangebote parat halten und die es zudem ermöglichen, Sammelgegenstände in ein Verhältnis zueinander zu setzen, sie zu bewerten und einzuordnen (→Ordnen).

Pop lässt sich als eine kulturelle Sphäre begreifen, als eine Welt des Begehrens, der Verheißungen, des Vergnügens und als eine Projektionsfläche,

auf der sich je nach Betrachtungswinkel eine ›bessere‹, ›wahrere‹, ›aufregendere‹ Welt abzeichnet. Diese Sphäre breitet sich in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten von Nordamerika her in der westlichen Welt aus. Musik, bildende Kunst, Literatur und Mode bilden seither die Grundkoordinaten dieses eigenlogischen, historisch spezifischen kulturellen Feldes, das »spätestens seit Ende der 1960er Jahre einen konstitutiven Einfluss auf gesellschaftliche ›Selbstverständigungsdiskurse‹ und ›Selbstbeschreibungen« (Kleiner 2012: 13) nimmt.

Der Kulturwissenschaftler Jochen Bonz ist der Ansicht, dass sich in diesem Feld heute alle, »und sei es auch nur ein bisschen, zu Hause fühlen«, denn »[s]eit der Mitte des 20. Jahrhunderts wird in dieser Schicht ein guter Teil der großen Gefühle, gebunden an Namen, Gestalten, Sounds, Rhythmen und Melodien, gespeichert und global repräsentiert« (Bonz 2001: 11). Medientechnisch hinterlegt finden unterschiedlich stark ausgeprägte Identifikationen durch Pop statt, was in der Praxis des Sammelns zum Ausdruck kommt.

Die Bedeutungen und Assoziationen, die mit ›Pop‹ in Verbindung stehen, sind vielschichtig, unübersichtlich, bisweilen widersprüchlich und bezeichnen nur teilweise die Sphäre, deren Wirkkraft den Ausgangspunkt dieser Arbeit darstellt. Mir geht es in diesem Track deshalb darum, die Beschaffenheit des Feldes anhand der wichtigsten wissenschaftlichen Diskursstränge thesenartig zu skizzieren. Ich orientiere mich dabei grob an der historischen Entwicklung des Feldes. Zunächst werde ich dafür das Verhältnis von Pop und dem Populären beleuchten. Diese Differenzierung erscheint schillernd, ist für das Selbstverständnis innerhalb des Feldes aber essenziell. Anschließend fokussiere ich auf das Verhältnis von Pop und Widerstand, ein Zusammenhang, der Pop maßgeblich geprägt hat und mindestens auf einer ästhetischen Ebene bis heute prägt. Weiter geht es um die gegenwärtige Gestalt des Feldes und um den Konflikt, der aus dem Gegenwartsversprechen von Pop und dessen Sensibilität für die eigene Geschichte erwächst. Anschließend folgt ein Blick auf Subjektivierungen, die in diesem Feld stattfinden, bevor ich das Verhältnis von Pop und Wissenschaft skizziere. In diesem Spannungsfeld bewegt sich diese Arbeit.

Pop und das Populäre

Das englische ›popular‹ ist Ursprung von ›Pop‹ und das, so konstatiert Diederich Diederichsen, könne schlecht ins Deutsche übersetzt werden (vgl. Diederichsen 2013: 185). Das ›Populäre‹ ist ein unscharfer Begriff, der in der eng-

lischsprachigen Diskurstradition (insbesondere durch die Cultural Studies) eine andere, politischere Aufladung erfahren hat, die für das Verständnis und die Analyse von Pop und dessen Interpretation als Identifikationsraum zentral ist.

Als Kind der frühen Industrialisierung ist das Populäre historisch deutlich älter als Pop und besteht weiterhin fort (vgl. Kleiner 2012: 15). Das Populäre markiert, zumindest historisch gesehen, eine Abgrenzung zur Hochkultur, meint also das Gegenteil von »elitär«. Als Antipode zur Hochkultur kann es sich beim Populären diskurshistorisch entweder um eine Kultur »von unten« handeln, also um Volkskultur; oder aber um Massenkultur, eine Kultur für das »Volk«, das, was vielen gefällt. Beide Verständnisse des Populären gehen mit ästhetisch bewertenden und sozial verortenden Zuschreibungen einher. Man denke beispielsweise an frühe volkskundliche Forschungen, die in der (scheinbar im Schwinden begriffenen) Volkskultur der »einfachen Leute« etwas erhaltenswertes »Authentisches«, »Echtes« vermuteten (vgl. Ege 2017: 311), oder andererseits an Adornos und Horkheimers Thesen zur Kulturindustrie, die in der »Masse« das »Entfremdete«, »Manipulierte« sahen, in den Produkten der Kulturindustrie das »Niedere«, »Niveaulose«, »Nicht-Künstlerische« (vgl. Horkheimer/Adorno 2004). Wie Menschen mit diesen Kulturprodukten umgehen, steht dabei nicht im Fokus. Ihr Handeln erscheint aber im ersten Fall implizit als »kreativ« und »authentisch«, im zweiten als »unmündig« und »betrogen«. Solche Zuschreibungen, die meist einem unterschiedlich kanalisierten bürgerlichen Konservatismus entsprangen, bestehen in zahlreichen Schattierungen bis heute fort. Dabei gehört

»die strikte Unterscheidung von Kunst und Unterhaltung oder Hoch- und Massenkultur zu den durchgängigen Motiven der kulturkritischen Konstituierung und Begleitung von Popkultur sowie der von Zeit zu Zeit ausbrechenden *moral panics*« (Geisthövel 2014: 186).

In kultursoziologischen Studien und in der Lebensstilforschung werden spätestens seit Pierre Bourdieus »feinen Unterschiede[n]« (1982) kulturelle Präferenzen als Marker sozialer Differenzierung ausgewiesen (vgl. Geisthövel 2014: 180). (Musik-)Geschmack wird – bei Bourdieu im Kontext der Klassengesellschaft – interpretiert als ein Teil von spezifischem Habitus und Lebensstilen, die im sozialen Raum um Geltung streiten. Dominante gesellschaftliche Gruppen errichten eine hierarchische Skala von Legitimität, Niveau und »Klasse« zwischen popularen und Oberschichtlichen Milieus, die aus distinktionsorientierter Perspektive als Besitz oder Nicht-Besitz von kulturellen Ka-

pitalien erscheint (vgl. Ege/Elster 2014). Solche klaren, scheinbar eindeutigen sozialen Verortungen ästhetischer Phänomene (hoch/niedrig, E/U usw.) sind in gegenwärtigen Gesellschaften kaum mehr möglich. Das zeigen Studien zum »kulturellen Allesfressertum« (Kern/Peterson 1996), die belegen, dass popkulturelles Wissen längst auch in sozial höherstehenden Schichten von großer Bedeutung ist. Das Feld der populären Kultur und vor allem das der Popmusik bleibt dennoch eines der Distinktionen (vgl. Ege 2013, Thornton 1996). Auch im Sammeln wird das immer wieder deutlich. Geknüpft an die »richtige« Musik geht es hier auch darum »richtig« zu sammeln, sowohl was die Sammelobjekte als auch die Haltung angeht, die dabei eingenommen wird (→Im Plattenladen/Der Sammler als (Anti-)Figur).

Christoph Jacke versteht unter populärer Kultur »denjenigen kommerzialisierten, gesellschaftlichen Bereich, der Themen industriell produziert und massenmedial vermittelt, die durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen mit Vergnügen genutzt und weiterverarbeitet werden« (Jacke 2009: 43). Damit sind einige Rahmenbedingungen beschrieben, die auch das Pop-Feld, wie es hier verstanden wird, mitkonstituieren. Popmusik ist massenmedial vermittelt, Medientechnik, allen voran die Tonaufzeichnung sowie damit in Verbindung stehende technische und kulturindustrielle Infrastrukturen und Artefakte, sind eine grundlegende Voraussetzung für das Phänomen Pop (→Vinyl/iPod/Spotify). Ebenso klingt bei Jacke an, dass die Rezipient:innen mit den Produkten der populären Kultur etwas »machen«. Sie nutzen sie oder verarbeiten sie weiter. Auch das ist, wie sich in dieser Studie an der Praxis des Sammelns zeigt, ein wichtiges Merkmal (→Stöbern/Ordnen/Aussortieren). Einzig der quantitative Aspekt der Definition trifft auf Pop nur bedingt zu. Natürlich, Popmusik (nicht nur im Sinne der Genrebezeichnung »Pop«) ist häufig äußerst populär, Objekt eines musikalischen Massengeschmacks. Doch Pop im emphatischen Sinne erschöpft sich nicht in der bloßen Popularität einer Sache, im Gegenteil: Pop kann äußerst unpopulär sein und beispielweise mikroskopische Szenen bezeichnen, die sich eben bewusst von den Massen, von einem imaginierten Mainstream abgrenzen. So verstanden nimmt nach Diederichsen

»[d]as was alle angeht [...] kulturell die Gestalt des Populären an. [...] Pop-Musik ist die Aufkündigung einer solchen Gemeinschaft aller mit den Miteln, mit denen sich Gemeinschaften sonst symbolisch herstellen: Klänge, Abzeichen, Auftrittsformen, Verhaltensregeln. Im Gegensatz zu einer Elite und ihrer sich abgrenzenden Hochkultur, trennt sich die Pop-Musik von der

populären Kultur auf deren Terrain und mit deren Mitteln. Ihre Sezession teilt sie den andern mit, die sie nun wahlweise als zu alt, als faschistisch, zu deutsch, aber auch als zu schwach, zu weich und zu inkonsequent adressiert.« (Diederichsen 2014: XII)

Pop ist also ein Bestandteil des Populären, geht jedoch nicht in ihm auf. Im Gegenteil: Pop lehnt sich in diesem Verständnis gegen das Populäre auf und probt den Widerstand.

Pop und Widerstand

Zur Bestimmung von Pop als spezifisches Phänomen der Nachkriegszeit trugen maßgeblich die Arbeiten der Cultural Studies bei. Aus dieser Perspektive ist die Populäre Kultur, wie Kaspar Maase zusammenfasst, ein »semiotisches Kampffeld zwischen der Hegemonie des Machtblocks und Widerständen von ›the people« (Maase 2013: 26). Das Populäre wird hier zu einer kulturellen Sphäre, die ›agency‹ bereitstellt. Diese Perspektive wirkt dem insbesondere durch die Frankfurter Schule geprägten Manipulationsvorwurf gegen die Kulturindustrie entgegen. Die Frage lautet hier nicht: ›Was machen die Medien beziehungsweise die Produkte der Kulturindustrie mit den Menschen?‹, sondern andersherum: ›Was machen die Menschen mit den Medien und ihren Produkten?‹ Die Rezipient:innen populärer, kulturindustrieller Produkte, von Musik bis hin zu Fernsehserien, werden hier nicht als manipulierte Massen verstanden, sondern als »stille Produzenten« (De Certeau 1988: 13), die sich populäre Kultur und ihre Artefakte aneignen, sie eigensinnig deuten, neu kombinieren, möglicherweise in ironischer Weise lesen und damit auf aktive Weise ihr Leben ausstaffieren und mit Sinn versehen. Eine Zuspitzung erfährt diese These, wenn es um sub- oder gegenkulturelle Szenen¹ geht. Eigensinn

1 Vertreter:innen der Cultural Studies wie Stuart Hall haben vor dem Hintergrund der britischen Klassengesellschaft der 1970er Jahre eine analytische Unterscheidung zwischen Sub- und Gegenkulturen vorgenommen. Während Anhänger:innen von Subkulturen (Skinheads, Mods, Teds etc.) eher der working class angehörten und folglich ›von unten‹ gegen das Establishment kämpften, rekrutierten sich Anhänger:innen der Gegenkulturen aus der Mittelschicht und rebellierten gewissermaßen ›auf Augenhöhe‹ (z.B. ›Exis‹, Hippies, teilweise Punks). Ich betrachte diesen Diskurs als historisch und verwende die Begriffe synonym. In meinem Feld spielen diese Differenzierungen auch im Zusammenhang mit Selbstbeschreibungen keine Rolle. Tendenziell ist hier eher von ›Subkultur‹ die Rede, auch wenn deren Anhänger:innen häufig aus mittleren sozialen Schichten stammen.

wird hier zum Widerstand, die »stille Produktion« zu einer lautstarken. Nicht nur die Frühwerke der Cultural Studies befassten sich mit den Jugendkulturen der ersten Nachkriegsjahrzehnte – mit Mods und Rockern, Hippies und Punks –, prägten dadurch Vorstellungen von Figuren der Popkultur mit und lieferten den Szenen eine kulturtheoretische Metaebene, die, wie ich noch zeigen werde, Einfluss auf das beforschte Feld genommen hat und bis heute nimmt. Pop ist hier assoziiert mit Avantgarde, Underground, Subkultur – bedeutet Rebellion, Widerstand, Subversion (vgl. Kleiner 2012: 14). Dieses Nicht-Einverstanden-Sein artikuliert sich ästhetisch als Stil, in Abgrenzung zur ›hochnäsigen Hochkultur‹ ebenso wie zum ›schlechten Geschmack‹ der Massen, des Populären, des Mainstreams.

Auch wenn spätestens seit den 1990er Jahren teilweise mit sehr überzeugenden Argumenten immer wieder ein Bedeutungsverlust dieser subkulturellen Felder konstatiert und die subversive Kraft von Pop kritisch diskutiert und häufig in Abrede gestellt wird (vgl. hierzu z.B. Büsser 1998: 6ff., Holert/Terkessidis 1996, Seeßlen 2018), bleiben sie zumindest auf ästhetischer Ebene wirksam. Diederichsen spricht in diesem Zusammenhang von einer »Gegenkulturalisierung ohne Gegenkultur« (Diederichsen 2014: 390). Subkulturelle Formationen hätten als »soziale Ästhetik« Bestand, ihre soziale Rückbindung an (in der Regel) marginalisierte Gruppen, die »gegenkulturellen Stämme«, wäre jedoch weitgehend verloren gegangen. Gegenkulturen, die sich ja immer in Abgrenzung zu einer dominanten Kultur formieren, hätten, so seine Argumentation, in postmodern-pluralisierten Gesellschaften ihre soziale Entsprechung verloren und seien nur noch formal interessant. War also der britische Mod als stilisierter Arbeiteraristokrat im England der 1960er Jahre partout an die *working class* geknüpft, so bedeutet Mod-Sein heute ein Verstehen ästhetischer Codes (Musik, Kleidung, Geste usw.), ein Sich-Identifizieren mit und durch eine subkulturelle Figuration, mit der durchaus bestimmte Werte verbunden sein können, die aber losgelöst von einer sozialen Struktur funktionieren kann, die möglicherweise längst eine Verformung erfahren hat. Auch wenn also die Problematisierung von Begriff und Konzept der Subkultur einleuchtet und sich empirisch Belege finden lassen, bedeutet das nicht, dass subkulturelle Ästhetiken und damit verbundene (idealisierte) Werte für einzelne Personen und für Geschmacksgemeinschaften wie Musikszenen deshalb wirkungslos geworden wären. Im Gegenteil: An sie gebunden sind Begierden, Spaß, Ideen von einem besseren Leben. Diederichsen analysiert in diesem Zusammenhang kritisch zugespitzt:

»Damit die Menschheit noch eine Weile wissen kann, was ›Abhängen‹, Faulheit, Lässigkeit waren, kann man diese nicht in Personen und ihren Körpern aufbewahren, die Korruptionen und alltäglichem Druck ausgesetzt sind, man muss es ästhetisch aufbewahren.« (Diederichsen 2014: 390)

Stile, die an (historische) soziale Figurationen gebunden sind, behalten auf diese Weise – auch wenn sie aus einer vergangenen Zeit stammen – auch für viele Menschen in gegenwärtigen Konstellationen Identifikationskraft. Das zeigt sich schon daran, dass die idealtypische Unterscheidung zwischen ›Mainstream‹ und ›Underground‹ und die Zuordnung zu bestimmten Szenen innerhalb meines Feldes als Selbstzuschreibung wirksam bleibt und schon deshalb von hohem analytischen Wert ist.

Häufig werden subkulturelle Stile (Musik, Kleidung, Frisuren) in abgeschwächter Form ›vom Mainstream‹ einverleibt (vgl. z.B. Diederichsen/Hebdige 1983). Pop befindet sich so in einem beständigen Spannungsfeld zwischen Subversion (Underground, Szene) und Affirmation (Pop als Unterhaltung, Konsum, Kommerz, Mainstream) (vgl. Kleiner 2012: 14). Die gegenkulturellen Ursprünge, die als Spuren auch im Mainstream-Pop (hier auch vornehmlich ästhetisch) erhalten bleiben, sind wesentlich für die Gestalt dieses kulturellen Feldes, das in der Wahrnehmung vieler Menschen seine Attraktivität dadurch gewinnt, dass es sich von der ›wahren‹ Welt, von den ›Ordnungs- und Ausschlussystemen der Dominanzkultur‹ (ebd.) unterscheidet, Raum für Spaß, Utopie und Zerstreung eröffnet. Das materialisiert sich aus Sicht vieler Popfans in popkulturellen Artefakten, was Pop zu einem reizvollen Sammelfeld macht.

Pop in der Postmoderne

Analog zur Diversifizierung westlicher Gesellschaften ist Pop heute fragmentiert – in zahlreiche Genres, Szenen, Stile, in »blühende Nischen« (Büsser 2010). Seit den 1970er Jahren findet eine rasche Diversifizierung von Angeboten statt, die entsprechend der »Pluralisierung und distinktiven Abgrenzung von kleinteiligen Lebensstilen in den westlichen Gesellschaften zu sehen [ist]« (Maase 2013: 32), oder, so könnte man sich vorstellen, diese Lebensstile aktiv (mit)produziert (vgl. Frith 1999: 164). In Anlehnung an das Konzept der Postmoderne, das die Auflösung tradierter Strukturen und Ordnungen postuliert, spricht Jochen Bonz in diesem Zusammenhang von der »Popmoderne« (Bonz 2001: 10) und zieht für ihre Entstehung eine bildhafte Metapher heran. Die

frühe Welt des Pop der 1950er und 1960er Jahre beschreibt er als eine Schaufensterscheibe, hinter der sich eine attraktive Auslage befindet. Im Angebot: Elvis, James Dean, The Beatles. Die Betrachter:innen können sich durch Spiegelungen in das Schaufenster hineinbegeben, im Schein ein Teil der Szenerie werden. Die einst homogene Auslage, die sich hinter der Scheibe befindet, vervielfältigt sich mit den Jahren. Die Scheibe zerbricht, die Sphäre des Pop zersplittert. »Es heißt aufpassen, dass man sich nicht noch verletzt.« (Bonz 2001: 9) Die Begierden haben sich mit den Bruchstücken vervielfältigt. Es sind nun die kleinteiligen Splitter, in denen sich Menschen spiegeln können, die sie selbst zusammentragen, aufheben, fallenlassen – Soul, Punk, Hip-Hop, Grunge, House, Mainstream, Underground. Bezüge sind gebrochen, Ordnungen gehen verloren und werden neu hergestellt. Zitat, Revival, Remix, Mash-Up sind Symptome auf künstlerischer Ebene; Auswählen, Kompilieren, Sich-Entscheiden, Sich-Verorten die auf Seiten der Rezipient:innen.

Nicht zuletzt durch die Vervielfältigung von Übertragungskanälen, die durch das Internet exponentiellen Charakter annimmt (»Biografie einer Spice Girls-CD/Spotify), wird Pop als kulturelle Sphäre sowie der subjektive Zugriff auf Musik kleinteiliger, situativer und individueller. 1995 sangen Tocotronic: »Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein.« Sie beklagten hier mit ironischem Unterton fehlende Kollektive, einen Mangel an Identifikation und Subversion, all das, was in der »alten« Popwelt und den gegenkulturellen Szenen zumindest im romantischen Blick in den Rückspiegel vorhanden schien. 1996 lieferten Tom Holert und Mark Terkessides mit ihrem ebenso sloganhaft betitelten Sammelband »Mainstream der Minderheiten« das akademische Pendant hierzu. Wie Kaspar Maase erkennt, wird diese Formel besonders im digitalen Zeitalter auch analytisch hilfreich (vgl. Maase 2013: 32). Sie lässt sich nicht nur in ihrem ursprünglich implizierten Sinn verstehen – als eine Kritik am Mainstream und an Majors, die unermüdlich und unsensibel minoritäre Genres und Stile vereinnahmten und vermarkten –, sondern auch ganz wertfrei als empirische Tatsache: Der große, massenmedial produzierte konsensuale Mainstream erfährt im Digitalen eine Transformation. Er präsentiert sich zunehmend zerklüftet, zerfahren in zahlreiche Spuren.

Nicht nur Popfans werden hier zu Spurensuchern. Pop, der seit jeher selbstreferenziell ist, hat ein historisches Bewusstsein ausgebildet. Das ist einerseits keine überraschende Entwicklung – Pop ist ein Phänomen mit einer inzwischen etwa 70-jährigen Geschichte. Sowohl Musikjournalist:innen, Wissenschaftler:innen, Museumskurator:innen als auch allen voran Musikfans schreiben Popgeschichte(n). Andererseits widerspricht die Historisie-

zung dem Anspruch von Pop, a priori ein Gegenwartsphänomen zu sein, das sich affektiv dem ›Hier und Jetzt‹ zuwendet – ein Wesenszug, der mit Praktiken wie Sammeln, Archivieren und Ordnen schwer vereinbar scheint (vgl. Holert 2015). Diese Widersprüchlichkeit bildet sich in Diskursen innerhalb des Feldes ab. Diese beziehen sich in den meisten Fällen auf institutionalisierte Formen des Sammelns, weniger auf das Sammeln als individuelle Alltagspraxis, wie sie im Fokus dieser Arbeit steht.

Anders als das Sammeln historischer Gemälde oder ethnografischer Artefakte ist das Sammeln von Popmusik bisher kaum institutionalisiert. Aus Sicht der bürgerlichen ›legitimen‹ kulturellen Elite galt Pop lange Zeit als minderwertig und anders als ›klassische‹, ›hochkulturelle‹ Werke nicht als sammel- und erforschungswürdig. Der Gegenwind, der den Vertreter:innen der Cultural Studies noch in den 1980er Jahren entgegenschlug – das Forschungsprogramm wurde als Mickey-Mouse-Wissenschaft diffamiert (vgl. Lindner 2000: 9) – zeugt von diesem Verhältnis der ›Eliten‹ zum ›Pop‹. Erst in den letzten zwei Jahrzehnten wird hier ein Wandel offensichtlich. Es häufen sich Ausstellungen zu popkulturellen Themen und Akteur:innen der Popkultur² und große Sammlungen im Feld bedeutender Personen werden öffentlich zugänglich gemacht oder Gegenstand wissenschaftlicher Forschung.³ Popkulturelles Wissen ist längst auch in den sozialen Milieus relevant geworden, die noch bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus traditionell der Hochkultur zugewandt waren. Das hängt sicher auch damit zusammen, dass die Kurator:innen und Wissenschaftler:innen, die sich heute in verantwortungsvollen Positionen befinden, selbst popkulturell sozialisiert sind und dieser kulturellen Sphäre deutlich größere ästhetische und gesellschaftliche Relevanz zusprechen als Vorgängergenerationen. Doch um diese Entwicklung hat sich längst ein kritischer Diskurs entwickelt, in dem die Frage verhandelt wird, ob Pop überhaupt ins Museum gehört (vgl. beispielsweise Reynolds 2013, Spilker 2014, Holert 2015). Auf dem Spiel steht aus Sicht der Kritiker:innen die Deutungshoheit über Pop-Geschichte(n) und Ereignisse, einhergehend mit einem Gefühl einer Entmachtung des

2 Hier lassen sich zahlreiche Beispiele anführen. Museen wie das Museum of Pop Culture in Seattle oder das Rock'n'Popmuseum Gronau widmen sich ausschließlich der Geschichte der Popmusik; Sonderausstellungen, wie »Geniale Dilettanten« am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe 2016, tun das temporär.

3 Die Sammlung des legendären britischen Radio-DJs John Peel ist zu Teilen digital zugänglich gemacht worden, die des DJs Afrika Bambaataa wird Gegenstand wissenschaftlicher Forschung.

Feldes und einer unberechtigten Aneignung von etwas Lebendigem durch ›bürokratische Kurator:innen‹ und ihre ›staubigen Museen‹. »Bei Pop geht es um den Kick des Augenblicks; er lässt sich nicht in eine ständige Ausstellung zwingen«, schreibt der Musikjournalist Simon Reynolds (Reynolds 2013: 43). Die Kritik, die sich hier Bahn bricht, hat der Ethnologe James Clifford bereits in Bezug auf ethnologische Museen formuliert. Sie besteht vornehmlich darin, dass die Sammelgegenstände aus ihrem kulturellen und historischen Kontext herausgelöst und zu einem ›steht für‹ gemacht würden. Sie stellten also die Illusion her, es handle sich um die adäquate Repräsentation der Welt, aus der sie entnommen wurden (vgl. Clifford 1988: 220).

Abgesehen von einigen Ausnahmen⁴ beschränkt sich dieser Diskurs um die Widersprüchlichkeit zwischen der Praxis des Sammelns und dem Gegenwartsversprechen von Pop auf diese institutionalisierten Formen des Sammelns. Im Kern bleibt das Bewahren von Popkultur eine Grass-Roots-Angelegenheit. Es sind die Sammlungen meiner Interviewpartner:innen, in denen Popgeschichte archiviert ist; und zwar immer in Verbindung mit deren individuellen Geschichten und Erinnerungen. Ein kulturelles Archiv anzufertigen und sich selbst darin zu verorten, beschreibt der Kulturwissenschaftler Gerrit Herlyn als ein zentrales popkulturelles Motiv (vgl. Herlyn: 2017: 18). Das Selbstbezügliche, das Einbringen eigener Erfahrungen, Zeugenschaft und Authentizität sind dabei wesentliche Bestandteile. Pop bleibt in diesen Zusammenhängen sehr wohl lebendig oder, folgt man der eingangs dargelegten Pop-Musik-Definition von Diedrich Diederichsen, erwacht so erst zum Leben.

Popmoderne Subjekte

Das skizzierte kulturelle Feld nimmt immer erst aus den Augen einzelner Menschen konkrete Formen an, bekommt mehr oder weniger Gewicht, kleinere oder größere Bedeutung. »Während Pop heute für viele nur eine weitere

4 Beispielsweise regt sich unter manchen Sammler:innen Kritik an zahlreichen (Vinyl-)Wiederveröffentlichungen scheinbar kanonisierter Alben, die häufig in ›Deluxe-Versionen‹ mit zusätzlichen Informationen, einordnenden Texten usw. auf den Markt kommen. Künstler:innen, beziehungsweise deren Labels, wird vorgeworfen, das eigene Schaffen zu historisieren und zu ›verbürgerlichen‹. Wohl um selbst so einer Vergangenheitsorientierung oder gar Nostalgie zu entgehen, hat sich einer meiner Interviewpartner eine Regel auferlegt: Für jede alte Platte kauft er immer auch zwei aktuelle.

Facette ihres Lebens darstellt, ist Pop für die anderen der zentrale Anhaltspunkt«, schreibt Jochen Bonz (2001: 10). Für die einen bleibt Pop eine Sphäre, die betreten werden kann, in die man bisweilen hineingezogen wird, die aber immer wieder verlassen wird. Pop ist *ein* Aspekt von Welt neben anderen. In Formen der stärkeren Identifikation, in musikbasierten Szenen etwa, stellt Pop für manche Personen nicht eine Sphäre in der Welt dar, sondern die Welt als solche. Musik wird für sie weltschaffend.

»Es geht dabei um den Individuen durchdringenden Eindruck von Wirklichkeit, wie er sich erst einstellt, wenn man in einer Kultur identifiziert ist. Demnach ist der Begriff von der starken Identifikation mit Pop synonym zur Annahme eines popkulturellen Rahmens oder Mediums, in dem sich Geschmacksurteile formieren lassen, Ansichten und Überzeugungen finden, Wünsche und Lebensentwürfe Gestalt annehmen.« (Ebd.: 12)

Postmoderne Identitätskonzepte gehen davon aus, dass Subjekte keine stabilen, autonomen Einheiten sind, die unabhängig von sozialen und kulturellen Kontexten gedacht werden können. Sie sind »schwankende Gestalten« (Reckwitz 2012: 20), die erst im Prozess der Subjektivierung zu solchen (gemacht) werden. Folgt man dieser Vorstellung, obliegt die Arbeit am Selbst in gegenwärtigen westlichen Gesellschaften dem Einzelnen,

»der sich aus den institutionell vorgegebenen Bausätzen biografischer Kombinationsmöglichkeiten sowie aus sozial verfügbaren Lebensstilen und Identitätsangeboten – vorwiegend vermittelt über Mode, Medien und Populärkultur – seine eigene ›Wahlbiografie‹ und sein ganz persönliches ›Existenzdesign‹ zusammenstellt« (Eickelpasch/Rademacher 2004: 7).

Reckwitz unterscheidet in diesem Zusammenhang weiter zwischen ›Subjekt‹ und ›Identität‹:

»Wenn mit dem Subjekt die gesamte kulturelle Form gemeint ist, in welcher der Einzelne als körperlich-geistig-affektive Instanz in bestimmten Praktiken und Diskursen zu einem gesellschaftlichen Wesen wird, dann bezeichnet die ›Identität‹ einen spezifischen Aspekt dieser Subjektform: die Art und Weise, in der in diese kulturelle Form ein bestimmtes Selbstverstehen, eine Selbstinterpretation eingebaut ist [...]. Die Identität des Subjekts ist damit gleichbedeutend mit dem, was häufig auch das ›Selbst‹ (›self‹) genannt wird.« (Reckwitz 2012: 17)

Es geht Reckwitz also um zwei stark in Beziehung stehende Ebenen, die jeweils auf einer anderen ›Flughöhe‹ ansetzen: das ›Subjekt‹ als Gesamtheit und das ›Selbst‹, das die jeweilige Selbstwahrnehmung und -interpretation dieses Subjekt-Seins einschließt. Popmusik, Tonträger, Konzerte, Streamingprogramme, Abspielgeräte, Genres, Szenen, Stars usw. sind als Entitäten vom Einzelnen in der Regel unhinterfragt. Sie konstituieren das ›So-Sein‹ der Welt ebenso mit wie sozial und kulturell kodierte Praktiken wie Musikhören und Musiksammeln. Die medientechnischen Artefakte wirken

»durch die Praktiken ihrer Verwendung oder der stillschweigenden Inanspruchnahme hindurch subjektivierend. Sie verhelfen bestimmten Subjektformen, ihrer Form der sinnlichen Wahrnehmung – ihrer Visualität, Auditivität, Taktilität –, ihrer Art und Weise der Körperbewegung und ihrer körperlichen Gestalt, ihren Vorstellungen von räumlicher und zeitlicher Situiertheit etc. zur Existenz.« (Ebd.: 119)

Innerhalb dieses Rahmens eröffnen sich Spielräume, in denen Personen sich in verschiedener Hinsicht ›identifizieren‹ können. Dabei ist auch Identität nichts Feststehendes, Gegebenes, Unveränderbares, sondern etwas Bewegliches, »ein Prozess, keine Sache, ein Werden, kein Sein« (Frith 1999: 151).

»Wir [sollten] uns nicht die Frage stellen, was Populärmusik über die Leute verrät, die sie machen und gebrauchen, sondern eher das Problem verfolgen, wie die Herstellung und der Gebrauch von Musik die Menschen als Persönlichkeiten, als Gewebe von Identitäten, erst erschafft.« (Ebd.: 151)

Solche Identifikationen können, wie sich auch empirisch gezeigt hat, entweder dauerhaft und in biografischem Ausmaß oder momentbezogen und situativ stattfinden. Die Musiksoziologin Tia DeNora bezeichnet Musik als »cultural material *par excellence* of emotion and the personal« und als einen »aesthetic agent« (DeNora 2000: 46), der für die »construction of the self« zentral sein kann. Musik, so DeNora, wird von Menschen als eine Ressource genutzt,

»for the ongoing constitution of themselves and their social psychological, physiological and emotional states. As such it points the way to a more overtly sociological focus on individuals' self-regulatory strategies and socio-cultural practices for the construction and maintenance of mood, memory and identity« (Ebd.: 47)

In der Praxis des Musiksammelns, so werde ich zeigen, im Stöbern, Ordnen und Aussortieren werden die subjektiv, sozial und historisch produzierten und technisch hinterlegten Ordnungen der Popwelt, innerhalb derer Subjektivierungen stattfinden können, sichtbar und ethnografisch greifbar (»Stöbern/Ordnen/Biografie einer Spice Girls-CD).

Popforschung als Forschung aus dem Feld über das Feld

So lebendig Popkultur gesammelt in Platten- und CD-Regalen, iTunes-Bibliotheken und Spotify-Playlisten sein kann, so kritisch kann es um ihre Gesundheit stehen, wenn sie – wie in dieser Studie – Gegenstand wissenschaftlicher Forschung wird. Ulf Poschardt hat Popforschende in seiner Dissertation über »DJ-Culture« als Parasiten beschrieben (vgl. Poschardt 1995: 343). Wo sie auftauchen, erstarre das Lebendigste, gepresst in Theoriegebäude und fixiert in einer Bleiwüste.⁵ Auch der Popforscher Christoph Jacke fragt sich:

»[Wenn das] Nachdenken über Pop an den Universitäten oder bei Suhrkamp landet, wenn in der Hochkultur-Bastion Wien Symposien zu Pop, Medien und Gesellschaft stattfinden, dann dürfte endgültig klar werden, dass Pop auf den Mülleimer der Geschichte gehört. Oder?« (Jacke 2009)

Pop und Wissenschaft stehen seit jeher in einem gespannten Verhältnis. Kulturwissenschaftlich-soziologische Forschung über Popmusik im emphatischen Sinne entspringt und entspringt häufig und maßgeblich aus dem Feld heraus. Die Vertreter:innen der frühen britischen Cultural Studies beispielsweise, aber auch Journalist:innen avantgardistischer Musikmagazine wie *Sounds* oder *Spex* in Deutschland strengten seit den 1970er Jahren erstmals eine intellektuelle Auseinandersetzung und Theoretisierung popkultureller Phänomene ihrer Zeit an, die sich abseits und stellenweise in Opposition zu den etablierten bürgerlich-elitären und kulturkritischen Diskursen bewegte. Autoren wie Simon Frith, Angela McRobbie, Diedrich Diederichsen, Dick Hebdige, Tia DeNora, Mark Terkessidis und viele andere führten Popkultur als Forschungsgegenstand in die akademische Welt mit ein, oft gebunden an ihre eigenen Berufsbiografien, die sie aus den Clubs und Redaktionen

5 Ironischerweise wurde Poschardt rund 20 Jahren später, als Chefredakteur der *Welt*, von einem Autor der *taz* als »Popintellektuellendarsteller« bezeichnet (<https://druffmagazin.de/el-kurdis-kolumne>, zuletzt geprüft am 26.8.2020).

der Musikmagazine an die Lehrstühle führten. Diese Akademisierung der Popkultur führte, so zumindest die Kritik in den 1990er Jahren, »in einer fast hegelschen Inversion – zur Popularisierung der Akademie« (Marchart zit.n. Lindner 2000: 109). Die Wissenschaft habe sich in ihrer Ästhetik ihrem Untersuchungsgegenstand (zu) stark angepasst, ihn sich bisweilen vielleicht sogar einverleibt. Einige Popforscher:innen, so wiederum die Analyse aus dem Feld heraus, wurden selbst zu Popstars. In diesem Zusammenhang ist häufig die Rede von Popintellektuellen, einem neuen, anderen Typus des Intellektuellen, der in der Lage ist, »in einem Atemzug Deleuze, Habermas, Donna Hathaway, Lyotard und LL Cool J zu zitieren« (Lindner 2000: 109). Dick Hebdige galt und gilt in diesem Genre als eine Art Superstar, »dessen Vorträge ein Montage-Mix aus Dias, Videos, Musik-Samples, Wordraps und Vortragspassagen bilden« (ebd.: 107). Vorträge folgen hier eher der Dramaturgie und Ästhetik einer DJ-Performance als der einer Vorlesung. Auch eine Person wie Diedrich Diederichsen, dem als Professor längst der Habitus eines ›klassischeren‹ Intellektuellen anhaftet, genießt nicht zuletzt durch die jahrelange Herausgeberschaft der Spex eine mit subkulturellem Kapital unterfütterte Aura und Szene-Prominenz. Ausdruck findet das beispielsweise im Song »Diedrich Diederichsen« der Gruppe Saalschutz. Im Refrain heißt es: »Diedrich Diederichsen, wir lieben Dich/Aber Deine Bücher verstehen wir nicht/Sie sind so introvertiert und originell/Wir kaufen sie und stellen sie ins Büchergestell.«

Hierin manifestiert sich eine Form des ironischen Umgangs mit akademischem Popwissen, das auf eine Art als cool und distinktiv, gleichzeitig aber auch als elitär und befremdlich wahrgenommen wird.

Durch solche Popintellektuelle, die als Grenzgänger zwischen Wissenschaft und praktischen Formen der Kulturproduktion changieren, reicht der Einfluss poptheoretischen Wissens weit über universitäre Milieus hinaus, fließt über zahlreiche, formell sehr unterschiedliche Kanäle in das hier beforschte Feld zurück und ist stellenweise konstituierend für selbiges geworden. Das geschieht sowohl über journalistische Beiträge in Musikmagazinen, Fanzines, Blogs und Feuilletons; über Monografien und Sammelbände, die, verlegt in alternativen Verlagen, ihr Zielpublikum nicht nur in Universitätsbibliotheken, sondern vornehmlich auch in Tonträgerläden erreichen; durch künstlerische Produkte der Popkultur selbst⁶ und, nicht zuletzt, durch die

6 Ein historisches Beispiel hierfür ist der ›Diskursrock‹ der ›Hamburger Schule‹. Beide Begriffe haben Musikjournalist:innen unter Bezug auf den ›wissenschaftlichen Dis-

Arbeit von ethnografischen Forscher:innen, die mit ihrem stetigen Interesse an popkulturellen Szenen, durch ihre Fragen, Erwartungen und Äußerungen ebenfalls kulturwissenschaftliches Wissen ins Feld tragen. Das Feld ist, mit Rolf Lindner gesprochen, zu guten Teilen also »bereits mit Texten angefüllt« (ebd.: 104). Wissenschaftliche Theorien durchdringen es in variierenden Konzentrationen. Wie sich in den Tracks dieser Arbeit zeigt, nimmt das immer wieder Einfluss auf die Selbstverständnisse von Personen, die sich innerhalb des Feldes bewegen (→Der Sammler als (Anti-)Figur).

Diese komplexen Verflechtungen zwischen Kulturwissenschaft und (Pop-)Kulturproduktion (auch im Sinne von Medienproduktion) beschreibt Rolf Lindner in seiner essayistischen Abhandlung *Die Stunde der Cultural Studies*. Im Kapitel *CultStudies* folgt er der Allgegenwärtigkeit kulturwissenschaftlichen Wissens, die nicht weiter verwundert, ist doch das Feld der Medien sowie künstlerischer Bereiche angefüllt mit Absolvent:innen kulturwissenschaftlicher Fächer oder, so Lindners Diagnose Ende der 1990er Jahre, zumindest mit entsprechendem Wissen vertraut.

Als eindrückliches historisches Beispiel verweist Lindner auf das Punk-Phänomen, welches, wie er unter Bezug auf Simon Frith bemerkt, bereits von Beginn an weniger eine Bestätigung der Subkulturtheorie der Cultural Studies gewesen sei als vielmehr die praktische Anwendung derselben. Das Wissen um die Macht der Zeichen, auf dem die ›Guerilla of Semiotics‹ (vgl. Niedenthal 2003) des Punk beruht, stellt demnach weniger eine homologe Artikulation ›innerer Werte‹ einer Kultur dar, wie es Paul Willis in den frühen 1970er Jahren noch für die Kultur der Rocker und Hippies beschrieben hat (vgl. Willis 1991), sondern muss als eine gezielte Signifying Practice (vgl. Hebdige 1990) verstanden werden, also als ein bewusster Einsatz von Symbolen auf der Basis von semiotischem und poptheoretischem Wissen. Dick Hebdiges zum Klassiker gewordene Studie *Subculture: The meaning of Style* (Diederichsen/Hebdige 1983) ist dafür paradigmatisch. Die sicherlich nicht zufällig an der Art School entstandene Arbeit – britische Art Schools entwickelten sich ab den 1960er Jahren zu regelrechten Epizentren der Popkultur – wirkte direkt auf das Phänomen ein, das es analysiert hat (vgl. Lindner 2000: 104).

Dieser kleine Exkurs verdeutlicht eine wichtige Charakteristik des Feldes. Die Auseinandersetzungen mit dem Gegenstand Pop, ganz gleich ob explizit

kurs« und die ›Frankfurter Schule‹ für eine Reihe an Bands geprägt, die zeitgleich in den 1990er Jahren eine künstlerische Feldanalyse aus dem Feld heraus betrieben haben.

in wissenschaftlichen Abhandlungen, journalistischen Texten oder künstlerischen Perspektiven, bewirken eine hohe Selbstreflexivität vieler Akteur:innen, was in unterschiedlichen Ausmaßen Einfluss auf das Selbstverständnis vieler Personen und Szenen nimmt. In Diskursen um die Figur des Sammlers (→ Der Sammler als (Anti-)Figur) und ähnlichen distinktiven Auseinandersetzungen um den ›richtigen‹ Umgang mit popkulturellen Produkten (→ Im Plattenladen) kommt diese Selbstreflexivität zum Ausdruck.

Pop stirbt also nicht, weil Wissenschaft sich mit dem Gegenstand befasst. Pop konstituiert sich vielmehr zu Teilen durch akademisches Wissen. Dennoch ist es eine Herausforderung, diesem Gegenstand und Feld gerecht zu werden, ihn ernst zu nehmen und gleichzeitig auch die Regeln der Wissenschaft zu befolgen. Auch wenn (oder gerade weil) Popmusikforschung heute längst an Universitäten (im anglophonen Sprachraum deutlich stärker als anderswo) angekommen ist und Verlage wie *Suhrkamp* und *Reclam* Bände zu popkulturellen Themen veröffentlichen, Pop also zu gewissen Teilen institutionalisiert worden ist, bewege ich mich als Ethnologin mit dieser Arbeit ständig an der Grenze zweier Welten: Die Popkultur auf der einen Seite, die Wissenschaft auf der anderen. Beiden fühle ich mich verpflichtet.



2. Stöbern

»I always walk [into the record shop] looking for one thing. And immediately when I walk through the door my head turns to mush.« (Jones 2012)

»Wer herumstöbert, weiß nicht genau, was er sucht, aber er ist bereit, etwas zu finden, und er glaubt, beurteilen zu können, wann er etwas gefunden hat.« (Reichertz 2007: 180)

Samstagnachmittage sind Hochzeiten des Stöberns. Die meisten Menschen haben frei und wohl genügend Muße, sich durch Geschäfte und über Flohmärkte treiben zu lassen. An einem sonnigen Maitag kommt mir eine Gruppe von drei jungen Männern mit quadratischen Einkaufstüten, giftgrün mit dem Aufdruck von *Zardo Records* entgegen, als ich auf das Schulterblatt einbiege. Auf der Flaniermeile des Hamburger Schanzenviertels gehe ich vorbei an *Slam Records*, dem kleinen Laden *Rekord* und begeben mich zu *Zardo Records*, ein verhältnismäßig großes Geschäft, es umfasst vielleicht gute 200 Quadratmeter.¹ Es ist halb zwei, circa zwanzig Personen befinden sich in dem Laden, wühlen sich angeregt durch die Plattenkisten und CD-Regale, hören an der Anhörstation, die mit zwei Plattenspielern und CD-Playern ausgestattet ist, in Musik hinein oder fachsimpeln am Verkaufstresen. Gleich vorne links befinden sich mehrere lange Regalreihen, die mit »Rock/Pop« überschrieben sind, weiter hinten dann »Metal«, »Independent«, »Electronic«, »Jazz«, »Blues« und »Chansons«. Vor der Anhörstation ist eine Reihe mit »Soul« und »Hip-Hop«. Entlang der Wände finden sich CDs, die ebenso in Genres sortiert sind, außerdem gibt es eine Bücherecke.

1 Zum Zeitpunkt meiner Forschung befand sich *Zardo Records* noch an diesem Standort. Der Laden ist inzwischen im angrenzenden Karolinenviertel angesiedelt.

Eintauchen in Plattenkisten

Ich begeben mich zu den »Independent«-Platten und beginne zu blättern, immer mit einem beobachtenden Auge auf die stöbernden Menschen um mich herum. Der Geruch von bedrucktem Karton und vom Kunststoff der PVC-Hüllen, in die die Tonträger zum Schutz gesteckt sind, steigt mir in die Nase. Dazu tritt immer beim Weiterblättern ein charakteristisches Geräusch auf, das entsteht, wenn die Kanten der Kunststoffhüllen an den Kisteninnenseiten entlangscharren. Zunehmend vertiefe ich mich ins Stöbern. Meine Finger gleiten über die Platten hinweg, den Blick immer leicht nach unten gerichtet. Ich erkenne etwa die obere Hälfte der Covers, auf der meistens auch der Name der Interpret:innen abgedruckt ist. Etwa im Sekundentakt ziehe ich immer abwechselnd mit dem Zeige- und Mittelfinger eine weitere Platte zu mir heran. Es eröffnet sich der Blick auf das nächste Cover und auf das übernächste, auf das überübernächste.

Ah, *Le Tigre*. Ich hebe das Album ein Stück weit aus der Kiste. Ich habe diese Platte zu Hause, aber lange nicht mehr angehört. Es eröffnen sich blitzschnell Assoziationsketten, die mich in eine leicht euphorische Stimmung versetzen. Freiburg – mein früherer Wohnort, an dem ich die Platte gekauft habe –, David – mein damaliger Mitbewohner, mit dem ich diese Platte oft gehört habe –, *My, my metro card!* – ein Songtitel auf diesem Album, dessen Refrain mir sofort durch den Kopf schießt –, *Bikini Kill* – die Vorgängerband von *Le Tigre*. Ich denke: Nachher mal sehen, ob davon eine Platte da ist –, *Riot Grrrl* – eine feministische musikalische Strömung, der sich die Band zuordnet.

Ich lasse die Platte zurück in die Kiste gleiten. Weiter im Programm – nächste Platte, übernächste Platte, überübernächste Platte. Die hier kenne ich nicht. *Best Coast*, irgendwie schon mal gehört, schönes Cover. Ich lege die Platte beiseite, um sie später anzuhören. Das hier spricht mich nicht an, kenne ich nicht, kenne ich nicht, kenne ich nicht. Oh, die sieht gut aus! Wieder ziehe ich eine Platte ein Stück heraus – kurzer Blick, einmal umdrehen. Nee, doch nicht. Wieder weiter. Aber die! *Make Up, In Mass Mind*. Die ist doch längst vergriffen?! Eine Reissue? Die suche ich seit Jahren! Ich freue mich und nehme die Platte aus der Kiste. Die ist sicher gekauft!

Am Ende der Kiste angekommen, beginne ich das Gewicht der Platten wahrzunehmen. Eine Vinylplatte wiegt mit Cover circa 200 Gramm. Ich habe rund 100 Platten durchgesehen. Zwanzig Kilo. Ich kippe die nach vorne um-

geblätterten Tonträger in Einem wieder zurück. Es ertönt ein dumpfes, sattes Geräusch.

Drei Platten, die ich unter dem linken Arm halte, habe ich inzwischen in die engere Auswahl genommen. Ich gehe einen Schritt nach rechts und mache mich an die nächste Kiste. Ich gerate in eine Art Flow, nehme meine Umwelt nur noch schemenhaft wahr. Mein teilnehmend beobachtendes Auge ist längst nur noch auf die Covers gerichtet, ich vergesse bisweilen den Grund, warum ich eigentlich hierhergekommen war: um zu forschen? Von reflexiver Distanz keine Spur mehr.

Wieder weiter. Nächste Platte, übernächste Platte, überübernächste Platte. Aus dem Augenwinkel bemerke ich rechts von mir einen Mann mittleren Alters, der ebenfalls in den »Independent«-Platten kramt. Er hatte offenbar am anderen Ende der Reihe begonnen, die Vinylscheiben durchzusehen. Wir nähern uns sukzessive einander an. Um sein linkes Handgelenk trägt er eine gut gefüllte, knallorangefarbene Plastiktüte von *Michelle Records*, einem Schallplattenladen in der Hamburger Innenstadt. Nun trennt uns nur noch eine Kiste, die mit den Interpret:innen »O«, »P« und »Q«. Wer wird wohl weichen? Er hat nur noch eine Handvoll Platten in »Diverse R« vor sich, ich habe mich soeben durch »M« durchgearbeitet und mache mich flinken Fingers an die Interpret:innen »N«. Ich spüre, wie seine Blicke auf meine Fundstücke schieben, und auch meine Augen wandern immer wieder kurz rüber zu »Diverse R«. Nicht, dass einem da eine Perle vor der Nase weggeschnappt wird! Beinahe gleichzeitig kippen wir die Platten zurück. Ich entscheide mich für ein freundliches »Bitte schön!«, überlasse meinem Mitstöberer zunächst »O«, »P« und »Q« und springe direkt zu »S«. Nächste Platte, übernächste Platte, überübernächste Platte.

Ah, guck, die erste Stranglers. *Rattus Norvegicus*. Ich kenne nur wenige Songs auf diesem Album. Geiler Basssound, denke ich, und super Albumtitel. Ein klassisches Punkalbum, das sich in meine Musiksammlung einfügen würde. Dennoch zweifle ich, nein, ich zweifle nicht. Die Entscheidung, die Platte nicht zu kaufen und sie nicht einmal in die engere Auswahl zu nehmen, fällt in Sekunden. Hab' schon genug in dem Stil, haut mich nicht mehr vom Hocker, passt irgendwie nicht mehr zu mir. Nein, nicht die Stranglers. Vielleicht schaue ich gleich noch rüber zu Hip-Hop und Soul, vielleicht sogar zu Jazz.

An der Anhörstation

Mit einer Handvoll Vinylscheiben begeben sich die Plattenspieler zu den Plattenspielern, um hineinzuhören. Ich hole die erste Platte aus dem Cover, lege sie auf den Plattenteller, setze den Kopfhörer auf die Ohren und die Nadel in die Rille. Es ertönt ein leises Knistern, dann setzt Musik ein. Das Ohr prüft die Vorauswahl des Auges. Was beim Platten-Durchsehen optisch kodiert war, ist jetzt akustisch kodiert. Mag ich den Sound? Gefällt mir die Stimme? Sprechen mich die Harmonien an? Ich setze die Nadel ein Stück weiter auf das nächste Lied, das übernächste, das überübernächste. Mir kommt ein Gedanke des Musiksoziologen und Musikkritikers Simon Frith in den Sinn. Er schreibt in seinem vielzitierten Text *Musik und Identität*:

»Die Begegnung mit Popmusik ist eine Erfahrung der Identität: Indem wir auf einen Song reagieren, werden wir unwillkürlich in eine emotionale Allianz mit den Interpreten und ihren anderen Fans gezogen. Da sie über Qualitäten der Abstraktheit verfügt, ist Musik ihrem Wesen nach eine individualisierende Kunstform. Wir nehmen Songs in unsere Leben auf, und den Rhythmus in unsere Körper; die Ungebundenheit ihrer Referenzen macht sie umstandslos zugänglich. Zugleich – und auf ebenso signifikante Weise – ist Musik ganz offensichtlich kollektiv. [...] Es gibt ein Geheimnis um unsere musikalischen Vorlieben. Manche Platten und Interpreten gefallen uns, andere wiederum nicht – wir wissen das, ohne es erklären zu können. Jemand anders hat die Konventionen errichtet; sie sind erkennbar sozial und deutlich von uns abgetrennt.« (Frith 1999: 165)

Ich entscheide schnell, ob die Platte in der engeren Auswahl bleibt oder nicht. Heute gefällt mir nur eine. Best Coast. Der Klang passt zur frühsummerlichen Stimmung. Er ist mir vertraut und trotzdem besonders. Ich stelle die anderen Platten zurück, behalte die Best Coast und Make up unter dem Arm, um sie später zu bezahlen. Irgendwie ist mir die Lust am Weiterstöbern vergangen. Die Muße ist verflogen. Ich erinnere mich, warum ich eigentlich hier bin: Es ist Samstag und ich forsche für meine Dissertation.

Subjektivierung im Pop-Rhizom

Das Stöbern im Plattenladen ist eine sinnliche und kognitiv fordernde Praxis. Visuelle, haptische, olfaktorische und akustische Eindrücke verschmelzen zu einer speziellen Stimmung und lösen einen Flow aus. Die absichtslose Su-

che findet Höhepunkte in vermeintlichen Zufallsfunden (vgl. Lindner 2012: 9). Dieses Phänomen theoretisiert Rolf Lindner unter dem Begriff der ›Serendipity‹. ›Serendipity‹ meint die Entdeckung von etwas, das eigentlich gar nicht gesucht wurde. Das Ereignis, schreibt er, basiert auf zwei nicht voneinander trennbaren Elementen: »chance and sagacity«, dem Zufall und dem Scharfsinn des beziehungsweise der Suchenden (Lindner 2011: 156). Der Gang in den Plattenladen fordert den Zufall heraus. Beim absichtslosen Stöbern hofft man, auf Unerwartetes zu stoßen, ist bereit, sich der Abdrift hinzugeben und Neuentdeckungen zu machen. Doch: »Nur derjenige macht einen Zufallsfund, der gewitzt genug ist, ihn als solchen wahrzunehmen [...] – genau das ist mit ›Sagacity‹, mit Klugheit, Scharfsinn, Gewitztheit gemeint.« (Lindner 2012: 6)

Die visuellen Eindrücke, die beim Stöbern im Sekundentakt auf mich einwirken, werden blitzschnell gefiltert. Ich kann die Ästhetik der Artworks, ihre semiotischen Codes und später ihre Sounds in Sekundenbruchteilen entschlüsseln – oder eben auch nicht. Diese ›Lesekompetenz‹, die sich sehr unmittelbar, beinahe affektiv gestaltet, bestimmt darüber, ob ich mich von einer Platte angesprochen fühle, neugierig werde, sie zur Seite lege, um sie später anzuhören, oder sie flugs überblättere. Die Plattencovers lösen Assoziationsketten aus, verweisen durch ihre Ästhetik auf Genres und Sounds, auf andere Bands, andere Alben und lösen persönliche Erinnerungen an Personen und Situationen aus. All diese Eindrücke bündeln sich situativ zu dem ›Scharfsinn‹, der mich manche Platten als Zufallsfunde wahrnehmen lässt, während andere bedeutungslos bleiben. Der Münchner Siebdruckkünstler Bernd Hofmann alias Señor Burns, der Konzertplakate und Schallplattenhüllen gestaltet, schreibt in seiner Werkschau:

»Jeder Griff zu der einen oder anderen Platte bedingt die Konfrontation mit dem jeweiligen Cover. Das Motiv der Hülle und diese selbst sind nicht nur Umschlag und Artwork, sondern stehen schon für sich optisch repräsentativ für das, was im Inneren steckt. [...] Bestimmte Erinnerungen und Erfahrungen lassen sich mit den einzelnen Platten ins Bewusstsein zurückholen. Über die gleiche Wirkung verfügt aber schon alleine das Bildmotiv.« (Hofmann 2009: 9)

Es werden hier sowohl übersubjektive Ordnungen wirksam (Bikini Kill als Vorgängerband von Le Tigre) als auch subjektive Bedeutungszusammenhänge (Freiburg, mein Mitbewohner David) und ästhetische Bewertungen (das Cover gefällt mir nicht, geiler Basssound), die sich aus meinen Wissensbe-

ständen und Erfahrungen speisen. Diese Eindrücke verweben sich während des Stöberns zu einem dichten Geflecht. Ich sehe mich in der genussvollen Auseinandersetzung mit den Schallplatten zwangsläufig mit mir selbst konfrontiert. Andreas Reckwitz theoretisiert das folgendermaßen:

»Das Konsumsubjekt wählt einerseits solche Gegenstände, die ihm eine semiotisch-sinnliche Anregung versprechen – eine Anregung, die nicht im Objekt angelegt ist, sondern an das Subjekt die Anforderungen semiotischer Dechiffrierungsarbeit und sinnlicher ›Anregungsfähigkeit‹ stellt« [und gleichzeitig solche, CE] »die ihm einen Genuss seiner selbst, das heißt des wahrgenommenen Bildes seiner eigenen Person dadurch verheißen, dass ihre Verwendung ihm die Möglichkeit verschafft, einen ›eigenen Stil‹ zu kreieren, der seinem libidinös besetzten Ideal-Ich entspricht.« (Reckwitz 2006: 562)

Die Subjektivierung steht beim Stöbern nach Schallplatten in enger Verbindung mit der Sphäre des Pop. Die ästhetischen Strömungen, die visuellen und akustischen Codes, sind Bestandteil dieses kulturellen Bedeutungsgewebes, das mannigfaltige Identifikationsangebote bereithält. Deutlich wird das in meiner Konfrontation mit der Strangers-LP. Sie fördert einen Konflikt zutage. So sehr ich die Strangers mag, sie schaffen es nicht (mehr) in meine engere Auswahl. Ich habe mich in den letzten Jahren zu anderen Genres hin geöffnet, nicht nur musikalisch neue Interessen entwickelt. Ich ziehe es eher in Erwägung, zu den Hip-Hop- und Soul-, vielleicht sogar zu den Jazzplatten zu schauen. Diese Entwicklung kann man als ein Anprobieren eines neuen Selbst interpretieren. Steht mir das oder ist das zu erwachsen, zu spießig, zu clean, zu gewöhnlich? Sind mir manche Punkplatten nicht inzwischen zu rau, zu aggressiv, zu unreflektiert wütend?

»Im Modus des Konsumierens will das Subjekt als Ganzes sich verändern, insofern ihm eine solche Selbstveränderung eine Potenzierung seiner ästhetischen Erfahrungen und eine Befriedigung eines ›authentischeren‹ Selbst ermöglicht.« (Reckwitz 2006: 562)

Im Stöbern wird für Menschen das bedeutungsreiche Verweissystem der Popwelt und das eigene Involviertsein darin sichtbar – immer in Abhängigkeit von ihrem beziehungsweise seinem ›Scharfsinn‹, von Wissen und persönlichen Erfahrungen. Jede Platte stellt einen Einstieg in diese kulturelle Sphäre dar, eröffnet ein Koordinatensystem, ermöglicht Exkursionen in umliegendes Terrain. Mit jedem Weiterblättern tut sich eine neue Perspektive auf, die

einem Standortwechsel in der Popwelt gleichkommt und Subjektivierungsangebote aktualisiert.

Neue Sinnlichkeiten

Ann Powers, eine Popmusikkritikerin der LA Times, schrieb 2006 einen Artikel über die Schließung von *Tower Records*, der sich wie ein Nachruf liest. Mit der US-amerikanischen Tonträgerhandelskette, die in diesem Jahr insolvent gegangen war, verbindet Powers viele positive Erinnerungen. Sie liebte das große Angebot, die Atmosphäre in den Geschäften und sie war begeistert vom Wissen der Verkäufer:innen. Einer habe sie auf den Geschmack von Elvis Costello und The Clash gebracht und dadurch ihr Leben verändert. Sie beschreibt *Tower Records* als ein popkulturelles Eldorado »[that] helped novices evolve from casual fans to connoisseurs« (Powers 2006). Mit der Digitalisierung von Musik ging ein Einbruch des Tonträgermarktes einher, dem auch *Tower Records* zum Opfer fiel. Was sie am meisten vermissen werde, schreibt Powers, seien die »bodily encounters«, die physischen Begegnungen mit den Vinylplatten ihrer Jugend und die mit den Menschen, die dort anzutreffen waren. Das Internet könne diese Erfahrungen nicht bieten.

Auch der Internetkritiker Andrew Keen war langjähriger Kunde von *Tower Records*. Er befragte am letzten Öffnungstag des Geschäfts in Los Angeles Musikkäufer:innen, was ihnen an dem Laden fehlen wird: »Die Ehrfurcht gebietende Auswahl«, »das Stöbern am Freitagabend und an verregneten Samstagnachmittagen«, »die wertvollen Zufallsentdeckungen neuer Alben oder Gruppen« waren die Antworten. Die Schließung der Kette, deren erster Laden 1960 eröffnet wurde, war für viele der Befragten ein Symbol für eine Zeitenwende. Ein Mitarbeiter von *Tower Records* hatte vor dem Eingang ein großes Schild mit einem Zitat der Band REM aufgestellt: »It's the end of the World as we know it.« (Keen 2008: 114)

Powers und Keen beklagen im Zuge der Digitalisierung einen Verlust an Sinnlichkeit und Wertschätzung von Musik sowie ein Abflachen von sozialen Beziehungen. Diese kulturpessimistische Perspektive ist symptomatisch für Medienumbrüche. In ihr manifestiert sich »die Verflochtenheit von Kultur und Technik« (Hengartner 2012: 129), die aus dieser Sicht in ein Ungleichgewicht geraten ist. Der Kulturwissenschaftler Orvar Löfgren stellt fest: »Jede Generation tendiert dazu, ihr eigenes Leben von dramatischen Änderungen [...] bei der Konfrontation mit neuen Technologien betroffen zu sehen.« (Löfgren 2012: 413) Er warnt deshalb davor, in der Kulturanalyse in einem

Wendepunkt-Modell des ›Vorher‹ und ›Nachher‹ zu verharren. Man müsse es vermeiden, derartige Entwicklungen »durch die Linse der Nostalgie (wie etwa ›der Verlust der Sensualität‹) oder des technologischen Determinismus zu sehen« (ebd.). Diese Störungen gewohnter Ordnungen und Praktiken, die sich in den Aussagen von Powers und Keen artikulieren, bergen kulturanalytisches Potenzial, da sie das vermeintlich Selbstverständliche sichtbar machen können. Stöbern ist im Digitalen in der Tat nicht an einen konkreten physischen Ort gebunden. Es kann zu Hause am PC oder über das Smartphone in der U-Bahn stattfinden und es ist mit anderen haptischen Erlebnissen verbunden als das Stöbern im Tonträgergeschäft. Aber verliert es deshalb an Sinnlichkeit und subjektivierender Kraft? Wie gestaltet sich die Art, in Beziehung mit sich selbst zu treten, hier? An zwei Beispielen werde ich das im Folgenden exemplarisch zeigen.

Bjarne: Technikaffinität und Verlustangst

Bjarne ist Komponist für Film- und Werbemusik und hört beruflich wie privat sehr viel Musik. Er ist 40 Jahre alt und mit CDs aufgewachsen. Heute hört er Musik vornehmlich digital, sowohl über iTunes und Soundcloud als auch über Spotify (→ Spotify). Das Programm hat er auf all seinen Geräten installiert, seinem Handy, iPad und Computer. Digitale Medien empfindet er als praktisch. Sie ermöglichen ihm unmittelbaren Zugang zu Musik.

»In CD- oder Plattenläden gehe ich eigentlich gar nicht mehr rein, weil da ist die Musik für mich zu weit weg. Wenn ich da die Cover durchstöbere, da hab' ich gar nichts von. Ich will die Musik sofort haben.«

Bjarne besitzt eine Sammlung von mehreren hundert CDs. Eine Kiste mit über 200 Stück hatte er nach einem Umzug in seinem Keller zwischengelagert. Direkt an der Elbe gelegen wurde der kurz darauf überschwemmt, so erzählt er. Die Tonträger waren nicht mehr zu retten. Dieser Verlust war schmerzlich für ihn, vor allem, weil sich in der Kiste auch Kassetten befunden haben, die Freunde für ihn zusammengestellt hatten. Eigentlich legt Bjarne aber keinen großen Wert auf materielle Dinge, inzwischen auch nicht mehr auf Tonträger.

»Klar habe ich mir nach der Überflutung weiter CDs gekauft, aber die sind jetzt auch in Umzugskartons bei mir im Keller, wobei ich jetzt so hoch wohne, dass der nicht mehr überschwemmt werden kann. Ich bin der totale Gegen-

standsgegner. Ich habe das Gefühl, je mehr Gegenstände ich zu Hause habe, desto kleinteiliger wird mein Leben, und das will ich nicht. Ich verlier dann so den Überblick. Das ging mir bei Musik auch schon immer so.«

Digitale Medien kommen Bjarne in ihrer Materialität entgegen. Seine Sammlung besteht nun nicht mehr aus Hunderten Tonträgern, die ganze Regale füllen. Sie verbirgt sich hinter den Interfaces seiner Abspielgeräte. Sein Leben kommt ihm so aufgeräumter vor. Er wird nicht ständig mit den Dingen konfrontiert, die für ihn oft auch eine Auseinandersetzung mit sich selbst bedeuten (→Aussortieren). In Smartphone, Tablet und Computer versammeln sich Musik, Fotos, E-Mails und Dokumente, die in analoger Form räumlich zerstreut liegen, je eigene Materialitäten aufweisen und mit spezifischen haptischen Erfahrungen in Verbindung stehen (vgl. Schönberger 2007: 200). Bjarne blättert nicht mehr durch Platten- oder CD-Hüllen, die ihren Inhalt schützen und durch ihr Artwork visualisieren. Er scrollt, tippt, wischt und klickt durch listenförmige Menüs und auf Icons, die ›dahinterliegende‹ Daten repräsentieren. Ob es sich dabei um Fotos, Musik oder ein Textdokument handelt, nimmt keinen Einfluss auf die taktile Erfahrung. Mit der Konvergenz der Medien, so könnte man vermuten, kommt es auch zu einer Konvergenz der Sinneserfahrungen (vgl. Jenkins 2006). Doch Interfaces verweisen über die konkrete Stofflichkeit von Bildschirm, Maus oder Touchscreen hinaus auf virtuelle Umgebungen, in denen ihrerseits Haptisches grafisch inszeniert, Greifbarkeit simuliert wird (→iPod). So fasziniert Bjarne von den digitalen Geräten ist, diese Darstellungsformen hält er weiter für verbesserungswürdig.

»Auf Soundcloud zum Beispiel ist alles komplett zweidimensional, so listenmäßig, das ist ein Musik-Excel. Ich finde das total unintuitiv. Wie Mathehausaufgaben fühlt sich das an. Das ist überhaupt nicht musikalisch.«

Ihm fehlt beim Stöbern durch seine Sammlung und bei der Suche nach neuer oder vergessener Musik eine räumliche Dimension, die einen haptischen Zugriff auf die Daten erlaubt. Er stellt sich vor, wie es wäre, eine Art ›räumliches Spotify‹ zu haben.

»Man müsste die Möglichkeit haben, virtuell in eine Halle zu gehen, in der alles drinsteht, was es bei Spotify gibt. Das sind ja Millionen von Tracks mittlerweile. Da könnte man dann durchlaufen und sie so abschnappen. Ich kann mir schon vorstellen, dass es irgendwann in so eine halb-haptische oder pseudo-haptische Richtung gehen wird. Vielleicht spielen da dann Hologramme eine Rolle. Ist ja denkbar, wenn im Alltag bald noch viel mehr Digitalität

herrscht ... Dann wären Dinge, die wir oft benutzen, relativ räumlich ... Ich glaub', der Mensch funktioniert so.«

Anders als Powers oder Keen argumentiert Bjarne viel weniger technikkritisch und kulturpessimistisch. Er wünscht sich nicht in die Zeit zurück, in der Musik nur in Form von Tonträgern greifbar war. Im Gegenteil: Er schätzt die neuen technischen Möglichkeiten. Dennoch vermisst er einen sinnlichen Aspekt, den er vom Umgang mit CDs gewohnt war. Er kann Musik in Form von Listen schlecht (be)greifen, empfindet den Umgang als »unintuitiv«. Räumlich-haptisches Erleben hingegen sei ein menschliches Bedürfnis (»der Mensch funktioniert so«), das, seiner Ansicht nach, künftig durch die virtuelle Inszenierung von Räumlichkeit befriedigt werden könnte. Stöbern wird in seiner Wortwahl dann zu »scannen«. Es geht Bjarne dabei nicht vorrangig um eine ästhetische Erfahrung. Er fragt sich vornehmlich aus einem anderen Grund, was passiert, wenn Dinge aus seinem Leben verschwinden.

»Wenn ich zum Beispiel vor Spotify sitze und ich würde gerne mal was hören, was ich früher gehört habe, dann muss ich schon ganz schön graben. [...] Die Erinnerung ist nicht weg, aber verblasst. Wenn man diesen Gegenstand nicht hat, dann erinnert man sich irgendwann nicht mehr an ihn. Ich hab' zum Beispiel mal eine Zeitlang unglaublich was gefressen an der Voodocult-Scheibe von Philip Boa. [...] Ich hab' diese Platte rauf und runter genudelt. Und ich hatte die einfach vergessen. Ich hatte die bestimmt zehn Jahre lang völlig vergessen. Und neulich hab' ich mal ein Graffiti gesehen, das mich so ein bisschen an das Cover erinnert hat, und dann erinnerte ich mich ganz spontan nach Jahren an diese Platte. Es fiel mir wie Schuppen von den Augen, dass die so wichtig war für mich damals.«

Auf der Suche nach Musik aus seiner Jugend ist Bjarne nie auf die Idee gekommen, »Philip Boa, *Voodoo Cult*« in die Spotify-Suchleiste einzugeben. Obwohl ihm das Album so vertraut ist, konnte er die Erinnerung daran in diesen Momenten nicht abrufen. »Ein Phantasma, das Suchmaschinen im analogen wie im digitalen Zeitalter zu dominieren scheint, ist jenes von der unmittelbaren Wunscherfüllung«, schreiben die Kulturhistoriker Thomas Brandstetter, Thomas Hübel und Anton Tantner (Brandstetter et al. 2012: 9). Doch unsere Wissensstruktur ist weit geheimnisvoller aufgebaut »als etwa alphadezimale Ordnungen von Handbibliotheken« (Lindner 2012: 9). Suchmaschinen greifen bislang auf solche Ordnungen zurück und verlangen möglichst exakten Input, der kognitiv jedoch nicht immer zugänglich ist. Aus Suchmaschinen-

sicht wird »Suchen [...] als eine Störung verstanden, die es zu beseitigen gilt« (Brandstetter et al. 2012: 9). Beim Stöbern jedoch ist die Suche das Ziel. Für Bjarne führte absichtslose Aufmerksamkeit zur unerwarteten Lösung eines Problems, das sich für ihn in diesem Moment erst offenbarte. Durch ein Graffiti wurde Bjarnes Erinnerung wachgerufen. ›Zufall‹ und ›Scharfsinn‹ sind im richtigen Moment aufeinandergetroffen.

»Es hätte sein können, dass ich diese Platte komplett vergesse. Echt schon schlimm. Und das hat mich dazu gebracht, dass ich in Spotify alles gleich verankere. Wann immer mir so eine Idee oder eine Erinnerung kommt, mach ich gleich eine Playlist, die ich dann auch nach diesem Künstler oder dem Album oder diesem Song benenne. Ich hab' nur Angst, dass das vielleicht mal irgendwann, weiß der Geier, weil irgendein Device mal nicht funktioniert, keinen Bestand mehr hat.« (➤Ordnen/Spotify)

»Sammlungen sind materialisierte Gedächtnisse, das Gedächtnis ist eine entmaterialisierte Sammlung« (Stagl 1998: 41), schreibt Justin Stagl. Bei aller Freude bereitet Bjarne diese zufällige Wiederentdeckung Sorge. Er möchte sich nicht auf den Zufall verlassen, wenn es um Erinnerungen an Lebensphasen geht, die er mit Musik verbindet. Den Verlust der Haptik setzt er mit einem möglichen Verlust seiner Erinnerung gleich. Gleichzeitig bezeichnet er sich als Gegenstandsgegner. Die Art, mit sich in Verbindung zu treten, findet in Bjarnes digitalen Umgebungen ebenfalls statt, obgleich sie mit anderen sinnlichen und haptischen Erfahrungen einhergeht. Die Musik bekommt in diesem Zusammenhang größere Bedeutung. Sie rückt technisch näher an ihn heran. Jeder Song kann unmittelbar angespielt, weggeklickt, übersprungen oder gespeichert werden. Dennoch würde er gerne in die Daten hineinlaufen und sie handhaben können. Eine Spur der analogen Mediennutzung, die er erlernt hat, zieht sich in Form eines Verlustgefühls durch seinen Umgang mit der digitalen Musiksammlung.

Anna: Stöbern als Programm

Anna arbeitet als Social Media Managerin. Ihre iTunes-Bibliothek liegt in einer Schublade, auf der Festplatte eines alten Rechners. Sie hat sich kürzlich einen neuen Laptop angeschafft und ihre Sammlung nicht auf das neue Gerät übertragen. Annas MP3-Dateien wiederfuhr ein ähnliches Schicksal wie Bjarnes CDs, die nun im Keller lagern. Im Zuge der medientechnischen Weiterentwicklung haben beide ihre bisherigen Sammlungen stillgelegt und aus-

gelagert. Der Speicher des neuen Rechners sollte nicht gleich mit Altlasten gefüllt werden, meint Anna. »Die Musik ist ja nicht weg. Die bekomme ich ja auch auf Spotify. [...] Spotify ist immer offen. Ich nutze es jeden Tag.« Ich sitze mit Anna vor ihrem Laptop und bitte sie, mir zu zeigen, wie sie mit dem Programm umgeht und Musik entdeckt (→ Spotify). Es ist bereits eine Playlist geöffnet.

»Hier ist eine Liste vom Skandalös Festival, da wollte ich eventuell hin, hab' ich dann doch nicht gemacht. Aber die Liste hab' ich mal gespeichert. Das ist sehr browsingmäßig, weil man von jedem Interpreten, der zum Festival kommt, ein Lied hat. Das heißt, du kannst nicht in einer Stimmung die ganze Liste durchhören, weil da Hip-Hop und Deutsch-Rap und Elektro und so Feenstaub-Elektro und Nachts-um-sechs-Elektro und Indie in allen Facetten drin ist. Das heißt, man hört da alles Mögliche durcheinander. Das ist so eine Liste, wo du jetzt sagst, hier hör ich mir jetzt ein Lied an und dann guck ich vielleicht mal weiter ... [Sie klickt ein Lied des Pianisten Hauschka an] ... Aha, das gefällt mir fantastisch. Dann guck ich mal, was der Mann noch so gemacht hat, der Hauschka. Und das wäre für mich ein Einstieg, um sich treiben zu lassen. Dann zeigt mir Spotify hier ähnliche Künstler ... [Sie klickt auf Nils Frahm] Wenn man irgendwas noch nicht so gut kennt, kann man sich mit den Top-Fünf-Titeln ja sehr gut Reinhören. Das mach ich oft und ich höre mir zuerst meistens das Lied an, das die meisten Klicks hat ... So, und auf einmal verstehe ich auch, warum Nils Frahm ein ähnlicher Künstler ist, wenn ich das höre. Beim ersten Lied konnte ich das irgendwie noch nicht so nachvollziehen.«

Anna nutzt die Playlist als eine Sammlung von Einstiegsmöglichkeiten in das Angebot von Spotify, das wie ein großes, unüberschaubares Archiv der Popmusik erscheint. Die Liste, die die vorherrschende Organisationsform auf Spotify ist, wurde vermutlich von den Veranstalter:innen des Festivals zusammengestellt, um es zu bewerben. Ausgehend von dieser kuratierten Auswahl, die auf dem Festivalprogramm basiert, hangelt sich Anna durch die Hyperlinkstruktur des Streaming-Programms (→ Spotify). Der Klick auf einen Künstler beziehungsweise eine Künstlerin bedingt die Weiterleitung auf verknüpfte Künstler:innen, die wiederum Verweisungszeichen beinhalten. Die Playlist als Ausgangspunkt verliert für Anna mit jeder Weiterleitung an Bedeutung. Der Hyperspace »hat keinen Anfang (mehr), sondern lediglich eine unüberschaubare Fülle von Einstiegen« (Reichartz 2010: 180). Die Fortbewegung in diesem Verweissystem verläuft nicht zielgerichtet, sie gleicht einem

›nosing around‹. Stöbern wird programmatisch. Schon das Interface, das den Zugang ins Internet ermöglicht, der Browser, verweist sprachlich auf diesen Zusammenhang und auch auf der Startseite von Spotify findet sich an prominenter Stelle der ›Browse‹-Button. Wie in der Konfrontation mit jeder neuen Platte im Plattenladen tritt Anna mit jedem Klick an einen anderen Knotenpunkt im Bedeutungsgewebe des Pop, das sich im Angebot von Spotify manifestiert, und kommt in einem neuen Verweissystem »ähnliche[r] Künstler« an. Dort orientiert sie sich an den Top-Listen, den Songs, die andere Spotify-Nutzer:innen von Hauschka oder Nils Frahm am häufigsten gehört haben. Visuelle Reize spielen dabei eine untergeordnete Rolle, auch wenn Coverabbildungen und Künstler:innenportraits zu sehen sind. Die Auswahl trifft Anna mit dem Ohr. Gefällt ihr ein Lied, markiert sie es mit einem Stern oder zieht es in eine Playlist. Wenn nicht, klickt sie weiter. Mit diesen Entscheidungen füttert Anna unaufhaltsam Algorithmen, die sie auf Basis eines undurchsichtigen Datenpools durch das digitale »Anarchiv« (Reynolds 2013: 62) lenken. »Software [is] ›sinking‹ into and ›sorting‹ aspects of our everyday lives«, analysiert der Medienwissenschaftler David Beer (Beer 2009: 987). Die opaken, nicht-menschlichen Akteure sind daran beteiligt, welche Pfade des popkulturellen Bedeutungsgewebes für Anna sichtbar werden und welche im Dunkeln bleiben (→ Spotify). »We can no longer think of our lives as mediated by information and software, but that they are constituted by or comprised of them.« (Ebd.) Die Algorithmen helfen mit statistischen Mitteln dem Zufall auf die Sprünge. Sie lernen Annas ›Scharfsinn‹ kennen und prägen ihn gleichermaßen mit. Algorithmen sind keine starren Gebilde, sie sind »performative infrastructures« (Thrift zit. n. Beer 2009: 990), die auf das jeweilige Nutzersubjekt hin anpassungsfähig bleiben. Dabei entsteht eine »konstitutive Verstrickung«, die auf Subjektivierungen Einfluss nimmt. »Es sind nicht nur wir, die wir die Algorithmen erstellen, sie erstellen auch uns.« (Roberge/Seyfert 2017: 9) Annas Browsing sowie ihr sinnliches Erleben, das damit einhergeht, sind somit hochgradig technisch grundiert.

Obwohl Anna die algorithmischen Vorschläge als »treibend« beschreibt, gerät sie in der Interviewsituation nicht in den Flow, den beispielsweise ich im Schallplattenladen erlebt habe. Es scheint ihr die Muße zu fehlen, sich treiben zu lassen, und auch mein Einfluss als Beobachter wirkt sich wohl störend aus. Ihre Ausführungen bleiben exemplarisch. Ich bitte sie deshalb, eine Situation zu beschreiben, in der sie für gewöhnlich nach Musik sucht.

»Abends, bevor ich weggehe, denke ich manchmal: Ich muss jetzt unbedingt ein Lied hören, was genau zu meiner Stimmung passt. Und dann komme ich so ins Suchen. Da gibt es dann mit meinem Freund manchmal so Situationen, dass wir halt den Absprung nicht schaffen und ewig suchen. Es gab zum Beispiel am Dockville [ein großes Musikfestival in Hamburg, C.E.] vor zwei Jahren so eine Situation, dass wir ein Konzert sehen wollten und uns unbedingt in die Stimmung für das Konzert bringen wollten. Wir haben dann bei Youtube ein paar Sachen von dem Künstler angehört. Dann haben wir immer weiter geklickt und haben das Konzert, das wir unbedingt sehen wollten, und das das erste am frühen Abend war, verpasst. Und zwar gleich so, dass wir eine halbe Stunde nach Ende des Konzerts überhaupt erst beim Bändchenstand ankamen. Dafür waren wir aber total betrunken und konnten das Lied auswendig, das wir unbedingt live sehen wollten. Also Spaß hatten wir trotzdem, aber da sind wir so richtig verloren gegangen im Suchen und Browsen. Solche Situationen habe ich öfter, auch mit Spotify, weil man sich so unendlich weit durchklicken kann und immer wieder was Neues vorgeschlagen bekommt.«

Anna und ihr Freund vergessen in der vorfreudigen Konzertstimmung stöbernd die Zeit. Angeregt durch das bevorstehende Ereignis taumeln sie, angetrieben durch die Vorschläge der Algorithmen, euphorisch von Youtube-Clip zu Youtube-Clip. Von fehlender Sinnlichkeit, die Powers, Keen und auf andere Art auch Bjarne beklagen, keine Spur.

Kaspar Maase plädiert dafür, ästhetische Erfahrungen, die er als »Momente von Alltagsglück« fasst, analytisch von Objekteigenschaften losgelöst zu betrachten und an den »Wahrnehmungsmodus« zu binden (Maase 2010: 84). Die Differenzierung zwischen analogem und digitalem Stöbern wird aus dieser Perspektive hinfällig. Einzig die subjektive Erfahrung der beziehungsweise des Einzelnen ist von Belang. Es geht um »sinnliche Erkenntnis in der Einheit von sensueller Wahrnehmung und emotionaler Bewertung« (ebd.). Es scheint, als liege für Anna eine wichtige Facette der Sinnlichkeit des Stöberns im Sich-Treiben-Lassen und im Sich-Verlieren. Sie ist in der eben beschriebenen Situation im Hier und Jetzt, stöbert mit einer vertrauten Person zu Hause in vertrauter Umgebung, trinkt Alkohol und zelebriert ihre Vorfriede. Das Stöbern stellt eine Verbindung zwischen diesen Ereignissen her. Die Praxis muss dabei nicht vordergründig und bewusst ablaufen. Maase versteht

»den Modus ›ästhetische Erfahrung‹ nicht als exklusiv, sondern als einen, der im Alltag mit anderen Modi der Gegenstandsbeziehung verknüpft und ver-

mischt auftritt und dessen Platz im Bewusstsein ständig zwischen Hauptrolle, Nebenrolle und Statistendasein wechselt« (ebd.).

Stöbern ist für Anna kein herausragendes Ereignis, sondern – seit sie Spotify nutzt und ihre iTunes-Sammlung ausgelagert hat – ihr *modus operandi*, auf Musik zuzugreifen. Dieser basiert auf rhizomhaft verwickeltem Suchen, Finden, Vergessen, Wiedersuchen, Wiederfinden, Anderes finden, auf Neues und Altbekanntes stoßen usw., ist immer in bestimmte Situationen eingebunden und kann mit anderen Personen und Ereignissen in Verbindung stehen.

Autoethnografie als methodischer Einstieg

Bei der Erforschung des Stöberns stößt man auf eine methodische Herausforderung, die gleichzeitig viel über diese Praxis verrät. Die Kriterien, die zum Auswählen einer bestimmten Schallplatte, zum Herunterladen eines Songs oder zum Folgen eines Hyperlinks führen, sind oft flüchtig und assoziativ. Sie basieren auf implizitem und explizitem Wissen von stöbernden Menschen, stehen in Verbindung mit persönlichen Erinnerungen und subjektiven Bedeutungszusammenhängen, die sich während des Stöberns in einer Art ›Stream of Consciousness‹ verdichten. Als Forscher:in findet man hier nur schwer Zugriff, jedenfalls nicht, ohne den Fluss des Stöberns, des Durchblätterns oder Durchklickens empfindlich zu stören oder gänzlich zu unterbrechen. Aus diesem Grund habe ich in diesem Track zunächst auf autoethnografische Beschreibungen meines eigenen Stöberns zurückgegriffen, in denen ich versucht habe, meine Empfindungen, Abwägungen, gedanklichen Abschweifungen, Entscheidungsfindungen und Verwerfungen zu beschreiben. Carolyn Ellis, Tony Adams und Arthur Bochner bezeichnen Autoethnografie als »approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze personal experience in order to understand cultural experience« (Ellis et al. 2011: 1). Die Beschreibung und Analyse eigener Erlebnisse ist nicht unproblematisch. Sie ist immer eine (Re-)Konstruktion des Erlebten, die nie zweckfrei ist, Ereignisse und Empfindungen herausfiltert und andere betont. Man ist gleichermaßen Subjekt und Objekt der Forschung (vgl. Ehn 2011: 55). Kaspar Maase hält die Methode gerade im Zusammenhang mit ästhetischer Erfahrung dennoch für fruchtbar, was sich auch in diesem Fall zeigt. Auslöser, die dazu führen, dass jemand bei einer bestimmten Platte innehält, eine andere überblättert, einem Hyperlink folgt und dem anderen nicht, sind wie das ästhetische Erleben, das damit einhergeht, nur schwer verbalisierbar (vgl.

Maase 2010: 86). Die eigene Erfahrung kann als ein Ausgangspunkt dienen, um sich dieser sinnlichen, von implizitem Wissen und Affekten durchdrungenen Praxis anzunähern (vgl. Ehn 2011: 54). Darüber hinaus hat sich in meiner Forschung gezeigt, dass Stöbern für viele eine (wenn auch nicht vordergründig) intime Praxis ist. Es hat mit einer Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst zu tun, mit einem Ausprobieren, Entdecken und In-Erwägung-Ziehen, Auswählen und Verwerfen – so wie man Kleidung anprobiert, um zu sehen, ob sie zu einem passt oder was sie aus einem macht. Manche meiner Interviewpartner:innen fanden es unangenehm und befremdlich, sich dabei beobachten zu lassen und darüber befragt zu werden. Dieser Umstand belegt *ex negativo* die Bedeutung des Stöberns als eine Art Zwischenraum, als eine Praxis, in der sich das Subjekt Einflüssen öffnet und sich dadurch möglicherweise verwundbar macht oder sich peinlich berührt fühlen kann. Die Psychologin April Lane Benson schreibt in ihrem Band mit dem Titel *I shop therefore I am* über das Einkaufen:

»To shop is to taste, touch, sift, consider, and talk our way through myriad possibilities as we try to determine what it is we need or desire. To shop consciously is to search not only externally, as in a store, but internally, through memory and desire. Shopping is an interactive process through which we dialogue not only with people, places and things, but also with parts of ourselves.« (Benson zit.n. Lindemann 2014: 1).

›To shop‹ ließe sich umstandslos durch ›to browse‹ ersetzen. Musik, ganz gleich in welchem Format, gewinnt durch das Stöbern identitätsbezogene Bedeutsamkeit als Medium des »Selbstaushdrucks, der Selbstsorge oder Selbstreflexion« (Lindemann 2014: 1).

Stöbern nach Musik kann heute durch digitale Technologien an verschiedensten Orten stattfinden und ist mit mannigfaltigen Materialitäten und Taktilitäten verbunden. Hände krabbeln flink durch Platten- und CD-Regale. Fingerspitzen klicken, scrollen, wischen, tippen und tasten wie automatisiert durch digitale Musikbibliotheken. Dieses sensorische Erleben ist gleichermaßen von den materiellen und technischen Artefakten, dem Softwaredesign, den spezifischen Räumen und Situationen, in denen gestöbert wird (→Im Plattenladen/iPod/Spotify), und nicht zuletzt durch die Praktiken der stöbernden Menschen geprägt. Die Gegenüberstellung analoger und digitaler Medien kann dabei nicht mehr als ein analytischer Zwischenschritt sein. Fragt man nach der subjektivierenden Kraft des Stöberns, ist diese nur bedingt von technisch-materiellen Rahmenbedingungen abhängig. Stöbern ist ein es-

senzieller Bestandteil des Sammelns, ganz gleich ob im Internet, in der CD-Abteilung eines Elektronikhandels, in einem Plattenladen, auf einer Schallplattenbörse oder innerhalb der eigenen Sammlung. In dieser vermeintlich unsystematischen, assoziativen Form des Suchens kann man sich verlieren und unerwartete Zufallsfunde zutage fördern. Im Stöbern wird aus subjektiven Perspektiven, in Abhängigkeit vom Wissen und den Erfahrungen der beziehungsweise des Einzelnen, das kulturelle Bedeutungsgewebe der Popmusik sichtbar.



3. Im Plattenladen

»Wenn man ein klein wenig Zeit mitbringt, schadet das nie. Dann kann es passieren, dass man mit einer Tüte voller Musik nach Hause kommt, von der man nicht geahnt hat, dass es sie gibt.« (Thyroff 2010)

Schauplätze des Sammelns sind mannigfaltig. Gesammelt wird in Schallplatten- und CD-Geschäften, in den Musikabteilungen von Elektrohändelsketten, auf Flohmärkten und Plattenbörsen, zu Hause auf der Couch mit einem Laptop auf dem Schoß, wo Musik heruntergeladen oder Tonträger in Onlineshops oder auf Verkaufsplattformen wie E-Bay oder Discogs erstanden werden können. All diese Räume und Situationen nehmen Einfluss auf Atmosphären des Sammelns, die sich, wie ich zeigen werde, aus einer Verschränkung von räumlichen, materiellen, kulturellen und sozialen Aspekten zusammensetzen und erst aus den Perspektiven sammelnder Menschen zur Entfaltung kommen. Vornehmlich fokussiere ich in diesem Track auf einen sehr konkreten Ort des Sammelns – das Schallplattengeschäft. Zudem habe ich eine kurze Exkursion in die Tonträgerabteilung eines Elektrofachmarkts unternommen. Im Zentrum steht dabei die Frage, welchen Einfluss diese Räume auf das Sammeln nehmen. Wie stellen sie sich aus den Perspektiven einzelner Personen dar? Was macht sie zu *Schauplätzen*? Welche Funktionen nehmen sie für den Einzelnen beziehungsweise die Einzelne und für die Praxis des Musiksammelns ein und welche Atmosphären entstehen dabei?

In Schallplattenläden zieren Plattencover bekannter und weniger bekannter Bands die Wände, Plakate kündigen Konzerte an und zahlreiche Kisten voller Schallplatten stehen in mehr oder weniger nachvollziehbarer Ordnung im Raum. Meistens sind die Platten nach Genres und innerhalb dieser Einordnung alphabetisch sortiert. In den meisten Läden gibt es zusätzlich Fächer oder Kisten für die Neuheiten, durch deren Durchsicht sich Stammkund:innen auch während eines Kurzbesuchs schnell einen Überblick über

potenzielle Neuerwerbungen verschaffen können. Die wenigsten Geschäfte kommen ohne die meist unsortierten ›Grabbel-Kisten‹ aus. Die befinden sich am Boden unter anderen Plattenregalen oder werden, je nach Menge, auch in Gängen und Ecken aufgestapelt. Manche Geschäfte gleichen Gemischtwarenläden, die neben Schallplatten und CDs auch Merchandising-Artikel, Bücher, gebrauchte Verstärker oder Plattenspieler feilbieten. Andere erinnern mit durchgesessenen Sofas, Tischchen und Stehlampen an einen Salon oder ein Wohnzimmer und einige bieten Kaffee und Bier an.

Diese Läden sind nicht nur konkrete Orte, die sich lokalisieren, begehen und in ihrer dreidimensionalen Ausdehnung bemessen lassen. Ihr physischer Raum ist durchzogen von unsichtbaren Trennlinien, Bühnen und Fallstricken, die nur situativ und aus den Augen einzelner Personen sichtbar oder leiblich spürbar werden. »Gesellschaftliche Räume«, schreibt Johanna Rolshoven,

»sind vorab Bedeutungsträger, deren ›Handlungsgrammatik‹ die individuelle Raumwahrnehmung und Rauman eignung strukturiert; sie sind damit semiotisch konstitutiv für die konkrete Raumerfahrung: Auf seinen täglichen Wegen bewegt sich der Mensch nicht in neutralen Raumgefäßen, sondern in Bedeutungsräumen, welche als unsichtbare Grenzhüter die normative Codierung für Einzelne oder Gruppen bestimmen.« (Rolshoven 2003: 197)

Auch Tonträgergeschäfte sind historisch und kulturell vorgezeichnet. Sie sind wie Schwimmbäder, Vorstandsetagen, Bibliotheken oder Fußgängerzonen »neben ihrer funktionalen Bestimmung je spezifische und klar umgrenzte Bühnen« (ebd.: 198), an die Verhaltensweisen und subjektive wie gesellschaftliche Erwartungen geknüpft sind. Die physisch-räumliche Umwelt stellt dabei für das räumliche Erleben der beziehungsweise des Einzelnen lediglich einen Rahmen bereit (vgl. ebd.: 203). Es geht in diesem Track darum, der Dimension der Raumerfahrung nachzuspüren, die Räume aus den Perspektiven von Einzelnen erst entstehen lässt und so Atmosphären des Sammelns erzeugt.

Atmosphären scheinen einfach da zu sein. Sie können heiter, inspirierend, fröhlich, gemütlich, aber auch beklemmend, düster oder beängstigend wirken. Doch im gleichen Maß wie Atmosphären flüchtig sind, bleibt der Versuch, sie terminologisch zu greifen, abstrakt. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Begriff findet vornehmlich in der Philosophie statt (vgl. ebd.: 209), wobei vor allem die Arbeiten des Philosophen Gernot Böhme zuletzt immer wieder auch im Zusammenhang kulturwissenschaftlicher Fragestellungen aufgegriffen wurden (vgl. z.B. Schmidt-Lauber 2003, Egger

2013, Rees 2016). Böhme fasst Atmosphäre als etwas, das Subjekt und Objekt verbindet und eine gemeinsame Wirklichkeit zwischen beiden herstellt (vgl. Böhme 2007: 298). Es geht Böhme um die

»Beziehung von Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden [...]. Dieses *Und*, dieses zwischen beidem, dasjenige, wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind, das sind die Atmosphären.« (Ebd.: 288)

Ich werde versuchen, dieses ›Dazwischen‹, das immer auch eine räumliche Dimension aufweist, exemplarisch zu ergründen. Dazu ziehe ich zwei Sorten von Materialien heran. Erstens bilden teilnehmende Beobachtungen in Tonträgergeschäften und Interviews mit Kund:innen sowie Betreiber:innen eine wichtige empirische Basis. Zweitens ziehe ich zwei popliterarische Texte heran, die von Plattenläden handeln. Die Beschreibungen und Reflexionen der Autoren Gereon Klug und Max Goldt lassen sich einerseits als Quellen aus dem Feld verstehen, aus denen sich Spezifika dieser Räume und Raumerfahrungen ablesen lassen. Gleichzeitig tragen sie zu dem bei, was ich in Anlehnung an Rolf Lindner als »die kulturelle Textur« (Lindner 2008) des Plattenladens bezeichne. Das Konzept der kulturellen Textur hat Lindner in Bezug auf Städte entwickelt: »Städte sind keine unbeschriebenen Blätter, sondern narrative Räume, in die bestimmte Geschichten, Mythen und Parabeln eingeschrieben sind.« (Ebd.: 137) Texte, Erzählungen, Bilder, Filme und Lieder über einen Ort verdichten sich in dieser Vorstellung zu einem kulturellen Gewebe, das sich wie eine Textur über die Stadt legt, in die sie förmlich verstrickt ist. Das prägt nicht nur das Image einer Stadt, ihr Bild nach außen, sondern auch das Erleben, das innerhalb dieses Raumes stattfindet. Dasselbe gilt, wie ich zeigen werde, für Tonträgergeschäfte. Auch um diese Räume ranken sich Mythen, auch sie sind angefüllt mit Bildern und Erzählungen, die durch Romane, Filme und andere popkulturelle Produkte (re)produziert werden. Sie tragen dazu bei, welches Bild sich Menschen von diesen Räumen machen, was ebenfalls wiederum Einfluss auf ihre Handlungen und Wahrnehmungsweisen darin nimmt. Denn »der kulturell kodierte Raum ist nicht nur ein definierter, sondern auch ein definierender Raum, der über Möglichkeiten und Grenzen dessen mitentscheidet, was in ihm stattfinden und was auf ihn projiziert werden kann« (ebd.: 141).

Expertenblick: Durch die Plattenläden mit Gereon Klug

Gereon Klug nahm Anfang 2015 Leser:innen des Magazins GEO in einem Artikel mit auf einen Rundgang durch »Hamburgs coolste Plattenläden« (Klug 2015). Der Autor, Tourmanager von Rocko Schamoni und Gründer des Plattenladens *Hanseplatte*, ist bekannt für seine ironisch-überspitzten Texte. Newsletter, die er ursprünglich für die Kundschaft seines Ladens verfasst hat, sind als Buch erschienen. Mit *Low Fidelity – Hans E. Plattes Briefe gegen den Mainstream* (2014) und als Herausgeber einer Werkschau von Studio Braun, *Drei Farben Braun* (2016), erlangte er im Kern des Feldes Bekanntheit. Der von ihm erfundene Titel der Gruppe Deichkind *Leider Geil* hat sich weit über diese Kreise hinaus zu einem geflügelten Ausspruch entwickelt.

Die Plattenladen-Portraits, die Klug für GEO verfasst hat, verstehe ich als Quelle, die diese Schauplätze des Sammelns aus einer satirisch gebrochenen Expertenperspektive beschreibt und gleichzeitig als begehrenswerte Orte ästhetisiert.

»Schreib mal was über die Musikstadt Hamburg, du kennst dich doch aus.« So die Anweisung von Gott oder GEO an mich, ich weiß nicht mehr genau, wer anrief. Natürlich kenn ich mich mit allem aus, auch mit Musik, das ist ja klar bei meinem Namen und Ruf, aber buttergefischt: Am besten kenne ich mich aus – mit Schallplattenläden.« (Klug 2015)

So eröffnet Klug seinen Text, der sich abgedruckt in der Rubrik »Reisen« vornehmlich an potenzielle Hamburg-Reisende richtet. Für seine Leser:innen trägt das sogenannte »Lesestück« somit gleichermaßen zur kulturellen Textur des Plattenladens bei als auch zu jener der Stadt Hamburg. Rolf Lindner schreibt:

»Als kulturell kodierter Raum wird die Stadt [wie auch der Plattenladen, C.E.] zu einem Vorstellungsraum, der den physikalischen Raum insofern überlagert, als er der durch die begleitenden Bilder und Symbole hindurch erlebte und erfahrene Raum, in gewissem Sinne also: durch-lebte Raum ist.« (Lindner 2008: 141)

Die Textur lenkt die Aufmerksamkeit, sie sensibilisiert für bestimmte Sicht- und Wahrnehmungsweisen und nimmt so Einfluss auf das Erleben der beschriebenen Räume.

Klug bewegt sich auf seinem Rundgang »im groben Dreieck St. Pauli, Schanzenviertel und Karolinenviertel.«¹ Durch diese aneinander angrenzenden Quartiere erstreckt sich ein subkulturell verdichteter Raum, in dem sich ein Großteil des Publikums von Plattenläden bewegt. Aus fünf Stopps von Klugs Rundgang möchte ich zitieren. Seine Ausführungen verweisen auf eine ganze Reihe an Charakteristika, die Schallplattenläden zueigen sind und die ihnen zugesprochen werden.

Erstens *Zardo*z:

»Am gentrifiziösen Schulterblatt gelegen und eine richtige Gemischtwarenbude, aber sowas von. Wie eine Messiewohnung, in der jemand aufgeräumt hat. Also irgendwie gut, weil man gleichzeitig das Gefühl hat, man findet nichts und man findet alles. Dieses Gefühl kann kaum eine Philosophie bieten, aber Plattenläden!«

Zweitens *Selekta*:

»*Selekta*, einmal um die Ecke. Kenner wissen, so nennen Jamaikaner findige Plattenauswähler. Also gibt es dorten nur Reggae oder Verwandtes und wer jetzt bei dem Wort »nur«, was ich gerade verwendete, nicht vor Wut zusammengezuckt ist, hat eh nichts in dem knuffigen und knirschenden Offbeat-Laden verloren. Besonders Singles in Winzaufgabe aus obskuren Quellen lassen mich da oft weinend am Tresen hängen. Der Besitzer kann mit Techno, Dixieland und Country nichts anfangen und gibt das sogar zu. Peinlich, aber für wen? Und sein Name ist gut, jedenfalls für einen Schallplattenhändler. Als wenn ein Fußballer Balakov heißen würde! Er heißt nämlich Schepper. *Selekta* Schepper – schön, oder?«

Drittens *Burnout*:

»Gehe ich doch einfach mal zu *Burnout*, noch so ein Laden in unserem Hamburger Biotop [...]. Dieses Geschäft hat fast ausschließlich amerikanische Underground-Gitarren-Nischenmusiken [sic!], die ich als ausgewiesener Kenner amerikanischer Underground-Gitarren-Nischenmusiken der 80er und 90er zwar schätze, die mich aber zuhause kaum noch interessieren. Jedenfalls keine neuen Bands dieses Genres zwischen Garage, Postpunk

1 Die Stadt ist bekannt für seine hohe Dichte an Schallplattengeschäften, ein Umstand, der auch vom Stadtmarketing erkannt wurde. 2017 erschien eine Ausgabe des Vinyl-Magazins *Mint*, das Hamburg auf dem Titel als heimliche Vinyl-Hauptstadt bezeichnet und den Plattenläden der Stadt ein 25-seitiges Spezial widmet.

und Drone. Verweile ich nun ein paar Minuten inmitten der bedingungslosen Hingabe zu diesem Segment und höre dem fidelen kernigen *Burnout*-Besitzer zu, bin ich selber wieder voll drauf und würde am liebsten sämtliche Platten ohne Gitarren wegschmeißen, was soll man denn damit, wie arm ist denn Hip-Hop, wie gewollt ist denn Jazz, wie affig denn Soul? Schön und sogar wahr.«

Viertens *Smallville*:

»Also gemessenen Schrittes zu *Smallville*, unserer nächsten Station. Führend und rührend in Sachen Techno und House, mittenmang auf St. Pauli. Die Einrichtung und die Höker sind stets konzentriert und auf den Punkt, wie Minimalismus nun mal ist. Wie in jedem sehr guten Laden hat man nach einem Besuch das Gefühl, nur diese Musik könne das eigene Leben fortan retten. Das nennt man wohl Empathie?«

Fünftens *Freiheit & Roosen*:

»Zeit für die letzte Station dieser (unvollständigen!) kleinen Reise: Ab zu *Freiheit & Roosen*. Der unfassbar zugepfropfte Laden heißt so, weil er an der Ecke Kleine Freiheit/Paul-Roosen-Straße liegt. Naja, ›liegt: ist eher falsch formuliert: Er mäandert vor sich hin, wie ein eingesperrter wachsender Krake! Abertausende von Schallplatten quellen dort müffeln über ihre Kisten und verbreiten einen derartigen ungeordneten Wahnsinn, dass man entweder vor Begeisterung für Tage verschwindet (der Besitzer würde es nicht merken) oder sofort aufgibt, sich da durchzuwühlen.«

Schallplattenläden sind Orte des Spezialwissens, ganz gleich, ob es um Reggae in Form von »Singles in Winzaufgabe aus obskuren Quellen« geht, um House Music oder amerikanische »Ungar-Untergrund-Gitarren-Nischenmusiken«. Die Läden sind Horte des objektivierten und inkorporierten kulturellen Kapitals und distinktiver musikästhetischer Stilisierungen, in denen Diskurse um ›gute‹, ›richtige‹, ›authentische‹ Musik und somit auch Sammelkriterien mitproduziert und reproduziert werden. Das geschieht durch Gespräche und Fachsimpeleien zwischen Besitzer:innen und Kund:innen und durch das spezialisierte Angebot der Geschäfte. In den Verkaufsregalen materialisieren sich szenen- und genrespezifische Kanons in Form von Tausenden Schallplatten und CDs. Deren unterschiedliche Ordnungen und Unordnungen scheinen sich, das implizieren Klugs Ausführungen, teils homolog zur angebotenen Musik und den damit verbundenen Haltungen zu verhalten, was maßgeb-

lichen Einfluss auf die Atmosphäre der Geschäfte zu nehmen scheint. Die irgendwie doch sehr aufgeräumte »Gemischtwarenbude« *Zardo*, in der man alles und nichts findet, steht dem hochspezialisierten und passend zur Musik rundum minimalistischen Techno-Laden *Smallville* entgegen, bei dem Angebot wie Höker stets auf den Punkt sind. Bei *Freiheit & Roosen* hingegen präsentiert sich die Nicht-Ordnung des Ladens so anarchistisch wie viele der dort angebotenen Punkrock-Platten und entspricht darüber hinaus der Zerstreutheit des Besitzers.

Klugs Erzählersubjekt positioniert sich selbst als Experte, der sich durch die ihn anregenden Geschäfte euphorisiert in musikästhetische Welten hineinziehen lässt. So kann er bei *Selekta* vor Rührung und Begeisterung »weinend am Tresen hängen«, wenige Hundert Meter weiter bei *Burnout* wieder voll auf Garagepunk kommen und wiederum nur einen Steinwurf davon entfernt bei *Smallville* das Gefühl bekommen, nur Techno »könne das eigene Leben fortan retten«. Klugs Sprache verweist auf den distinktiven Charakter dieser Räume. Wenn von »Undergrund-Gitarren-Nischenmusik« [sic!] die Rede ist, offenbart das einerseits die stilistische Feingliedrigkeit dieser Genres, die sich jeweils in zahlreiche Subgenres zerfasern. Postpunk, Garage und Drone führt Klug als exemplarische Knotenpunkte dieses komplexen Gewebes aus Stilen und Genres an. Gleichzeitig wählt Klug damit eine Sprechposition, die sich all dieser Differenzierungen und damit verbundenen Distinktionen bewusst ist, sich jedoch souverän über sie stellt und (vermutlich nicht nur sprachlich) mit ihnen spielt – eine Distinktion zweiter Ordnung.

Viele meiner Interviewpartner:innen, die, wie Klug, über solches Popkulturrwissen verfügen, beschreiben ähnlich mußevolle oder euphorische Momente, die in diesen Geschäften entstehen können. Die Läden werden für sie zu postmodernen Wunderkammern, in denen sie sich angeregt bewegen, über neue Musik informieren, Gesuchtes finden und Neues entdecken können. Haptik und Optik, Geruch und Klang zahlloser Tonträger verschmelzen zu einer speziellen Atmosphäre, die diese Menschen als inspirierend, anregend oder euphorisierend beschreiben.

Für Gernot Böhme sind Atmosphären weder etwas klar Objektives noch etwas eindeutig Subjektives. Sie verbinden diese Ebenen, ihnen ist eine »synthetische Funktion« zueigen (vgl. Egger 2013: 102). Dennoch existieren sie nicht freischwebend und unabhängig von ihrer Umgebung. Zum einen gehen sie von konkreten Dingen aus, die Räume »tönen« und »stimmen« können (ebd.). Dinge, in diesem Fall vor allem Tonträger, nehmen nicht einfach ein bestimmtes Raumstück ein, sie strahlen über ihre Position im Raum in

die Umgebung hinein. »Die Ausdehnung eines Dinges und sein Volumen sind [...] nach außen hin spürbar, geben dem Raum in seiner Anwesenheit Gewicht und Orientierung.« (Böhme 2007: 297) Böhme spricht in diesem Zusammenhang von »Ekstasen«, um zu benennen, »dass neben der Farbe, dem Klang oder dem Geruch einer Sache auch die Form, die ein Ding durch sein Volumen zunächst begrenzt, Wirkung nach außen entfaltet« (Egger 2013: 101). Atmosphären sind also etwas zum Ding Gehörendes, sie artikulieren seine Anwesenheit. Dennoch sind sie nicht objektiv, denn sie werden erst durch Menschen spürbar.

»In der Wahrnehmung der Atmosphäre spüre ich, in welcher Art Umgebung ich mich befinde. Diese Wahrnehmung hat also zwei Seiten: auf der einen Seite die Umgebung, die eine Stimmungsqualität ausstrahlt, auf der anderen Seite ich, indem ich mit meiner Befindlichkeit an dieser Stimmung teilhabe und darin gewahre, dass ich jetzt hier bin.« (Böhme 1995: 96)

Folgt man Böhme, so ist für die subjektive Wahrnehmung einer bestimmten Atmosphäre weniger Rationalität, im Plattenladen also beispielsweise popkulturelles Wissen, sondern viel stärker die leibliche Anwesenheit einer Person von Belang.

»Zur Wahrnehmung gehört die affektive Betroffenheit durch das Wahrgenommene, gehört die Wirklichkeit der Bilder, gehört die Leiblichkeit. Wahrnehmen ist im Grunde die Weise, in der man leiblich bei etwas ist, bei jemandem ist oder in Umgebungen sich befindet.« (Ebd.: 46f.)

Diese affektive Betroffenheit, von der der Leib der wahrnehmenden Person erfasst wird, expliziert Klug in seinem Text:

»Und auch in dieser Hinsicht erweist sich Musik mal wieder als die schönste aller Kunstformen: Der Anstiftungsfaktor ist unerreicht hoch. Inkubationszeit gleich null. Wie leicht lässt man sich erregen, mitreißen, ja, auch überreden, die eine oder andere Musik gut zu finden, die man in Wirklichkeit gar nicht gut findet oder erst 20 Jahre später. Wie toll manche Platten im Plattenladen klingen! Wie weltumspannend, wie ergiebig viele der Fachsimpeleien in Plattenläden immer noch sind! Frech behauptet: Da kommt doch keine Galerie mit, kein Theater und keine Buchhandlung – da sind die Wege zum Gefühlsglück weitaus komplizierter und mittelfristiger.«

Die Atmosphären der Geschäfte, die vornehmlich durch die Tonträger und die anwesenden Menschen geprägt sind, strahlen auf Klugs Ich-Erzähler aus und

nehmen ihn förmlich ein. Sie werden stärker emotional erfasst als rational reflektiert (vgl. Schmidt-Lauber 2003: 212). Atmosphären können somit als ein Medium alltagsästhetischer Erfahrung verstanden werden. Böhme entwickelt seinen Atmosphärenbegriff im Zusammenhang einer umfassenden Theorie einer »neuen Ästhetik«, in der es ihm darum geht, ästhetisches Empfinden von rationaler Beurteilung loszulösen und als ganz und gar sinnlich und eben nicht intellektuell vermittelt zu verstehen. Das Interesse dieser anthropologisch-philosophischen Wahrnehmungslehre gilt »den Qualitäten der Umwelt und dem Befinden der Menschen« (Egger 2013: 101). Dieses, darauf weist Brigitta Schmidt-Lauber hin, ist nicht übersubjektiv, nie unabhängig von den wahrnehmenden Menschen, »schließlich wirken auch kulturelle Prägungen bei der Bewertung und Gewährwerdung von Atmosphären mit« (Schmidt-Lauber 2003: 212). Was das im Fall des Schallplattenladens bedeutet, zeige ich an folgendem Beispiel.

Beklemmungen: Erfahrungen eines jungen Mannes im Schallplattengeschäft

Das von Klug beschriebene »Gefühlsglück«, das ihn in den Tonträgergeschäften überkommt, stellt sich für andere Menschen weit ambivalenter dar. Den zweiten popliterarischen Text, den ich als Quelle heranziehe, ist eine Kurzgeschichte des Schriftstellers Max Goldt, die erstmals 1991 veröffentlicht wurde. Sie heißt *Junger Mann, der sich eine Schallplatte gekauft hat* (Goldt 1999: 141ff.). Auch Goldt ist ein im Feld bekannter Autor, seine Geschichte kann ebenfalls als ein Beitrag zur kulturellen Textur des Plattenladens verstanden werden.

In einer Straßenbahn sitzt dem Ich-Erzähler der Geschichte ein junger Mann gegenüber, der eine quadratische Einkaufstüte mit sich trägt, in der sich, so die vom Erzähler angestellte Vermutung, eine Schallplatte befindet. Davon angeregt erinnert er sich an die prekäre Situation, die so ein Plattenkauf für ihn als jungen Mann dargestellt hat.

»Ich habe mir [...] andauernd Schallplatten gekauft und weiß daher, dass dies mit sehr dramatischen Erlebnissen verbunden sein kann, besonders wenn man in eines jener kleinen Geschäfte geht, die darauf spezialisiert sind, Platten von Gruppen feil zu bieten, die kein Mensch kennt mit Ausnahme der Leser bestimmter Zeitschriften, die ausschließlich über Gruppen berichten, die kein Mensch kennt. Möchte man eine Platte erstehen, die Menschen kennen, dann ist der Spott garantiert.«

Ihre Spezialisierung macht Schallplattenläden zu exklusiven Orten und zu sozialen Aushandlungsräumen. Sie sind Bühnen, auf denen Menschen ihr (sub)kulturelles Kapital zur Aufführung bringen können. Das kann ganz konkret im ›informierten‹ und ›wissenden‹ Sprechen über bestimmte Tonträger zum Ausdruck kommen, aber auch viel subtiler durch inkorporiertes Wissen, lässige Haltungen, zielstrebiges Bewegen im Raum oder durch den souveränen und geübten Umgang mit Schallplatten. Das macht die Orte im wahrsten Sinne des Wortes zu *Schauplätzen*. Max Goldt beschreibt die Brisanz, die mit dem Betreten eines solchen Geschäfts verbunden sein kann, folgendermaßen:

»Einen solchen Laden zu betreten, erfordert Mut und Selbstbewusstsein, doch ich ermanne mich: Der Plattenhändler steht wie üblich am Tresen und schenkt seinen drei Lieblings-, Stamm- und Busenkunden gerade Kaffee ein. Tapfer sage ich: ›Hallo.‹ Es folgen grausame zehntel Sekunden, doch endlich formen die Lippen des Händlers ihrerseits ein ›Hallo‹, und ja, er kennt sogar meinen Namen! ›Puh, das ist ja nochmal gut gegangen‹, denke ich und mache mich daran, den Neuerscheinungskasten zu erforschen, obwohl ich eigentlich etwas ganz Bestimmtes von einer berühmten, schon seit vielen Jahren existierenden Gruppe möchte, aber es gibt ein sensibles Problem: die Platte ist bereits vor gut einem Vierteljahr erschienen und eine Platte, die alles andere als ein Geheimtip ist, drei Monate *zu spät* zu erstehen, ist etwas, was einen in der Wertschätzung eines solchen amtlichen Plattenhändlers zur zwar für den Geschäftsgang lebensnotwendigen, aber doch keineswegs namentlich bekannten und sicherlich nicht mit Handschlag begrüßten *Laufkundschaft* degradiert. Hätte ich die Platte doch gleich nach Erscheinen gekauft. [...] Vielleicht könnte ich aber irgendeine obskure Import-Maxi nehmen und die Platte der weltberühmten Gruppe quasi darunterschieben und, sollte der Händler komisch gucken, einfach sagen: ›Ach, die ist für meinen Cousin ...‹« (Goldt 1991: 142f.)

Der Verkaufstresen stellt nicht nur eine physische Trennung des Raumes zwischen Kundschaft und Verkäufer:innen her, er markiert auch eine Positionsbestimmung im sozialen Raum der Popkultur. Wer hinter dem Tresen steht oder ihm nahe ist, befindet sich im sozialen Spektrum dieser Kultur ›oben‹. Wer hingegen ›nur‹ zur Laufkundschaft gehört und nach der ›falschen‹ Platte fragt, wird, so die Sorge des Erzählers, als ›Wannabe‹ diskreditiert. Die Atmosphäre stellt sich für das jugendliche Ich des Erzählers einerseits inspirierend und anregend dar. Er scheint ein Musikfan mit einer Begeisterung für Schallplatten zu sein. Gleichzeitig schüchtert ihn die Expertise und Coolness des

Besitzers und seiner »Lieblings-, Stamm- und Busenkunden« ein. Der Tresen ist für ihn kein Ort »anregender Fachsimpeleien«, wie Klug es beschreibt. Er erscheint ihm eher als ein Prüfstand, an dem inszenierte Kennerschaft prompt entlarvt und abschätzig kommentiert wird. Selbst das Warten auf die Erwiderung seines Grußes empfindet er als »grausame zehntel Sekunden«. Die ästhetische Strahlkraft der Tonträger, die Klug affektiv vereinnahmen, wird übertönt von einer entgegenwirkenden atmosphärischen Kraft, die vom Tresen und der sich dort befindlichen Personen ausgeht. »Wie jedes Ding strahlt auch jede Person eine spezifische Anmutung aus und beteiligt sich ebenso bewusst oder unbewusst an der Schaffung von Räumen und Atmosphären.« (Egger 2013: 102) Die Angst, in dieser Atmosphäre die Platte einer berühmten Band zu kaufen, die zudem schon vor über drei Monaten veröffentlicht worden war, symbolisiert das distinktive Spiel, das auch Klug thematisiert. Der junge Mann ist sich dieser Mechanismen bewusst und bekommt sie in seiner Angst leiblich zu spüren. Ihm fehlt das kulturelle Kapital – räumlich interpretiert, die Nähe zum Tresen –, um sich auf so spielerische Weise davon zu distanzieren wie Klug, der als langjähriger Plattenhändler selbst Herr über den Verkaufstisch gewesen ist. Das verschafft ihm einen deutlich größeren Spielraum als dem jungen Ich-Erzähler, der eingeschüchtert durch die für ihn beklemmende Atmosphäre die kürzesten Wege wählt und unter dem befürchteten sozialen Spott gründlich überdenkt, ob er die Platte, wegen der er hierhergekommen war, tatsächlich kaufen soll.

Die Vorstellung eines in der Regel männlichen, nicht selten arroganten Ladenbetreibers gehört dabei zur popkulturellen Mystifizierung des Plattenladens. Der Plattenladenbesitzer erscheint als Gatekeeper und Hüter des ›coolen Wissens‹. Er sitzt an der Quelle und ist, zumindest historisch, der Erste, der von neuen Veröffentlichungen erfährt (→ Spotify). Es liegt an ihm, Sammler:innen ihre Wünsche zu erfüllen oder im Zweifel zu verweigern. Dieses Klischee hat sich durch Romane wie *High Fidelity* von Nick Hornby zu einem beständigen und wirksamen Narrativ verdichtet. Die Hauptfigur Rob Fleming, der Besitzer eines Plattenladens ist, und seine beiden Aushilfen Berry und Dick werden als ›nerdige‹, arrogante und doch liebenswerte Musikfreaks beschrieben. Diese literarische Charakterstudie des Plattenladenbetreibers wurde in meinem Feld immer wieder als Referenz aufgegriffen, wie sich in diesem Zitat aus einem Interview mit einem Plattenhändler zeigt:

»Ich leide so ein bisschen darunter, dass sich so Klischees gebildet haben, mit denen ich selber nicht so ganz klar komm'. Fängt mit dem Klischee an,

das man aus *High Fidelity* kennt. Dieser Nerd, der da sitzt, der irgendwie alles kennt, der den ganzen Tag irgendwelche Listen schreibt und so. Wo die Leute denken, jeder, der in einem Plattenladen arbeitet, müsste so oder so ähnlich sein, also lexikalisches Wissen haben. Und er ist ja den ganzen Tag nur damit beschäftigt, die zehn tollsten Liebesongs auf Listen zu schreiben. Stimmt ja auch irgendwie, sicherlich gibt es die wahrscheinlich auch, aber so bin ich eben nicht.«

High Fidelity ist 1995 erschienen. Dass die dort produzierten Bilder so lange präsent bleiben, spricht zum einen für den Erfolg und Kultstatus des Romans, der im Jahr 2000 auch verfilmt worden ist. Zum anderen zeigt das, wie nachhaltig kulturelle Texturen wirken können, unabhängig davon, ob die darin artikulierten Vorstellungen mit gegenwärtigen Wirklichkeiten noch etwas zu tun haben. Sie prägen Sichtweisen dauerhaft und können identitätsstiftend wirken, wenn auch, wie in diesem Fall, in Form der Abgrenzung von einem Klischee, das durch die Textur beständig reproduziert worden ist (vgl. Lindner 2008: 142).

Der junge Mann in Goldts Erzählung konnte seine Angst am Ende übrigens nicht überwinden. Eingeschüchtert entschied er sich dazu, nur die Import-Maxi zu kaufen, die ihm am Verkaufstresen vermutlich etwas Ansehen verschafft hat: »Meine The Cure-Platte habe ich mir dann lieber in der Phonoabteilung eines Warenhauses in einem Außenbezirk gekauft.« (Goldt 1991: 144)

Exkurs: Saturnmarkt Mönckebergstraße

Ich schließe mein Fahrrad vor dem riesigen Saturn-Gebäude direkt gegenüber des Hamburger Hauptbahnhofs an einer Bauabspernung an und bewege mich durch zwei kurz aufeinanderfolgende Schwingtüren direkt auf die Rolltreppen zu. Die Musikabteilung befindet sich im vierten, obersten Stockwerk. Mein Blick schweift von der Rolltreppe aus über Kaffeemaschinen, Pfannen und Rasierapparate. Die Luft ist trocken. Alles erscheint im hochfrequenten Flimmern der Neonbeleuchtung. Im zweiten Stockwerk sendet ein Nachrichtensprecher aktuelle Geschehnisse aus den neuesten Fernsehmodellen in den Raum, weiter hinten fällt auf einer ganzen Reihe Flatscreens synchron ein Fußballtor. Im dritten Stockwerk, das versichert der Wegweiser am Ende der Rolltreppe, befindet sich die Audio- und HiFi-Abteilung. Ich erspähe Regale mit Lautsprecherboxen und Radiogeräten. Ganz hinten steht angeschrieben:

»High Fidelity Studio. Klang in Perfektion«. Klänge durchdringen das gesamte Stockwerk, ihre Quellen bleiben von der Treppe aus schwer zu orten. Ich erkenne Fetzen eines Dire Straits-Riffs, die sich arhythmisch mit stampfenden Beats eines Popsongs vermischen.

Ich stehe auf der letzten Rolltreppe, die in das vierte Geschoss führt, als mich links ein Mann mittleren Alters zügigen Schrittes überholt. Er trägt eine Jeans-Kutte mit einem großen Rückenaufnäher vermutlich einer Heavy Metal-Band. Sein langes blondes, etwas schütteres Haar verdeckt die ohnehin schwer entzifferbare Typografie. Oben angekommen bewegt er sich zielstrebig geradeaus. Ich beschließe ihm zu folgen. Die Abteilung ist riesig. Gleich links sind mehrere CD-Podeste angeordnet, die teils mit Neuheiten, teils mit Angeboten bestückt sind. Schilder mit übergroßen Aufschriften an den Wänden verweisen auf die Abteilungen »Klassik«, »Reggae« und »Kinder«. Die ersten CD-Regale, die ich passiere, sind mit »Pop/Rock« überschrieben, rechts gegenüber mit »Deutsch«, dann folgt »Alternative«, bevor der mutmaßliche Heavy Metal-Fan in die Regalreihe »Hard'n'Heavy« einbiegt. Zielgerichtet zieht er eine CD aus dem Regal, macht kehrt und läuft an mir vorbei zurück in Richtung Rolltreppe. Mir schießt die Geschichte von Max Goldt in den Sinn. Ist auch er hierhergekommen, um anonym das Album einer längst aus der Mode gekommenen Band zu erstehen?

Ich streife weiter durch die weiträumig angeordneten Regale. Mindestens 40, 50 Menschen suchen an diesem Donnerstag spätnachmittags nach Musik. Anders als in den kleinen Geschäften gibt es hier keinen zentralen Tresen, an dem Tonträger vorgehört oder bezahlt werden können. Überall in dem großen Raum verteilt befinden sich an den Stirnseiten der Regale Anhörstationen. Diese Touchscreens verfügen über einen Barcode-Scanner. Will man eine CD oder LP hören, hält man sie mit dem Strichcode unter das rotleuchtende Laserlicht des Scanners und kann sich dann, den Kopfhörer aufgesetzt, durch 20-Sekunden-Schnipsel der darauf enthaltenen Songs klicken.

Ein junger Mann, der in der Vinylabteilung stöbert, trägt seinen eigenen Kopfhörer über der Baseball-Cap. Immer wieder holt er sein Smartphone aus der Hostentasche, tippt und wischt, blättert wieder einige Platten weiter und wiederholt das Prozedere. Hört er Musik über ein Streamingprogramm vor, weil ihm die Song-Sequenzen an der Anhörstation zu kurz sind? Recherchiert er, ob es die Platte im Internet günstiger gibt? Oder stört ihn einfach die Musik, die gerade im Geschäft läuft, und er erschafft sich so seine persönliche Soundscape, seine eigene Atmosphäre (»iPod«)?

Ich streife weiter durch die Regale. Das Angebot in dieser Musikabteilung ist riesig und weit weniger spezialisiert als in den Geschäften, die Gereon Klug beschrieben hat. Hier findet man alles: von Schlager über Klassik, von Pop bis Blues, von Hip-Hop bis Jazz. Die Atmosphäre ist bestimmt durch die mannigfaltigen Reize, die auf mich einströmen – das überbordende Angebot, die vielen Menschen, die Musik. All diese Eindrücke wirken durch die Weite des Raumes gedämpft. Das Betreten der Tonträgerabteilung ist unverbindlich. Anders als in kleineren Geschäften verspüre ich hier nicht die Verpflichtung, etwas zu kaufen. Als Kunde muss ich keinen Kontakt zu den Verkäufer:innen aufnehmen, die hier und da CDs in Regale sortieren. Die Eintrittsschwelle ist niedriger, die Distinktionen verlieren sich im weitläufigen Raum. Ich entschlief mich, eine Vinyl-Wiederveröffentlichung von Nirvanas *Nevermind* zu kaufen, im Angebot für 11,99 Euro. Das ist weder aktuell noch ein Geheimtipp. Ich trete den Rückweg an. Wieder führt mich die Rolltreppe durch Klangwelten und optische Szenerien hindurch. Die Kassen befinden sich im Erdgeschoss vor dem Ausgang. Kassierer:innen scannen am laufenden Band Waren verschiedenster Sorte. Anders als die expert:innenhaften Betreiber:innen von Schallplattenläden haben sie vermutlich weder Anerkennung noch Spott für meinen Kauf übrig.

Unsicherheit: Erfahrungen einer jungen Frau im Schallplattengeschäft

Zurück im Plattenladen. Lena erzählt mir, dass sie sich seit einiger Zeit für Schallplatten interessiert und bereits eine kleine Sammlung zu Hause hat. Sie hört im Alltag Musik über Spotify, aber abends und am Wochenende legt sie gerne Platten auf. Das analoge Medium ist für sie etwas Besonderes: »Das entschleunigt so schön.« Auf die Frage, ob sie häufig in Plattenläden geht, antwortet sie:

L.: »Zum Gucken, ja. Das sollte man eigentlich viel öfter machen. Aber ich bin jetzt noch nicht so weit, dass ich mich da traue und dann wirklich im Laden was anhöre. Da komme ich mir immer so blöd vor.«

C.E.: »Warum?«

L.: »Dann denke ich, dass – ich weiß auch nicht – dass ich was kaputt mache oder ich weiß auch nicht?«

C.E.: »Kannst Du das genauer erklären?«

L.: »Vielleicht. Man sieht da ja so eine Klientel, man sieht das ja dann bei manchen, dass die sich da halt schon seit Jahren damit beschäftigen. Das

hat schon was Altehrwürdiges, oder? Weiß nicht.«

C.E.: »Was meinst du damit?«

L.: »Ja, so eine Platte, und dann halt in so einem Laden zu sein und sich dann auch da hinstellen mit einem Kopfhörer und sich die dann anzuhören und so. Weißt du, das ist ja nicht meine Generation. Ich bin '85 geboren. Ich hatte CDs. [...] Und man denkt ja auch, man sieht das sofort oder man hört das sofort, weil es dann irgendwie kratzt [die Schallplatte beim nicht korrekten Auflegen der Nadel], aber im Grunde genommen – wahrscheinlich ist das so, dass sich da keiner drum schert, wenn du da in diesem Laden stehst. Naja, logisch, man denkt ja auch immer, die Welt dreht sich um einen selbst. Man ist der Mittelpunkt der Erde.«

Die distinktive Kraft dieses vornehmlich männlich besetzten und von Expert:innenwissen durchdrungenen Raumes wird hier in einem Störfall deutlich, der sich etwas anders gestaltet als der des jungen Mannes, den Goldt beschreibt. Lena scheint weniger die Angst zu verspüren, die »falsche« Platte zu kaufen oder über nicht genug popkulturelles Kapital zu verfügen. Es geht eher um die Sorge, durch mangelnde Technikkompetenz negativ aufzufallen, die sich durch ein Kratzen der Nadel beim Auflegen der Platte offenbaren könnte. Wie dem jungen Mann gefällt es Lena einerseits im Plattenladen, gleichzeitig fühlt sie sich unsicher und beobachtet. Jede Handlung könnte sie als Greenhorn enttarnen. Es scheint unzählige Fallstricke zu geben, die aus ihrer Sicht an der Anhörstation am eklatantesten zutage treten. Der Umgang mit Schallplatten und Plattenspielern will geübt sein. Wie funktioniert das Gerät? Auf welcher Seite befindet sich der Startknopf oder hat der Turntable eine Automatik? Wie legt man nochmal den Tonarm auf? Wie bekomme ich die Platte elegant aus der Hülle? Und noch wichtiger: wie am Schluss wieder hinein – möglichst ohne, dass sich Innenhülle und Cover verhaken und verkanten, vielleicht sogar knicken? Erfahrung im Umgang mit Schallplatten wird im Plattenladen sichtbar und von (meist männlichen) Kunden bisweilen auch zur Schau gestellt – vom lässigen Laufenlassen des Plattenspielers während des Umdrehens der Platte bis zum gekonnten Öffnen der Cellophanverpackung durch das Hin-und-her-Reiben der eingeschweißten Platte auf dem jeansbedeckten Oberschenkel. Nicht nur kognitives Wissen um bestimmte Bands, Alben und Pressungen kommt hier zum Tragen, es geht auch um inkorporiertes Wissen, um habituell verinnerlichte Umgangsweisen und Technikkompetenzen. Ihre Unsicherheit, die sich in dem Zitat deutlich widerspiegelt, hängt,

wie für Goldts jungen Mann, auch mit den dort befindlichen Personen zusammen.

»Wer da alles Platten anhört! Diese Nerds, die da total, die da schon verwurzelt sind in dem Laden. Die haben da schon irgendwie ihr kleines Zelt aufgeschlagen. Klar, dann siehst du halt auch mal die, die einen an einen selbst erinnern, die noch nicht so souverän durch den Laden gehen. Aber das sind schon die wenigsten.«

Die Atmosphäre des Raumes mit den dort anwesenden Menschen, die Lena als »Nerds« wahrnimmt, beeinflussen ihre Handlungen (und Nicht-Handlungen) sowie ihr leibliches Befinden. Gernot Böhme schreibt in diesem Zusammenhang:

»Der zentrale Begriff, von dem her das Phänomen leiblicher Anwesenheit beschrieben werden muss, ist der Begriff der Befindlichkeit. Wir haben das außerordentliche Glück, dass der deutsche Ausdruck sich befinden eine Doppeldeutigkeit enthält, die dem Phänomen leiblicher Anwesenheit im Raume aufs Beste entspricht. Sich befinden heißt einerseits sich in einem Raum befinden und heißt andererseits sich so und so fühlen, so und so gestimmt sein. Beides hängt zusammen und ist in gewisser Weise eins: In meinem Befinden spüre ich, in welchem Raum ich mich befinde.« (Böhme 2006a: 122)

Dass Lena eine Frau ist, ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Ein Angestellter eines Plattenladens bemerkt zur Zusammensetzung seines Publikums: »Also mindestens 90 Prozent meiner Kunden sind Typen – wenn das reicht.« Und Nick Hornby lässt seinen Protagonisten Rob Fleming in *High Fidelity* sagen:

»Meinen Schnitt mache ich dank der Leute, die sich samstags extra hierher bemühen – junge Männer, und nur junge Männer, mit John-Lennon-Brillen, Lederjacken und den Armen voll mit quadratischen Einkaufstüten [...].« (Hornby 1996: 45)

Auch wenn sich dieses Verhältnis im Zuge des ›Vinyl-Revivals‹ etwas zu verschieben scheint, bleibt Schallplattensammeln eine männlich dominierte Praxis (♂Vinyl). Grundsätzlich wird das Interesse an technischen Geräten wie Plattenspielern oder Verstärkern (vgl. Gauß 1998: 72) und auch das Sammeln von Gegenständen (vgl. Baudrillard 1991: 112) stereotyp eher Männern zugeschrieben (♂Der Sammler als (Anti-)Figur). Zudem sind Frauen in den meisten

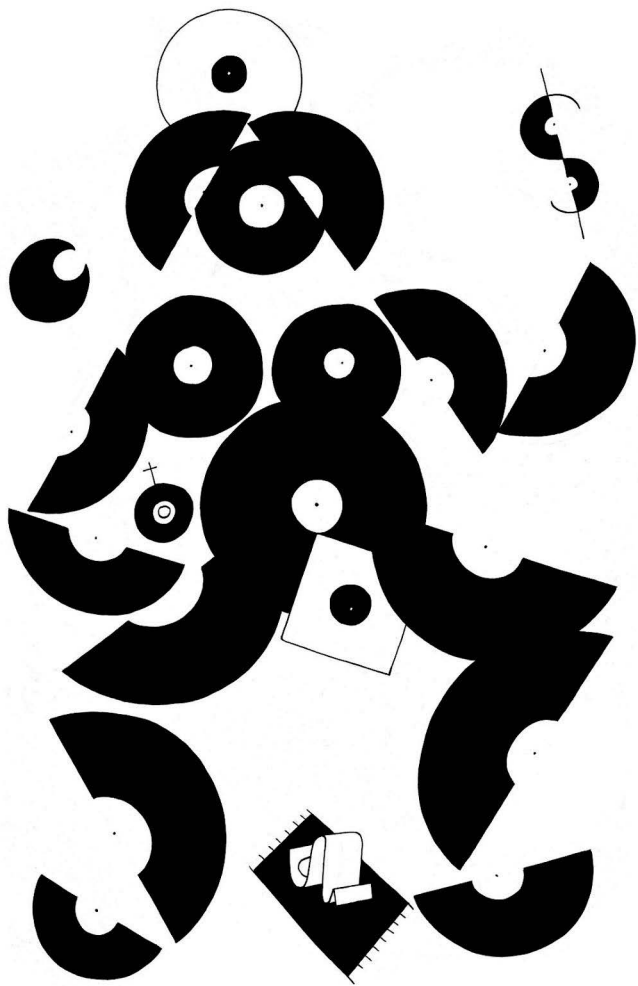
musikbasierten Subkulturen insgesamt stark unterrepräsentiert (vgl. Hitzer et al. 2001), folglich finden sich hier auch weniger Vinyl-Konsumentinnen. Christina, eine Interviewpartnerin, die als Musikerin in der Independent-Szene aktiv ist, erklärt sich das so:

»Ich glaube, das ist so ein soziales Ding. Wenn meine Freundinnen mehr Platten kaufen würden, würde ich das bestimmt auch machen. Ich glaube, bei Frauen funktioniert das in der Subkultur eher über Mode. Daran musst du dich als Frau messen lassen, nicht an deiner Plattensammlung. Das machen die Typen und die geben das ja auch ungern ab. Egal ob im Plattenladen oder im Gitarrengeschäft, als Frau wirst du da nicht ernst genommen. Was man sich da alles anhören muss: ›Wow, für eine Frau spielst du aber gut Gitarre!«

Ihre Aussage impliziert, dass Frauen, die sich mit Schallplatten oder Gitarren auskennen, von vielen Männern als exotische Sonderfälle wahrgenommen werden. Ihnen wird ein ernsthaftes Interesse an diesen männlich assoziierten und dominierten Feldern weder zugetraut noch zugestanden. Das zeigt sich auch in Gereon Klugs Plattenladenportraits. *Groove City* sei der einzige Plattenladen im von ihm fokussierten Quartier, in dem, wie er schreibt,

»bizarrerweise eine Frau das Sagen hat. Als hätten die Check von Musik, die Weiber, geht ja gar nicht. So denken weltweit 90 Prozent aller Musiker:ns. Aber einmal bei Marga, so heißt die arrogante feinsinnige Seele dort in Chefposition, sich was eintüten lassen und man ist korrekterweise doch plötzlich Feminist, aus welchem Grund auch immer.«

Gewohnt ironisch schreibt Klug das Klischee der Arroganz und Feinsinnigkeit, die Plattenhändlern wie -händlerinnen zueigen seien, fort. Es scheint für »90 Prozent aller Musiker:ns« überraschend zu sein, sich von einer Plattenhändlerin »was eintüten [zu] lassen«. Hier zeigt sich erneut: Schallplattenläden sind keine neutralen Orte. Sie sind durchzogen von sozialen und auch genderspezifischen Trennlinien; sie sind Räume des objektivierten und inkorporierten kulturellen Kapitals und distinktiver Stilisierungen, die die Atmosphäre dieser Räume aus Perspektiven einzelner Personen maßgeblich prägen. Anders als beim Einkauf in einem Onlineshop kommen Materialität und atmosphärische Strahlkraft der Tonträger in einem Laden voll zum Tragen. Von mannigfaltigen Texturen überschrieben, werden Plattenläden so zu stereotypen Orten der Popkultur.



4. Vinyl

»Seeing a record made is the coolest thing because you're seeing something that can actually change the quality of somebody's life, or change their mood, or make a chemical difference in their bloodstream. It's a really heavy deal when you think about it.« (Miriam Linna/*The Cramps*, zit. n.: Milano 2003: 21)

Grüne Maschinen produzieren schnaubend und zischend, träge, aber präzise im 20-Sekunden-Takt Schallplatten.¹ Ein schwarzer ›Vinylkuchen‹, der aussieht wie ein zu groß geratener Eishockeypuck, wird samt bedruckten Etiketten automatisch in die Presse gespannt und unter enormem Druck zu einer Langspielplatte geformt. Die Schallplattenproduktion wirkt auf alle Sinne. Die Maschinen sind laut, es riecht nach dem Kunststoff Polyvinylchlorid und die Kraft, mit der Musik und Material vereint werden, wird durch die optische Nachvollziehbarkeit des Pressvorgangs und die dabei auftretenden Geräusche geradezu spürbar. 150 Tonnen Druck machen aus 160 Gramm Kunststoff greifbare, musikalische Information. Überschüssiger Kunststoff wandert zäh über die Pressform hinaus und wird Augenblicke später, nach dem Erkalten, von einem Messer entfernt. Saugnäpfe heben die fertige Schallplatte anschließend behutsam von der Pressmaschine und platzieren sie exakt auf der nebenstehenden Spindel, auf der langsam ein Vinylturm anwächst. The Smiths – *Strangeways here we come* ist auf dem Label zu lesen. Ein Independent-Klassiker. »Hach, das ist der schönste Tag meines Lebens«, kommentiert Arne das Ereignis. Dem zweifachen Familienvater steht die Freude ins Gesicht geschrieben. Wie die rund fünfzehn weiteren Teilnehmer:innen dieser Führung durch ein großes CD- und Schallplattenpresswerk ist auch Arne Mitarbeiter eines Musikvertriebs. Die Besichtigung des Presswerks stellt den Höhepunkt eines Betriebsausflugs des Unternehmens dar. Die gesamte Belegschaft wurde bereits durch die riesige CD-Produktion

1 Teile dieses Tracks sind bereits als Aufsatz veröffentlicht worden (Elster 2015).

geführt. Aber die Vinylpressmaschinen begeistern alle weitaus mehr – von den jungen Azubis bis zu den Geschäftsleiter:innen. »Darf ich vorstellen«, kündigt der Leiter der Führung an: »*Toolex Alpha*, die modernste Schallplattenpresse der Welt!« Die schrankgroßen Apparaturen stammen allesamt aus den 1960er und 70er Jahren. Technisch fanden in diesem Bereich seitdem keine Weiterentwicklungen mehr statt. Die Maschinen sind, sowohl was die Automatisierung des Produktionsprozesses als auch die Qualität ihrer Produkte angeht, noch immer ›State of the art‹. Die schwedischen Pressen gelten unter Toningenieur:innen ebenso als ›Klassiker‹ wie The Smiths unter geneigten Musikhörer:innen. Manche haben schon millionenfach mikroskopische Soundreliefs in Plastik gepresst – Kopie nach Kopie nach Kopie. Die anachronistisch erscheinenden Industriemaschinen waren bereits ein Antriebsmoment der Popkultur der Nachkriegsjahrzehnte und sind jetzt Zeugen eines Vinylrevivals im digitalen Zeitalter. Kein sanfter Rechtsklick, sondern Dampfdruck, Kühlwasser, Hydraulik- und Vakuumpumpen treiben sie an. Zur Erstellung der Pressformen, der sogenannten Matrizen, kommt Galvanik zum Einsatz. Das Schneiden des Masters, von dem die Pressformen abgenommen werden, ist ein sensibler elektromechanischer Prozess. Die Schallplattenproduktion stellt sich als eine aufwändige Prozedur dar, die in ihrem Energiebedarf, ihrer Materialität und mechanischen Dynamik auf ein vordigitales (Medien-)Industriezeitalter verweist. Von diesem Ereignis im Presswerk, das selbst die ›alten Hasen‹ im Musikgeschäft sichtlich beeindruckt hat, wird den restlichen Tag über immer wieder geschwärmt. An den einleitenden Worten Miriam Linnas scheint etwas Wahres dran zu sein. Die Magie ist auf alle Beteiligten übergelungen. Arne freut sich auf der Rückfahrt immer noch: »Und dann war's auch noch 'ne Smiths!«

Back to Black

Die Vinylschallplatte, die Anfang der 1990er Jahre von den großen Musikkonzernen unisono für tot erklärt worden war, erlebt derzeit ein ungeahntes Revival. Sie ist weit über die Ränder subkultureller Szenen hinaus zu einem begehrten Sammelgegenstand reüssiert – in Zeiten von Musikstreaming ein scheinbar anachronistisches Phänomen. Saturn- und Mediamärkte führen wieder große Vinylsortimente, die Lifestyle-Mode-Kette Urban Outfitters, die sich an ein Publikum im Teenager- und Twen-Alter richtet, avancierte in den USA zu einem der umsatzstärksten Schallplattenhändler, in England wurden 2008 Vinylcharts eingeführt, kurz darauf auch in den USA und in Deutsch-

land. Seit 2007, dem Jahr, in dem auch das Streamingportal Spotify online ging, verzeichnet der Bundesverband Musikindustrie e.V. jährlich einen starken Anstieg der Vinyl-Verkaufszahlen. 2017 wurden in Deutschland 3,3 Millionen Schallplatten verkauft, so viel wie zuletzt Ende der 1980er Jahre (Bundesverband Musikindustrie e.V. 2018). Die realen Verkaufszahlen dürften jedoch deutlich höher liegen, denn viele der kleinen, unabhängigen Plattenläden und Onlineshops, die sich auf Vinyl spezialisiert haben, werden in dieser Statistik nicht erfasst. Auch die umgesetzten Second-Hand-Platten fließen nicht in diese Zahlen mit ein, wobei sich auch hierfür im Internet einige hochfrequentierte spezialisierte Plattformen wie die Seite Discogs etabliert haben.

Die Feuilletons der großen Zeitungen berichten rege von dieser Entwicklung und treiben sie gleichzeitig voran. Zunächst war von der »Rückkehr des Vinyls« (Steinfeld 2008) und von »heißen Scheiben« (Wirag 2009) zu lesen und die FAZ erörterte die finanzielle Seite von »Vinyl als schwarze[m] Gold« (Krohn 2009). Sechs Jahre später fragte das Musikmagazin Spex: »Vinyl-Hype vorbei?« (Lintzel 2015) Im Januar 2016 kam die erste Ausgabe des Magazins Mint auf den Markt, das sich bis heute der »Vinyl-Kultur« widmet, im Herbst desselben Jahres erschien das Magazin Record und das Bookazine Vinyl Stories. Zahlreiche Internetblogs wie thevinylfactory.com widmen sich der Vinylschallplatte als Kunstobjekt, Sammelgegenstand und Lifestyle-Accessoire (→Der Sammler als (Anti-)Figur). Diese Entwicklung belegt die derzeitige Relevanz der Schallplatte und verweist auf die mannigfaltigen kulturellen Bedeutungen, die dem analogen Tonträger heute zugeschrieben werden.

Das »Vinyl-Revival« verwundert auf den ersten Blick, sind doch viele überkommene Speichertechnologien gerade im Zuge der Digitalisierung nahezu ganz vom Markt verschwunden. Musik- und VHS-Kassetten sowie Mini-Discs sind so gut wie nicht mehr im Handel. Die Vinylschallplatte hingegen konnte sich behaupten und ein Münchener Plattenladenbesitzer prophezeit bereits 2010: »Das Netz wird der Tod der CD«, jedoch, so fügt er hinzu, »nicht der Vinyl-Platte« (Rabe 2010). Dabei sind die Renaissance der Schallplatte und die vielfach übersehene Kontinuität des Interesses an ihr gleichermaßen vor dem Hintergrund (sub)kultureller Kontexte und mediengeschichtlicher Umbrüche zu verstehen, wie ich in diesem Track zeigen werde.

Going Underground

Die starke Medienpräsenz der Schallplatte und die Rede vom Revival täuschen bisweilen darüber hinweg, dass Vinyl kontinuierlich konstitutiver Bestandteil

einiger Musikszenen gewesen ist. Dazu gehören Stile wie Hip-Hop oder Techno, bei denen die Platte Instrument und Handwerkszeug der DJs ist. Aber auch in zahlreichen anderen musikalischen Szenen spielt Vinyl eine zentrale Rolle. Ein Plattenladenbesitzer bemerkt: »Alles, was so 'nen Underground-, Indie-Touch hat, sei es Kraut, Punk, Elektro – eigentlich alles, was mit Subkultur zu tun hat, gab's fast immer auf Vinyl« (Armin). Viele Menschen, die mit Schallplatten umgehen, verorten sich wie Armin außerhalb des sogenannten ›Mainstreams‹ oder treten aktiv in Opposition zu diesem. Die Ablehnung des vermeintlichen musikalischen Massengeschmacks und der damit assoziierten Werte ist für das Selbstverständnis dieser musikaffinen, stilistisch elaborierten Szenen essenziell.² Vinyl ist, wie ich zeigen werde, auch Mittel und materieller Ausdruck dieser Ablehnung.

Empirisch basiert dieser Track auf Interviews und teilnehmender Beobachtung, einschließlich längerer Feldaufenthalte, die ich teils bereits im Rahmen meiner Magisterarbeit durchgeführt habe. Ich habe mich dafür vorwiegend in ›subkulturellen‹ Kontexten bewegt – in einem Plattenladen gejobbt, ein Praktikum bei einem Musikvertrieb absolviert, Betreiber:innen von Independent-Labels und einem Presswerk sowie Vinylsammler:innen interviewt. Diese Personen und die Szenen, denen sie nahestehen, bilden, wie sich gezeigt hat, einen wichtigen Grundstein für das Überleben der Schallplatte. In den folgenden Abschnitten stelle ich zentrale Aspekte des gegenwärtigen Umgangs mit Schallplatten dar: die Audiophilie, das Plattencover als visuell-ästhetisches Medium, den Kontext der unabhängigen Produktionsstrukturen und die Schallplatte als Distinktionsmerkmal. Schließlich werde ich noch einmal auf die Bedeutung der Schallplatte als (sub)kulturelles Objekt eingehen. Zunächst werfe ich einen kurzen Blick auf die Schallplatte als kulturelle »Tat-Sache« (vgl. Hengartner 2012: 119).

Polyvinylchlorid: Kulturelle »Tat-Sache«

Den theoretischen Hintergrund der folgenden Ausführungen bildet die grundlegende kulturwissenschaftliche Einsicht, dass Dinge einen Doppel-

2 In der neueren kulturwissenschaftlichen Literatur wird der Gegensatz von ›Subkultur‹ und ›Mainstream‹ vielfach problematisiert; in diesem Feld ist er aber sprachlich und konzeptionell verankert. Vgl. zur Kritik dieser Unterscheidung zum Beispiel Thornton 1995; Holert/Terkessidis 1996; zum Verhältnis von Subkulturen und Szenen vgl. Schwanhäußler 2010. Ich folge hier weitgehend der Terminologie des Forschungsfeldes (≈Pop als Feld).

charakter haben: Sie zeichnen sich zum einen durch ihre spezifische materielle Beschaffenheit aus, die Funktion und Handhabung bestimmen. Zum anderen sind Dinge ideell und symbolisch aufgeladen. Dabei trifft die Definition »Dinge sind materialisierte Kultur« (Bosch 2010: 165) auf die Schallplatte in besonderem Maße zu: Vor der Erfindung der Schallaufzeichnung Ende des 19. Jahrhunderts war Musik flüchtig, an Raum und Zeit ihrer Aufführung gebunden. Musik existierte nicht in Warenform, sie ließ sich nicht ohne Weiteres aufzeichnen, sammeln oder ausstellen. Erst in technisch reproduzierter Form, als Tonträger, wurde Klang greifbar. Die Schellackplatte wurde schon zur Jahrhundertwende zu einem durchschlagenden wirtschaftlichen Erfolg. Innerhalb kurzer Zeit avancierte sie von einer Kuriosität über einen Luxusartikel bis hin zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand (vgl. Friederici 2006: 106). Diese Entwicklung beschleunigte sich durch die standardmäßige Einführung des Materials Polyvinylchlorid in den späten 1940er Jahren, das den Rohstoff Schellack ablöste. Vinylschallplatten sind unempfindlicher und kostengünstiger als Schellackplatten und übertreffen sie in Klangqualität und Spieldauer. Als Standardformate kristallisierten sich die auf 45 Umdrehungen pro Minute laufende Single und die auf $33\frac{1}{3}$ Umdrehungen laufende Langspielplatte heraus (vgl. Wicke 2009: 70f.). Als erstes Audiomassenmedium war Vinyl ein Schlüsselobjekt für die Entstehung der Popmusik. Dabei bildet die Schallplatte Musik nicht einfach ab. Ihre technischen Eigenschaften nehmen in Verbindung mit denen der Aufnahmegерäte massiven Einfluss auf Klang und Gestalt von Musik und waren grundlegend für die Entstehung vieler musikalischer Genres. Sie ist als technisches Artefakt eine »kulturelle Tat-Sache« (Hengartner 2012: 119). Trotz ihres oftmals künstlerisch gestalteten Covers ist die Schallplatte jedoch kein dem Alltag entrücktes Kunstobjekt. Sie ist vielmehr ein Stück Alltagskultur, ein Gebrauchsgegenstand und kulturindustrielles Produkt. Mit einer Halbwertszeit von rund 500 Jahren sind Vinylschallplatten CDs und anderen digitalen Speichermedien in ihrer Beständigkeit weit überlegen, was sie zu einem geeigneten Archivierungsmedium und begehrten Sammelgegenstand macht.

Aufgrund ihres künstlerischen und emotionalen Inhalts ist der symbolische Wert der Schallplatte besonders stark ausgeprägt. Man erwirbt mit ihr immer (mehr oder weniger bewusst) auch die Vermittlung eines Images oder Lebensgefühls. Sie wird somit bisweilen zum Fetisch: Der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme definiert Fetisch als Materie, die bestimmte Bedeu-

tungen, Symbole, Kräfte und Energien »eingekörpert« hat (Böhme 2006b: 35). Was das im Fall der Schallplatte bedeutet, bleibt im Folgenden zu zeigen.

Audiophilie: aus Liebe zum Klang

»Der Hintergedanke war, das möglichst so zu hören, wie's gedacht war. Es möglichst unverfälscht, möglichst rein zu hören. Möglichst die ganze Emotion, die da drinsteckt ›rauszukitzeln und nicht irgendwelche Klangverfälschungen mitzuhören.« (Burhan)

Der Schallplatte wird ein besonderer Klang nachgesagt. Bereits in den 1960er Jahren etablierte sich ein audiophiles, beinahe ausschließlich männliches Expertentum, das besonderen Wert auf Stereoanlagen und hochwertige Vinylpressungen legte. Abspielgeräte, die sich durch ein besonders »wirklichkeitsgetreues Klangbild« auszeichneten, wurden fortan unter dem Begriff *High Fidelity*, kurz *HiFi*, gefasst (Gauß 1998: 70). Die CD wurde bei ihrer Einführung von der Industrie diesbezüglich als ein hör- und spürbarer Qualitätssprung (Renner 2008: 22) angepriesen, doch entzweiten sich die Meinungen audiophiler Hörer:innen am akustischen und ästhetischen Potenzial der CD bis heute. Für die einen stellt sie eine klangliche Offenbarung dar: Mechanisch begründete Nebengeräusche wie Knistern, Knacken und Rauschen entfallen bei dem optischen Datenträger. Der Klang wird von vielen als besonders »differenziert« und »brillant« empfunden. Auf andere hingegen wirkt die CD »kalt« und »glatt«. Vinyl wiederum klinge »warm«, »lebendig« und »sexy«. Das Vokabular verweist darauf, dass der Schallplatte als geliebtem Objekt geradezu menschliche Attribute zugeschrieben werden. Technisch messbare Faktoren scheinen dabei selbst in audiophilen Kreisen nicht zwingend im Vordergrund zu stehen. Viele Vinylhörer:innen fasziniert eher die Unvollkommenheit des Klangs. »Die CD klingt perfekt«, sagt ein Schallplattenliebhaber, »das ist ihr Problem« (zit.n. Repplinger 2010: 74). Die Qualität von MP3 und Streaming wird in diesem Zusammenhang nur selten ausführlicher diskutiert und wird generell als minderwertig eingestuft.

Um die akustischen Eigenheiten bestimmter Epochen so »authentisch« wie möglich zu erleben, besitzen manche audiophilen Hörer:innen mehrere *HiFi*-Geräte – einige gar Lautsprecherboxen für jedes Jahrzehnt: jeweils ein Paar für die 60er, die 70er, die 80er und die 90er Jahre (Repplinger 2010: 73). Olli, der ein Faible für *HiFi*-Equipment aus den 1970er Jahren hat, meint:

»Dieser Vintage-Gedanke ist auf jeden Fall dabei. Wenn du 'ne Scheibe von 1970 spielst, auf dem Originalgerät und auf den Originalboxen. Hey, audiophiler kannst du wohl kaum sein.« (Olli)

Dabei spielt nicht nur der ›authentische‹ Klang, sondern – oft noch mehr – auch das Design der Geräte eine entscheidende Rolle. Der Begriff *High Fidelity* wird hier historisch interpretiert und um eine Dimension erweitert: Nicht nur die Tonwiedergabe ist originalgetreu, sondern auch dessen historisch-materielle Kontextualisierung. Aktuelle audiophile Standards treten in den Hintergrund. In manchen Szenen ist die Unvollkommenheit des Klangs unter der Bezeichnung *LoFi* (*Low Fidelity*), in ästhetischer Opposition zur Qualitätsbezeichnung *HiFi*, gar zu einem Stil geworden und wird in diesen Kreisen als besonders charmant empfunden.

Die meisten von mir befragten Schallplattenkonsument:innen bezeichnen sich nicht explizit als audiophil. Dennoch halten sich fast alle für kompetent genug, den Klang der Schallplatte als dem der CD überlegen zu beurteilen. Der Umgang mit technischen Geräten geschieht häufig auf der Ebene der »nicht technischen Integration« (Hahn 2005: 66): Die Mehrheit der Konsument:innen nutzt die komplexen Technologien, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, in diesem Fall das Musik-Erleben. Die genaue Funktionsweise des Objekts entzieht sich dabei ihrer Kenntnis. Im Diskussionsforum der Facebook-Gruppe *Support to DJs and Music Lovers who use vinyl records* schreibt ein Mitglied bezüglich dieser Thematik: »I guess 90 % of the people who argue about the superiority of one or the other format don't even know how either of them works.« Das äußere Erscheinungsbild eines CD- oder MP3-Players spiegelt dessen technische Komplexität nicht wider. Auch die Nadel-technologie verstehen wohl die wenigsten Schallplattenkonsument:innen im Detail, wobei die Funktionsweise eines Plattenspielers mit seiner sichtbaren Mechanik und Bewegung auf viele greifbarer und verständlicher wirkt. Diese optische Nachvollziehbarkeit des Entstehens von Klang vermittelt das Gefühl einer Teilhabe an diesem Vorgang und stellt für viele Vinylliebhaber:innen einen zentralen Bestandteil der Musik-Erfahrung dar. Das lässt den Schluss zu, dass hier haptisches und visuelles Erleben letztlich wichtiger ist als akustische Perfektion, der praktisch-körperliche Umgang mit der Schallplatte zumindest in diesem Feld also im Vordergrund steht.

Das Plattencover

»...und natürlich ist es das Grafikaffine und das haptische Erleben. Das ist bei so 'nem großen Format einfach schöner.« (Bernd)

Die Schallplatte lässt sich nicht auf ihren auditiven Inhalt reduzieren. »Sie kommt als audiovisuelles Objekt auf die Welt und ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle auch bewusst so konzipiert. Das Medium besteht aus der Plattenhülle, dem Cover, und dem Tonträger, der eigentlichen Schallplatte.« (Laar 2014: 362) Das Plattencover und seine künstlerische Gestaltung, das Artwork, stellen eine wichtige Dimension der Schallplatte dar, die Symbole transportiert und ihren Fetischcharakter mitbegründet. Die großformatige Hülle gilt genreübergreifend als einer der Hauptvorteile von Vinyl gegenüber CDs und erst recht den körperlosen MP3s. Zwar haben auch CDs ein Cover (und manch eine beziehungsweise einer schätzt die oft ausführlichen Informationen im Booklet), doch ist deren ästhetische und haptische Wirkung, schon allein aufgrund ihrer Größe, geringer als die von Vinylcovern. Die Hüllen gehen in ihrer Funktion über die reine Verpackung hinaus und sind selbst zum Inhalt geworden. Ähnlich wie ein Buch ohne Umschlag verliert eine Schallplatte ohne Hülle an Wert. Vinylcover bereichern das Musikerleben durch haptische und visuelle Elemente. Ihre Gestaltung bildet das Selbstverständnis des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin oder der Band ab und gibt dem oder der Eingeweihten in vielen Fällen Hinweise, die weit über Interpret:in, Album und Songtitel hinausgehen (→Stöbern). Das Artwork stellt ein visuelles Abbild der Musik dar und wird somit ein zentraler Teil der ästhetischen Inszenierung von Popmusik (vgl. Seim 2009: 397). Dies gilt jedoch nicht für alle Musikstile und Szenen: Weitaus weniger Wert auf die Covergestaltung wird bei vielen Spielarten elektronischer Musik gelegt. Viele Platten kommen hier ganz ohne Artwork aus. Sowohl die Hülle als auch das Label – sogenannte White Labels – sind blank. Die Platte kann nur anhand einer Gravierung in der Auslaufrille identifiziert werden. Die schnellen Entwicklungen auf dem Technomarkt ließen oft zu wenig Zeit für die Erstellung von Artworks. Diese Nüchternheit wurde zum Stil. DJs brüsten sich damit, ihre Platten und die jeweiligen Tracks nur anhand der Rillenzzeichnung zu erkennen. Niemand soll sehen können, welche Platten im Club gemixt werden (vgl. Behrens 2008).

In der Regel nutzen Labels das Artwork und die Verpackung jedoch gezielt als ästhetisches Ausdrucksmittel und als Marketinginstrument. Vielen Schallplatten liegen Textblätter, Hefte, Poster oder Aufkleber bei. Sogenannte

Klappcover, die für viele Konsument:innen schon an sich eine Aufwertung der Platte darstellen, werden durch eingehaftete Booklets bereichert und so zu großformatigen Broschüren. Einige Platten werden in Siebdruck-Covern, Stofftaschen, bedruckten Plastiktüten oder Film Dosen aus Metall verpackt. Künstler:innen experimentieren mit unterschiedlichsten Materialien, mit Druck-, Stanz- und Prägetechniken, um das haptische Erleben beim Umgang mit der Schallplatte zu intensivieren und deren Objektcharakter zu verstärken. Auch die Platte selbst wurde bereits früh als gestaltbare Fläche entdeckt. Vinyl kann eingefärbt oder mit Bildfolien bedruckt werden (vgl. Seim 2009: 415). Auf den sogenannten *Picture-Discs* sind häufig Fotos der Interpret:innen oder Grafiken abgebildet. Weitaus verbreiteter sind farbige Platten, das *Colored Vinyl*. Besonders Erstauflagen bestimmter Veröffentlichungen und andere limitierte Editionen erscheinen nicht selten auf farbigem Vinyl. Die Sammelwürdigkeit solcher Schallplatten erhöht sich sowohl aufgrund des besonderen Reizes der farbigen Platte als auch durch die Limitierung maßgeblich. Die Anzahl an aufwendig gestalteten Hüllen und Sonderformaten hat in den letzten Jahren zugenommen. In Gegenbewegung zum allgemeinen Bedeutungsverlust des Artwork in Zeiten von MP3-Downloads messen viele heutige Vinyl-Labels der künstlerischen Gestaltung der Verpackung einen besonders hohen Stellenwert bei. Die Schallplatte ist kein Massenmedium mehr, dementsprechend findet sich verhältnismäßig weniger ›Massenware‹ auf dem Schallplattenmarkt. Das gilt sowohl für den Inhalt, die Musik, als auch für die Verpackung.

Record Digging

Die Praxis des Schallplatten-Kaufens hat sich unter dem Einfluss des Internets grundlegend verändert. Das Revival der Schallplatte wäre ohne die Vernetzung der Szene und die Distributionsmöglichkeiten des Internets nicht in diesem Ausmaß denkbar. Neue Platten sind über spezialisierte Onlineshops leicht zu beziehen. Auf Plattformen wie E-Bay oder der auf Musik spezialisierten Seite Discogs finden Anbieter:innen und Suchende gebrauchter Platten schnell zueinander. Neben der schlichten Suche nach einem bestimmten Song oder Album geht es vielen Sammler:innen um eine (zumindest annähernde) Vervollständigung selbstdefinierter Serien und um ›Authentizität‹. Erstpressungen sind wertvoller als Neuauflagen, limitierte Editionen auf farbigem Vinyl gefragter als schwarze Standardversionen. Sie sind – soweit das auf ein reproduziertes Kunstwerk zutreffen kann – am ›authentischsten‹, weil

sie dem Original (der Aufnahme) am nächsten stehen. Durch ihre quantitative Begrenztheit sind sie zugleich zweifelsohne mehr oder weniger exklusiv.

Einige Sammler:innen suchen nach unterschiedlichsten Ausgaben einzelner Alben oder Singles – nach Pressungen aus verschiedenen Ländern, mit unterschiedlichen Covern, in Mono- oder Stereo-Sound. In bestimmten Genres sind besonders Singles gefragt. Soul-, Garage-, Sixties-, Reggae- und zunehmend auch Rockabilly- und Punk-Fans suchen hier oft nach der sprichwörtlichen Nadel im Heuhaufen. Vor allem DJs versuchen Singles zu finden, die in den 1950er, 60er oder 70er Jahren von kleinen Labels in einer Auflage von 500 oder 1000 Stück gepresst wurden. Heute sind oft nur noch eine Handvoll Exemplare übrig, die es aufzuspüren gilt. Durch das Internet ist das deutlich bequemer geworden. Es ist kaum noch nötig, kistenweise Schallplatten in Antiquariaten, Second-Hand-Läden oder auf Flohmärkten zu durchwühlen, um mit Glück eine Perle zu entdecken. Auch Schnäppchen findet man seltener – der tatsächliche Marktwert bestimmter Platten kristallisiert sich auf den einschlägigen Onlineportalen schnell heraus.

Besonders wichtig für den Wert einer Platte ist ihr Zustand. Im Internet und in Katalogen, in denen Käufer:innen nicht die Möglichkeit haben, die Platte zu begutachten, werden deshalb häufig sowohl das Vinyl als auch die Verpackung nach festgelegten Bewertungskriterien beurteilt. Die Bewertungssysteme basieren auf Kategorien von Fachmagazinen wie beispielsweise dem englischen *Record Collector* oder dem amerikanischen Heft *Goldmine*. Die fünf- bis siebenstufigen Systeme reichen dabei von »Mint« für nagelneu über »Excellent« und »Good« bis hin zu »Fair«, was bedeuten kann, dass die Platte zerkratzt oder zerbrochen und das Cover gerissen ist. Die Tatsache, dass mit Schallplatten gehandelt wird, die im Extremfall unspielbar sind, bestätigt die These vom Fetischcharakter der Schallplatte. Die in ihrer Materialität begründete Einzigartigkeit und Originalität macht Musik in dieser Form in den Augen vieler Vinylsammler:innen erst so wertvoll und sammelwürdig.

Kill Rock Stars³: unabhängige Produktionsstrukturen

So sehr die historischen Objekte für die Sammler:innen also von Bedeutung sind, so hat die Vinyl-Renaissance doch auch viel mit der fortlaufenden Schallplattenproduktion zu tun. Dafür waren und sind maßgeblich Independent-Labels verantwortlich. Independent-Labels erlangten im Zuge

3 *Kill Rock Stars* ist der Name eines amerikanischen Independent-Labels.

der Punkbewegung Ende der 1970er Jahre große Bedeutung. Sie sind, so zumindest das Ideal, von den großen Musikkonzernen unabhängig und ihnen wird eher musikalisch-künstlerisches als kommerzielles Interesse an der Veröffentlichung von Musik zugeschrieben. Die kleinen Firmen sind aufgrund ihrer Flexibilität und ihres Gespürs für neue Trends jedoch schon seit langer Zeit (auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) ein essenzieller Bestandteil des Musikgeschäfts und stellen für Musikszenen ein tragendes institutionelles Netz dar. Sie sind »Taste-Leaders« (Willis 1991: 94), agieren als stilistische Leuchttürme, als Orientierungspunkte für Subkulturen. Die »Indies« nehmen zugleich (oft unfreiwillig) die Rolle eines Entwicklungslabors für die Musikindustrie ein. Scheint den großen Major-Labels ein neuer Trend verwertbar, so wird er aufgegriffen. Was die Entwicklung der Tonträger betrifft, so legte der Independent-Sektor zeitweilig ein anachronistisches Verhalten an den Tag: Während die großen Plattenfirmen Ende der 1980er Jahre allesamt auf die CD als Wiedergabemedium umsattelten, boomte im Independent-Sektor die analoge Schallplatte (vgl. Kleinhenz 2006: 63). Dabei spielten zum einen ökonomische Mechanismen eine Rolle, denn ohne die Aufträge der Majors wurden in den Presswerken große Kapazitäten frei, die zu einem Preisverfall in der Herstellung der analogen Tonträger führten. Die Überkapazitäten wurden während der 1990er Jahre jedoch rasch abgebaut. Die Schallplatte ist in der Produktion heute um ein Vielfaches teurer als die CD. Ein deutlich nachhaltigerer Beweggrund, Vinyl zu produzieren, liegt im Objekt selbst und in den Bedeutungen, die ihm mit der Zeit zugemessen wurden. In den 1990er Jahren zog sich die Schallplatte in die Kerngehäuse der jeweiligen Szenen zurück; vor allem Punk-, Garage- und Hardcore- sowie Soul- und Jazz-Labels machten Vinyl zu ihrem Aushängeschild. Sie wurde zum Unterscheidungsmerkmal zur industriellen Massenware stilisiert und avancierte so zu einem Kultobjekt, dessen Bedeutung mit den unabhängigen Produktions- und Distributionsstrukturen eng verbunden ist. Heute bestehen unzählige Independent-Labels, die Vinyl veröffentlichen. Die meisten Inhaber:innen treibt Enthusiasmus und Liebhaberei an, nur in speziellen Fällen zielt das Veröffentlichen von Schallplatten auf nachhaltigen ökonomischen Profit ab. Viele der Labels sind hobbymäßig betriebene Kleinstunternehmen. Nur relativ wenige können vom Tonträgergeschäft leben, noch weniger beschäftigen gar eine Handvoll Mitarbeiter:innen. Die Schallplatte war seit den 1990er Jahren für die Massenkultur kein ökonomisch bedeutsames Medium mehr. Das hat sich seit 2008 geändert. Alle großen Labels veröffentlichen Musik wieder auf Vinyl.

Die Platte als Distinktionsmittel

»Mit 'nem MP3 Player mit 3.000 Songs drauf kannst du heute keinem imponieren. Das sieht bei 'ner Plattensammlung schon ganz anders aus.« (Armin)

Die Schallplatte verfügt über ein enormes Distinktionspotenzial. In ihrer Mehrdimensionalität verbergen sich zahlreiche Aspekte, die bereits für sich allein genommen den Geschmack und die Identität sowohl von Individuen als auch von Gruppen wirkungsvoll nach außen hin repräsentieren können. Schon der Inhalt der Schallplatte – die Musik – ist höchst distinktiv. Bourdieu bemerkt, dass man durch nichts seine »Klasse« (sowohl seine Klassenzugehörigkeit als auch sein kulturelles ›Niveau‹) besser herausstreichen kann als mit dem Musikgeschmack, und dementsprechend durch nichts »so unfehlbar klassifiziert« (Bourdieu 2004: 147) werde. Musik bietet dabei in ihrer Vielfalt unzählige Möglichkeiten der Abgrenzung sowie des Herausstellens der eigenen Kennerschaft. Auch wenn sich Bourdieu in seinen Ausführungen auf die als legitim geltende bürgerliche Kultur bezieht, trifft dieser Sachverhalt ebenso auf Jugendkulturen und den Underground zu.

Was für Musik gilt, gilt für die Tonträger in potenziert Form. In Form der Schallplatte kann Musik gesammelt und ausgestellt werden und sie wird zudem um distinktive Merkmale erweitert. Das Artwork visualisiert den musikalischen Inhalt der Schallplatte – sie muss nicht einmal gehört werden, um ihr distinktives Potenzial zu entfalten. Darüber hinaus kann durch die Wahl der Abspielgeräte sowohl Geschmack als auch technisches Know-how unter Beweis gestellt werden.

Ende des 19. Jahrhunderts galten Schallplatte und Grammophon als Prestigeobjekte einkommensstarker Mittel- und Oberschichten. Die »Klasse der Müßiggänger« (Veblen 1981: 62) – um von der Terminologie Thorstein Veblens, einem Zeitgenossen der frühen Schallaufzeichnung, Gebrauch zu machen – konsumierte die neuartige Technologie, die einer breiteren Masse noch unbekannt oder für diese unerschwinglich war, auf demonstrative Art und Weise, primär zum Zweck der Selbstdarstellung. Veblen zufolge eignen sich soziale Schichten jeweils die Konsumgewohnheiten der nächsthöheren Schicht an. Der Bedarf und somit die Nachfrage nach neuen Konsumgütern ›sickert‹ so nach und nach zu einem breiteren Massenpublikum herab (ebd.: 73). Aus einstigen Luxusgütern werden massenhaft produzierte und erschwingliche Gebrauchsgegenstände. Das einst distinktive Potenzial der Gegenstände verliert sich in ihrer Verbreitung. Die von Veblen geschilderten Mechanismen

kultureller und materieller Aneignung widersprechen dem Selbstverständnis von Subkulturen fundamental und treffen doch in doppelter Hinsicht auf sie zu. Zum einen spielt demonstrativer Konsum für Subkulturen sowohl für die Eingrenzung nach innen als auch zur Abgrenzung nach außen eine tragende Rolle. Zum anderen wirken Subkulturen in postmodernen, pluralisierten Gesellschaften teilweise selbst wie die Oberschicht in der Klassengesellschaft: Sie etablieren Trends, die kurze Zeit später – vom Mainstream absorbiert – ihre distinktive Wirkung verlieren.

An die Stelle von Veblens »Müßiggängern« treten dabei zunächst »Taste-Leaders« (Plattenlabels, DJs, Modedesigner:innen oder anderweitig aktive Multiplikatoren), die maßgebend für den Geschmack und Vorbild für das Konsumverhalten anderer Szenegänger:innen sind. Das Prestige wird innerhalb der Szenen nicht in erster Linie vom ökonomischen Kapital bestimmt – vielmehr steht das kulturelle und symbolische Kapital im Vordergrund. Manche der von Subkulturen etablierten Trends verbreiten sich über die Szenegrenzen hinaus und werden schließlich in die entsprechenden Industrien zurückgeführt. So fließen provokante Stile (zum Beispiel in der Kleidung), meist in entschärfter Form, in die musikalische und modische Massenkultur ein (vgl. Diederichsen et al. 1983: 86). Die Symbole der Subkulturen verlieren mit der Einverleibung durch die Massen ihre Wirkung, zumindest aus der Sicht der stilistischen Vorreiter:innen. Diese Abgrenzung vom vermeintlichen Mainstream spielt für die Konstitution der Szenen und für die Subjektivierungen, die darin stattfinden, eine wichtige Rolle.

»Guck dich doch mal um in der Stadt: Jeder rennt mit Chucks, engen Jeans, bunten Sonnenbrillen und womöglich noch mit 'nem Ramones-Shirt⁴ aus'm *H&M* 'rum. Ich wette, zwei Drittel haben keinen Schimmer, was für 'ne Band das war.« (Flo)

Peter über den Vinyl-Hype:

»Ganz schlimm auch: Du kannst heute kaum mehr einen Werbeclip sehen, wo nicht ein junges Pärchen, Mitte 30, in einer schicken Altbauwohnung sitzt und unter Garantie irgendwo ein Plattenspieler in der Ecke steht.« (Peter)

Sarah Thornton spricht in diesem Zusammenhang von subkulturellem Kapital, dessen Akkumulation sowohl zur Abgrenzung eines imaginierten

4 Die Ramones gelten als Pioniere des Punk. *H&M* bietet seit ca. 2006 wiederholt T-Shirts und Taschen mit dem Aufdruck des Logos der Band an.

Mainstreams als auch zur hierarchischen Ausdifferenzierung innerhalb der Szenen dient (Thornton 1995: 3); in diesem Fall also zwischen ›echten‹, ›authentischen‹, ›kompetenten‹ Musik- beziehungsweise Vinylfans einerseits und ›Möchtegerns‹ beziehungsweise ›Posern‹ andererseits.

Die Zusammenstellung einer Plattensammlung erfordert Zeit, einen nicht unerheblichen finanziellen Aufwand und spezifische Kompetenzen, die nicht kurzfristig erlernbar sind. Die Differenzierungen der Vinyl-Sammlung bilden innerhalb der Szenen einen eigenen, komplexen Code und dem Beherrschen dieses Codes (beziehungsweise einer Sammlung, die diese Kompetenz verkörpert) wird vielfach ein hoher Status beigemessen. Dadurch können sich besonders langjährige Szenegänger:innen profilieren.

»Gerade so in der Garagen-, Mod- und Northern Soul-Szene sind Singles sehr wichtig. Als DJ musst du da schon die Original-Singles haben. Die klingen einfach besser. Und außerdem gibt's jetzt so viele Nachpressungen – da kann ja jetzt jeder x-beliebige Kneipen-DJ die Hits spielen, die andere ewig gesucht haben.« (Mark)

Innerhalb der Szenen bildet sich häufig ein Kreis von Expert:innen, der für Außenstehende kaum zugänglich ist. Ein DJ: »Das ist schon so eine Art Mafia. Man braucht lange, um hineinzukommen.« (Zit.n. Oghuzan et al. 2004: 53) Hitzler unterteilt Szenen in »Organisationseliten«, (Labelbetreiber, Konzertveranstalter, DJs usw.), »Friends«, die mit diesen in engem Kontakt stehen und in der Szene häufig präsent sind, und »normale Szenegänger«, die die Angebote der Szene nutzen, selbst aber nicht aktiv in Erscheinung treten (Hitzler et al. 2001: 27). Obwohl Szenen keine zentralistischen Gebilde sind und sich durch eine gewisse Offenheit und Durchlässigkeit auszeichnen, setzt der Zugang zu ihren Kernen genaues Wissen um die szenespezifischen ästhetischen Kriterien voraus. Das Beherrschen dieser Stilisierung – deren Bestandteil die Schallplatte ist – unterscheidet ›Poser‹ von ›echten Szenegängern‹ (vgl. ebd.: 215). Der Stellenwert, den die Schallplatte in diesen Arrangements von Codes einnimmt, variiert von Szene zu Szene.

Besonders in Retroszenen stellt Vinyl ein zentrales Stilelement dar. Subkulturen wie Rockabillys oder Mods, die auf die Ästhetik einer früheren Zeit, hier auf die der 1950er respektive 1960er Jahre zurückgreifen, (re)konstruieren die Vergangenheit vor allem anhand der materiellen Kultur, Musik und Bildwelt der jeweiligen Epoche. Dinge wie authentisches Wohninterieur, Autos, HiFi-Geräte, Kleidung, aber auch Filme, Poster, Bücher und Schallplatten verschmelzen zu einem komplexen Bild der Vergangenheit, das als Stil Einzug

in die Gegenwart hält. Die Akteure werden imaginär in eine Zeit versetzt, die sie selbst meist nicht real erlebt haben (vgl. Jenß 2007: 12). Rockabillys, Mods oder Punks konnten sich zu den Hochzeiten ihrer Szenen noch nicht durch die Schallplatte abgrenzen, sie war noch ein Massenmedium. Heute stellt der Umgang mit Vinyl in Retroszenen gewissermaßen das dar, was Paul Willis im selben Zusammenhang bezüglich bestimmter Kleidungsstücke feststellt: »[Sie] werden wie Zitate getragen, in Gänsefüßchen.« (Willis 1991: 112) Die Echtheit der Gegenstände ist dabei äußerst bedeutsam. Einst progressive Subkulturen werden so im wahrsten Sinne des Wortes zu konservativen. Spuren ihrer einstigen Rebellion haften an ihrer materiellen Kultur.

Solche Markierungen von Authentizität sind für andere Subjektgruppen jedoch zweitrangig. Einen extremen Gegenpol zu Vinyl-Purist:innen stellen Musikenthusiast:innen dar, die in der Schallplatte eher einen Merchandising-Artikel als einen Tonträger sehen. Es ist nichts Außergewöhnliches, wenn junge Leute Schallplatten kaufen, ohne einen Plattenspieler zu besitzen. Die Primärfunktion der Schallplatte wird nicht in Anspruch genommen, sie wird zum reinen Sammelobjekt: »It's looked at like artwork« (Allen 2007). Auch wenn der Umgang mit der Schallplatte im Einzelfall stark variiert, so ist sie meist Ausdruck einer besonderen Leidenschaft für Musik. Sie verbindet Musikliebhaber:innen über Genre- und Szenegrenzen hinweg und stellt ein einendes Moment zwischen vielen Akteur:innen dar. Vinyl ist so nicht nur Teil unterschiedlicher subkultureller Stile, sondern gewissermaßen selbst zu einem Stil geworden.

You're just an object in my eyes? Die Platte als (sub)kulturelles Objekt

Die Schallplatte avancierte bereits in ihren Anfangstagen über ihren Gebrauchswert als Musikspeicher hinaus zu einem Sammelobjekt und bürgerlichen Statussymbol, das es ermöglichte, den eigenen Geschmack und musikalische Kennerschaft in Objektform zu präsentieren (Friederici et al. 2006: 118). Wie gezeigt, nehmen Tonträger, unter anderen Vorzeichen, nun auch in subkulturellen Kontexten eine ähnliche Funktion ein.

Die Distinktion stellt aber nicht die einzige Funktion dar. Allgemein lässt sich sagen, dass Subkulturen mit der symbolischen Aufladung von Dingen spielen, die sich von deren sonstiger Nutzung im Alltag in einer gewissen Weise unterscheidet. Sie eignen sich Gegenstände an und deuten sie um; sie beleben Dinge, derer die Gesellschaft überdrüssig ist, und bringen so ihre Abgrenzung und kulturelle Autonomie zum Ausdruck (vgl. Niedenthal 2003:

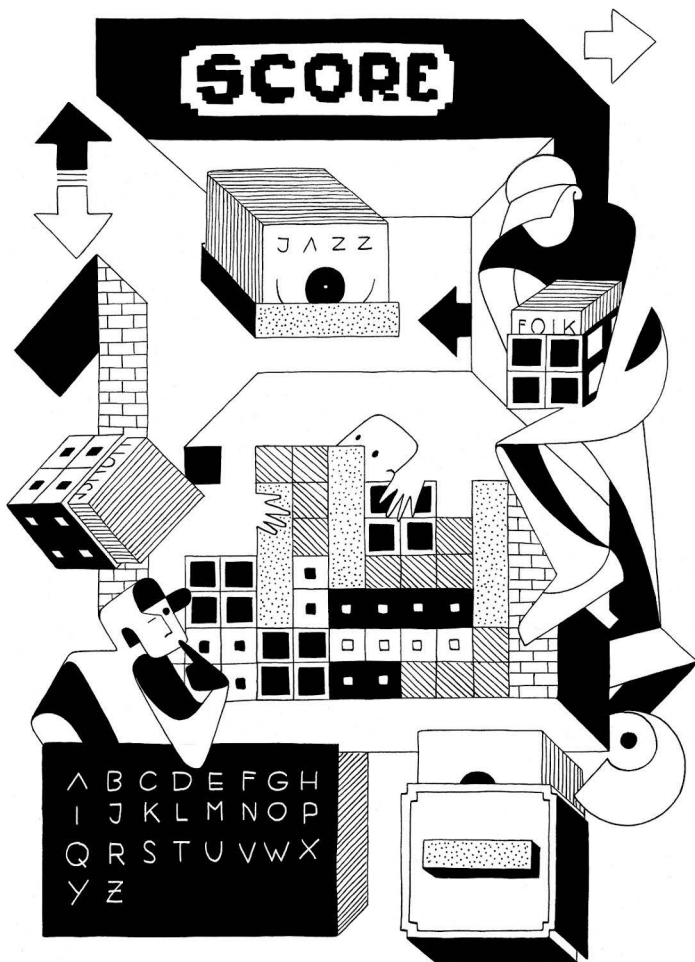
70). Schallplatten dienen in diesem Sinn (vor allem in digitalen Zeiten), über die Repräsentation der individuellen Identität hinaus als Element kollektiver szenischer Stilisierung und können, zusammen mit weiteren szenespezifischen Codes, zu einer Projektionsfläche subkultureller Werte werden. Musik, Kleidung und ›profane‹ Gegenstände⁵ – wie die Schallplatte – verschmelzen so zu einem ›gebastelten‹, bricolage-artigen Bild, das, folgt man Paul Willis, die innere Struktur und das Selbstbild der jeweiligen Subkultur repräsentiert (vgl. Willis 2000: 128). Die Schallplatte ist dabei offenkundig immer Ausdruck einer gewissen Musikaffinität. Sie symbolisiert darüber hinaus, zumindest in den Kernen der Szenen, jedoch weitaus mehr: So ist sie beispielsweise in der anti-kommerziell ausgerichteten *Do-It-Yourself*-Szene auch Zeichen von Widerstand gegen die Major-Musikindustrie; in Retroszenen fungiert sie als Trägerin von Nostalgie und als Tonikum einer vergangenen Zeit. In wieder anderen Fällen ist sie spielerisches, teils ironisch besetztes Element, dessen Bedeutung variabel bleibt und (im Sinne der postmodernen *signifying practice* nach Hebdige (1990: 48)) nicht zwangsläufig Teil eines größeren, scheinbar geschlossenen Ensembles sinnstiftender Dinge sein muss. Die Symbolik der Schallplatte ist demnach nicht in ihr selbst verankert, sondern gewinnt erst im jeweiligen Kontext, hier also in den jeweiligen subkulturellen Szenen, an Richtung und Kraft (vgl. Willis 1991: 42).

Was für Stil-Elemente wie Kleidungsstücke oder für innovative musikalische Genres gilt, dass ihre (sub)kulturelle Bedeutung nämlich von größeren industriellen Akteuren (weiter-)verwertet werden kann, gilt auch für die Schallplatte als Tonträger: Im Zuge der Digitalisierung gewinnt sie, wie gezeigt, auf breiterer Ebene an Bedeutung. Sie ist materiell greifbar und in ihrer Form nicht kopierbar; Vinylschallplatten stehen somit im krassen Gegensatz zu virtuellen, unendlich reproduzierbaren Audiodateien. Die Schallplatte erlebt so gemeinsam mit dem Musikstreaming einen Aufschwung, der in seiner Intensität ungleich geringer, kausal aber verbunden ist. Dabei schließt sich die Nutzung verschiedener Medien keinesfalls aus: Vielen Vinylplatten liegt heute eine CD oder ein Download-Code bei, der es Käufer:innen erlaubt, das Album auch kostenlos aus dem Netz zu laden. Man erwirbt Musik so gleich-

5 Als archetypische Beispiele können hier die Sicherheitsnadeln der Punks, die Motorroller der Mods oder die Motorräder der Bikeboys angeführt werden, die allesamt Untersuchungsgegenstand prominenter Studien der frühen *Cultural Studies* waren. Vgl. hierzu Willis 1978, Diederichsen et al. 1983: 86.

zeitig in analoger und digitaler Form. Hier wird deutlich, dass die Funktion der Schallplatte über die des reinen Tonträgers hinausgeht.

Die Major-Industrie produziert seit einigen Jahren ebenfalls wieder Vinylplatten. Sie ist dem Beispiel der Independent-Labels gefolgt und auf den Trend ›aufgesprungen‹. Sie profitiert von den Vertriebs- und Produktionsstrukturen der Independent-Labels, aber auch von der symbolischen Kraft der Schallplatte, die in der Popkultur präsent geblieben ist, nicht zuletzt aufgrund des fast kultischen Umgangs bestimmter subkultureller Akteur:innen mit Vinyl. Hier zeigt sich der bewährte Mechanismus der Einverleibung subkultureller Phänomene durch die dominante Industrie. Anstelle eines Musikstils eignet sie sich hier ein Tonträgerformat samt des mit ihm verbundenen Images an.



5. Ordnen

»[W]as ist dieser Besitz anderes als eine Unordnung, in der Gewohnheit sich so heimisch machte, dass sie als Ordnung erscheinen kann?« (Benjamin 1972: 388)

»Materielle Requisiten, die wir heute als selbstverständlich hinnehmen, waren einst aufregende Innovationen, wie etwa das Bücherregal, der Aktenschrank, der Kartenkatalog. Mit Hilfe solcher Werkzeuge entwickeln Menschen sowohl formalisierte als auch informelle Klassifizierungssysteme.« (Löfgren 2012, 404)

Musik kann in Regale gestellt, auf Fußböden gestapelt, in Handschuhfächer gestopft, in Hosentaschen gesteckt, in Ordner verschoben, in Playlisten angelegt oder in eigens dafür vorgesehene Möbel sortiert werden. Umso größer eine Musiksammlung ist und je mehr materielle und immaterielle Ausformungen sie umfasst, desto mehr Möglichkeiten gibt es, sie aufzubewahren und anzuordnen. Ich werde diese Praxis exemplarisch anhand der Ordnungspraktiken einer Romanfigur, eines Plattenladenbetreibers, eines Studenten und einer Redakteurin ergründen. Es zeigt sich dabei, dass Ordnen eine komplexe Praxis ist, die in einem Spannungsfeld aus individuellen Vorlieben und Gewohnheiten, biografischen Erfahrungen, kulturellen Kapitalien, übersubjektiven Klassifizierungssystemen sowie dem Einfluss technischer Affordanzen steht.

Rob Fleming: Autobiografisches Zurechtrücken

»Dienstagabend ordne ich meine Plattensammlung neu. Ich tue das oft in Zeiten emotionaler Belastung. Es gibt Menschen, die das für eine ziemlich blöde Art halten, seinen Abend zu verbringen, aber ich zähle nicht zu ihnen. Das ist mein Leben, und es ist schön, darin zu waten, mit den Armen hinein-

tauchen und es berühren zu können.« (Rob Fleming im Roman *High Fidelity*. Hornby 1996: 61)

Rob Fleming, der Protagonist in Nick Hornbys Roman *High Fidelity*, ist Betreiber eines Plattenladens und exzessiver Plattensammler. Als er von seiner Freundin Laura verlassen wird, gerät er in eine Lebenskrise und rekapituliert sein bisheriges Beziehungsleben auf der Suche nach der ›TOP 5‹ seiner verflorenen Liebschaften. Als erstes sortiert Rob dafür seine Plattensammlung neu. Er ordnet sie nicht etwa alphabetisch oder chronologisch – er sortiert sie autobiografisch, nach dem Kaufdatum. Er möchte auf diese Weise Ordnung in sein Leben bringen. Der Umgang mit der Musiksammlung wird zu einem zwischenmenschlichen Erlebnis stilisiert, die gesammelten Schallplatten ›sprechen‹ mit Rob und begleiten sein Leben. Die gescheiterten Beziehungen hingegen bewertet er nach dem Chart-System; Platz fünf für die am wenigsten schmerzhafteste, Platz eins für die verletzendste Trennung. Die üblichen Prioritäten stehen Kopf. Hornby lässt Fleming, nachdem dieser Tausende Schallplatten umsortiert hat, resümieren:

»Aber was mir wirklich gefällt, ist das Gefühl der Sicherheit, das ich durch mein neues Ordnungssystem gewinne. Ich habe mich komplizierter gemacht, als ich eigentlich bin. Ich habe ein paar Tausend Schallplatten, und man müsste schon ich selbst oder mindestens Doktor der Flemingologie sein, um irgendeine wiederzufinden. Wenn ich, sagen wir, *Blue* von Joni Mitchell spielen möchte, muss ich mich daran erinnern, dass ich sie im Herbst 1983 für jemanden gekauft habe und es mir dann aus Gründen, auf die ich hier wirklich nicht eingehen möchte, anders überlegte. Tja, ihr wisst von all dem nichts und wärt aufgeschmissen, nicht wahr? Ihr müsstet mich bitten, sie für euch auszugraben, und aus irgendeinem Grund finde ich das ungeheuer beruhigend.« (Hornby 1996: 62)

Diese Passage aus *High Fidelity* verweist auf Zusammenhänge zwischen der Sammlung, genauer gesagt: der Ordnung der Sammlung, und dem Selbst ihres Sammlers. Rob hat im ordnenden Umgang mit seinen Platten das Gefühl, sein Leben »berühren« und mit den »Armen hineintauchen« zu können. Was für eine haptische Metapher! Ordnerweise (re)produziert er seine Subjektivität. Die Sammlung wird in ihrer Anordnung zu einem komplexen Spiegel seines Inneren, zu einem Code, der keinen objektiven Ordnungskriterien folgt und nur von ihm selbst entschlüsselt werden kann. Allein Rob ist Herrscher und Sinngeber seiner Sammlung (vgl. Baudrillard 1991: 110). Jean

Baudrillard stellt in *System der Dinge* fest, dass die Gegenstände einer Sammlung, über ihren Gebrauchswert hinaus, für ihren Besitzer beziehungsweise ihre Besitzerin ein »geistiges Reservat« (ebd.: 111) bilden. Jeder Gegenstand hat, folgt man Baudrillard, nicht nur eine praktische Funktion (hier: Musik zu speichern), sondern auch eine zweite, »sich im Besitz zu befinden« (ebd.). Somit können die Schallplatten für Rob zu Objektivationen eines Gefühls, eines Ortes, einer Situation werden. Sie sind ein Erinnerungsträger, eine Eigenschaft, die auch unabhängig vom Hören der Platten wirksam ist, auch wenn das diesen Effekt verstärken kann. Walter Benjamin schreibt: »Solche Anordnung oder jede andere ist nur ein Damm gegen die Springflut von Erinnerungen, die gegen jeden Sammler anrollt, der sich mit dem Seinen befasst.« (Benjamin 1972: 388) Die Gegenstände der Sammlung werden zu Requisiten der eigenen Biografisierung. Sie machen das Leben scheibenweise handhabbar.

Das Bedürfnis einer Neuordnung überkommt Rob vornehmlich in emotionalen Krisensituationen. Wenn alles »in Ordnung« ist, so lässt sich daraus schließen, scheint er kein Bedürfnis danach zu verspüren. Die funktionierende Ordnung wird unsichtbar, verschmilzt mit Routinen des Zugriffs auf die Sammlung. Erst im Störfall, hier im Fall einer emotional belastenden Trennung, wird die Ordnung in ihrem Nichtfunktionieren und ihrer Überkommenheit sichtbar und muss – wie sein Selbstbild – wieder hergestellt oder erneuert werden (vgl. Horn 2011: 11). Der Kulturwissenschaftler Orvar Löfgren stellt in diesem Zusammenhang fest:

»Das Neumischen von alten Platten, Computerdateien und Kisten mit Fotos oder Videos ist auch eine Art, das Leben neu zu mischen; in gewisser Hinsicht kann es eine Neuauflage sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart sein.« (Löfgren 2012: 411)

Biografisch interpretiert sammelt Rob sich selbst, wird sich durch die bewusste Zusammenstellung einer Sammlung der eigenen Individualität bewusst, bestärkt sich nach »innen« und distinktiert sich nach »außen«. Diese Vorstellung steht geistesgeschichtlich eng in Verbindung mit der Idee des bürgerlichen Subjekts (vgl. Reckwitz 2012: 155ff.). Solche Selbsttechniken und Distinktionen wirken auch in popkulturellen Feldern. Auch hier wird die musikalische Sozialisation nicht selten als eine Geschichte der Verfeinerung des eigenen Geschmacks erzählt, die im »Soundtrack des Lebens« Ausdruck findet, der sich dann im Plattenregal, in der iTunes-Bibliothek oder in online geteilten Playlisten materialisiert. Die Vorstellung, ein Blick in die Musiksammlung ei-

ner Person gleiche einem Blick in dessen Leben oder gar Seele, scheint hier einen Ursprung zu finden und ist nicht zuletzt durch selbstreflexive Produkte der Popkultur wie *High Fidelity* zu einem popkulturellen Mythos und Narrativ geworden.

Ausgehend von dieser Romanszene erscheint Ordnen als eine überaus individuelle Tätigkeit. Die rein autobiografische Anordnung der Sammlung, wie Rob Fleming sie vornimmt, ist die idealtypische Konstruktion des Romanautors Hornby, die zugespitzt die biografische Bedeutung einer Musiksammlung für einen ›Popbesessenen‹ wie Rob Fleming veranschaulicht. Doch gesammelte Dinge schaffen auch Ordnung im Leben vieler ›realer‹ Sammler:innen. Die meisten meiner Interviewpartner:innen sprachen davon, mit Musik und Tonträgern bestimmte Erinnerungen zu verknüpfen. Auch auf Youtube zum Beispiel finden sich zahlreiche Videos, in denen Menschen ihre Musiksammlungen präsentieren. Die Musik oder die Tonträger *an sich* spielen dabei oft nur eine Nebenrolle, sie werden viel mehr zum Stichwortgeber für biografische Episoden.

Eric: Die Ordnung des Experten

Eric hat früh begonnen, sich für Musik zu interessieren. Seine ersten Singles kaufte er, als er etwa zehn Jahre alt war – »Status Quo für sechs Mark bei Woolworth«. Er stieß in seinen frühen Teenagerjahren auf Postpunk und Independent Musik. Er beschreibt das als ein Erweckungserlebnis: »Irgendwas macht das mit einem und dann wirst du neugierig auf mehr.« Als Schüler absolvierte er ein Praktikum bei einer kleinen Tonträgerhandelskette, wo er 1987 eine Ausbildung begann. Heute ist er 47 Jahre alt und Geschäftsführer der letzten noch bestehenden Filiale des Unternehmens. Sein musikalisches Interessensgebiet hat sich durch seine Arbeit stetig erweitert und er kauft bis heute gerne Schallplatten. Sie waren immer das Musikmedium seiner Wahl (→Vinyl). Ich habe Eric zweimal nach Feierabend in seinem Laden besucht. Für ein drittes Interview hat er mich zu sich nach Hause eingeladen.

Eric besitzt an die zehntausend Schallplatten, für die er in seiner Wohnung extra ein Zimmer eingerichtet hat (→Aussortieren). Auf zwei Seiten des Raumes befinden sich meterlange Regale, die von den hölzernen Bodendielen bis unter die hohen Altbaudecken reichen. Auf der Stirnseite des Zimmers ist ein weiteres, etwa zwei Meter hohes Wandgestell angebracht, in dem Eric 7-Inch-Singles Platz finden. Fast alle Regale sind bis auf den letzten Platz ausgefüllt. Die Schallplatten stehen dicht an dicht gleich einer zweiten Wand

aneinander. Ihre verschiedenfarbigen, schmalen Rücken erzeugen zufällige Farbverläufe. In der linken Ecke steht auf dem Boden ein Halogenstrahler, der den Raum ungleichmäßig und warm ausleuchtet. Die tiefliegende, spotartige Lichtquelle erhellt die Mitte des Raumes, die schlanken Aufdrucke auf den millimeterschmalen Hüllen sind gut lesbar. Die blanken Lampendrähte an der Decke zeigen in drei Himmelsrichtungen. Eine kleine Trittleiter steht in der hinteren Ecke des Zimmers vor dem Regal mit den Singles.

Das kleine Zimmer wirkt auf mich wie ein Archiv, prallgefüllt mit zehntausend Spuren in die Geschichte der Popmusik – eine gewaltige, raumeinnehmende, tonnenschwere Anhäufung objektivierten Kulturkapitals (vgl. Bourdieu 2009: 116) und gleichzeitig unzählige Wegmarken in Eric's Biografie. Wie für Rob Fleming fungieren auch für Eric viele Schallplatten wie Tagebucheinträge. Er sagt:

»Musik funktioniert ja ganz eindeutig über Momente und Erinnerungen. Die Platte von The Cure *Boys Don't Cry* zum Beispiel, da war ich fürchterlich jung noch. Auf irgendeiner Party lief die in Heavy Rotation. Ich glaub', ich hatte irgendwie das Mädchen, in das ich verliebt war, geküsst irgendwie so, so ne. So Momente hast du im Kopf und kriegst sie nicht mehr raus. Wenn ich die Platte höre, habe ich sofort dieses nostalgische Ding am Laufen. Es gibt schon diese Platten, mit denen man tiefere Verbindungen hat. Aber mit der Zeit lässt das irgendwie auch ein bisschen nach.«

Diese Aussage erinnert an Rob Fleming, der solche Verknüpfungen biografischer Erfahrungen mit bestimmten Schallplatten zum Ausgangspunkt seines Ordnungssystems macht. Musik ist auch für Eric stark an Erinnerungen geknüpft, die Schallplatten entfalten für ihn biografische Relevanz. Gleichzeitig erweckt dieses Zitat den Eindruck, als wäre sich Eric nicht sicher, ob tatsächlich The Cure liefen, als er dieses Mädchen geküsst hat. Oder liefen vielleicht The Cure und er ist sich nicht mehr ganz sicher, *welches* Mädchen er an diesem Abend geküsst hat? Er merkt selbst an, dass solche Erinnerungen mit der Zeit verblassen würden. Doch für die biografische Erzählung und Selbstdeutung scheint es zweitrangig zu sein, ob das Ereignis tatsächlich exakt so stattgefunden hat, ob also die Verbindung zwischen The Cure und jener Liebe auf einer realen Begebenheit beruht oder ob sie im Nachhinein konstruiert worden ist und sich in der Erinnerung eingerichtet hat.

Doch Eric verbindet bei Weitem nicht mit allen Schallplatten eine Geschichte. Auch die, mit denen er kein so konkretes Ereignis verbindet, erfüllen eine Funktion. Sie machen die eigene musikalische Sozialisation nachvoll-

ziehbar und betonen die Besonderheit der für Eric herausragenden Platten (vgl. Eisenberg 1990: 31). Dennoch käme er nie auf die Idee, seine Sammlung autobiografisch anzuordnen.

C.E.: »Wie hast du denn deine Platten sortiert?«

E.: »Ah, das ist ja so diese klassische *High Fidelity*-Frage.«

C.E.: »Genau!

E.: »Am Anfang natürlich immer nur nach dem Alphabet, da waren es dann noch nicht so viele Platten. Dann hab' ich versucht, es mir einfach zu machen. Ich hab' hier ähnlich sortiert wie im Laden. Also nach Genres. [Er streift mit den Händen über die Plattenrücken.] Hier oben geht's los mit Detroit-Techno und 90er-Jahre-Elektro, dann Soul, Blues, Rock'n'Roll, Punk, hier Indie, was auch immer das für ein Genre sein soll. Hier drüben das sehr weitgefasste Rock und Pop, dann Jazz, Hip-Hop, Reggae. In der unteren Regalreihe sind Exotica Compilations, Soundtracks, französische Chansons, afrikanische und brasilianische Musiken – so halt. Und die sind dann innerhalb in der Regel nach dem Alphabet sortiert, manchmal auch nach so kleinen Zwischenabteilungen, wie Labels, manchmal auch nach Produzent. [Gerät ins Stocken und haspelt, fährt deutlich flotter fort]. Da kann man sich ja auch verrückt machen. Wie willst du sie sortieren? Also nur als Beispiel: Ich könnte bestimmte Sachen nach Label sortieren, das würde dann aber dazu führen, dass vielleicht ein Interpret auf verschiedenen Labels war, dann hast du den Interpreten zwar bei diesem einen Label, hast ihn dann aber noch woanders im Alphabet stehen. Ich find's sehr knifflig. Für mich ist natürlich das Wichtigste, dass ich sie wiederfinde. Du könntest mir jetzt irgendeine Platte nennen, ich hätte sie wahrscheinlich in wenigen Sekunden in der Hand. Und darum geht's ja eigentlich.«

Der französische Autor George Perec schlägt in seinem Essay *Kurze Anmerkungen über die Kunst und die Art und Weise, seine Bücher zu ordnen* (2014) folgende Kriterien vor, eine Bibliothek zu sortieren: Alphabet, Einbände, Erscheinungsdatum, Farben, Formate, Gattungen, Kaufdatum, Kontinente oder Länder, Lesepriorität, literarische Perioden, Reihen, Sprachen. Schließlich fügt er an:

»Keines dieser Einteilungsmuster ist für sich allein zufriedenstellend. In der Praxis wird jede Bibliothek auf der Grundlage einer Kombination dieser verschiedenen Einteilungsarten geordnet. Ihre Ausgewogenheit, ihre Beständigkeit gegenüber Veränderungen, ihr Veralten, ihre Remanenz verleihen jeder Bibliothek eine einmalige Persönlichkeit.« (Perec 2014: 37)

Perecs Kriterien finden sich auch in Erics Sammlung wieder, lässt man die Ordnung nach Einbänden und Farben außen vor. Teilabschnitte sind immer alphabetisch nach den Namen der Interpret:innen sortiert. Der Nachname ist dabei ausschlaggebend: Lou Reed findet sich unter ›R‹, nicht unter ›L‹. Erscheinungsdaten, Gattungen und literarische (in diesem Fall musikalische) Perioden entsprechen der Zuordnung zu bestimmten Genres (etwa 60er Rock'n'Roll, Independent oder 90er-Jahre-Elektro). Verschiedene Formate sind räumlich voneinander getrennt. Die 12 Zoll großen LPs stehen wie die zehn Zoll großen EPs und die sieben Zoll großen Singles jeweils zusammen. Geografische und sprachliche Cluster lassen sich in Erics Sammlung ebenfalls ausmachen (afrikanische Musiken, Detroit Techno, französische Chansons), genauso wie bestimmte Reihen (Soul Jazz Compilations, Exotica Sampler). Platten mit besonderer Hörpriorität – Neuanschaffungen und wiederentdeckte Platten – befinden sich in einem Regal im Wohnzimmer neben dem Schallplattenspieler.

George Perec scheint es ebenso wie Eric als ganz natürlich zu empfinden, eine Sammlung nach diesen Kriterien zu ordnen. Dabei sind sie kulturell und historisch äußerst voraussetzungsreich, wie Justin Stagl aufzeigt:

»Die immer wiederkehrende Notwendigkeit, Ansammlungen von Dingen, Menschen und Wissensinhalten zu arrangieren, haben [...] zu den Kategoriensystemen geführt, mit denen menschliche Gesellschaften sich selbst und ihr Weltbild ordnen.« (Stagl 1998: 43)

Alphabetische oder chronologische Ordnungen beispielsweise haben sich seit der Moderne als allgemeingültige, objektiv nachvollziehbare Kategorien etabliert. Ebenso ist die Ordnung nach Farben oder äußeren Formaten über-subjektiv nachvollziehbar. Die Anordnung nach Genres oder Gattungen wird ohne das spezifische kulturelle Kapital hingegen keineswegs als ›natürlich‹ empfunden. Es ist Erics über die Jahre, wohl nicht zuletzt *durch* die Praxis des Sammelns erworbenes kulturelles Kapital, das für die Anordnung seiner Sammlung ausschlaggebend ist. Sein Wissen um Genres, Labels, Produzent:innen, Pressungen, Auflagen usw. ermöglicht diese »Kunst und Art und Weise« (Perec 2014: 29), seine Musiksammlung zu ordnen. Er findet Platten schnell wieder, weil ihm ihre Ordnung logisch erscheint. Stagl resümiert:

»So artikuliert sich denn im Aufbau einer Sammlung durch den Sammler jeweils eine innere Ordnung, die auf der einen Seite mit dem Kategoriensys-

tem der Kultur zusammenhängt, während sie sich auf der anderen an den gegebenen Objekten orientieren muss.« (Stagl 1998: 44)

Eric's Sammlung scheint für ihn – in ihrer Anordnung – Ordnung in das Chaos der Welt der Popmusik zu bringen. Das entspricht einer Vorstellung des Sammelns, die der Moderne entspringt: Die Welt wird handhabbar, indem man Zerstreutes zusammenträgt und kategorisiert (vgl. Sommer 2014: 113). Der pophistorische Makrokosmos findet sich konzentriert im Mikrokosmos des Plattenzimmers. Hierin haben Genres, historische Phasen, regionale Verortungen usw. jeweils ihren eigenen Platz. Eric's Anordnung entspricht einer Kartierung der Sphäre des Pop (→Pop als Feld). Sein enzyklopädisches Wissen, das ihm diese Anordnung ermöglicht, speist sich aus dem popkulturellen Kanon, der Basis für seine Sammelaktivitäten ist und den er als Musikexperte und Plattenladenbetreiber auch reproduziert und fortschreibt (→Im Plattenladen). Gleichzeitig ist dieses Wissen untrennbar mit seiner Biografie und seinem Selbstverständnis verwoben. Das ›Experte-Sein‹, das sich in der Ordnung seiner Sammlung ausdrückt, ist für Eric unbewusste Grundierung einer viel umfangreicheren ästhetischen Erfahrungswelt, die sich beim Musikhören und im Umgang mit Platten eröffnet. Was Walter Benjamin über den Büchersammler schreibt, trifft auch auf Eric zu. Er zieht eine Platte aus dem Regal und »[k]aum hält er sie in Händen, so scheint er inspiriert durch sie hindurch, in die Ferne zu schauen« (Benjamin 1972: 389). Das Stöbern in der eigenen Sammlung, das Konfrontiert-Werden mit Covern, Gerüchen und Sounds, das gelegentliche Umsortieren und Neuordnen bedeutet immer auch eine sinnliche Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst, die im Falle des informierten Popfans Eric eng an Popgeschichte, an Genres und ästhetische Strömungen gebunden ist. Er ist identifiziert in der Sphäre des Pop, die für ihn welterschaffenden Charakter annimmt. Seine Platten bezeugen das – nach ›innen‹ und ›außen‹.

Stefan: Im Shuffle-Modus durch die Nicht-Ordnung

Stefan ist 23 Jahre alt und Student. Musik beschreibt er als ausgesprochen wichtig für sein Leben. Anders als Eric betont er jedoch, über kein spezifisches Expertenwissen zu verfügen. Er verortet sich außerhalb musikalischer Szenen und behauptet, sich nicht besonders gut auszukennen.

»Ich bin eigentlich immer derjenige, der mit einem Lied ankommt und ganz stolz sagt: ›Sag mal, kennst du das?‹ Und alle rollen mit den Augen, weil das

alle schon seit einem halben Jahr kennen – aber für mich ist es das Aller-neuste.«

Wenn Freunde über Musik reden, sei er »raus«. Er könne sich Interpret:innen und Songtitel, Produzent:innen und Labels nicht merken und wenn es sich dabei nicht gerade um sein Lieblingslied handelt, störe ihn das auch nicht. Stefan hat eine sehr umfangreiche digitale Musiksammlung. Er zählt Musik in Gigabyte, nicht in Songs oder Alben. Wie viel Musik er genau hat, weiß er nicht. Sie liegt verteilt auf seinem Laptop, iPod und iPhone. Er hört Musik größtenteils über das Apple-Programm iTunes und manchmal auch über Youtube (→iPod).

»Meine Musikbibliothek auf dem Computer habe ich angefangen, als ich meinen ersten iPod hatte. [...] Und seitdem habe ich einfach immer alles draufgeschmissen, auf meinen Computer. Also, ich habe dann Musik von Freunden gekriegt und häufig habe ich mir die ganze Bibliothek kopiert und gesagt: »Pack mir das erst mal drauf, ich sortiere das dann durch.« Das habe ich größtenteils nicht gemacht. Aber hin und wieder bin ich das dann auch mal durchgegangen und hab' dann einfach gelöscht. Also, das Sortieren bestand für mich größtenteils in: »Was hab' ich überhaupt in der Bibliothek? – Behalten oder nicht behalten?«

Stefan sammelt nicht bewusst, etwa um Lücken in seiner Sammlung zu füllen, er sammelt an. Ganze Sammlungen von Freunden eignet er sich mit einem Mausklick an. Elizabeth Churchill, eine Social-Media-Forscherin, konstatiert: »We are living in a world of continuous accumulation.« (Churchill 2008) Dieser Befund scheint auf Stefans Musiksammlung zuzutreffen – ein bewusster Auswahlprozess erfolgt, wenn überhaupt, erst nachdem sich die Musik bereits auf der eigenen Festplatte befindet. Selektion strengt ihn an:

»Ich hatte früher auch mal einen Walkman, aber damit hab' ich mich irgendwie nie so richtig anfreunden können. Das war mir immer zu viel Gehampel mit »ich muss jetzt aufnehmen, auswählen« – dafür hab' ich einfach keine Zeit und keine Muße und keine Lust. Das ist mir zu langweilig. Es dauert mir einfach zu lange.«

Weil Stefan Musik sehr selten gezielt anschafft, sieht er sich mit einer für ihn unüberschaubaren Menge an Musikdateien konfrontiert (→Aussortieren). Das manifestiert sich auch in seiner Sprache. Musik wird auf den Rechner und auf Abspielgeräte »draufgepackt« oder »-gestopft«, »rübergezogen« oder

direkt aus dem Netz »gesaugt«. Limitierend wirkt dabei lediglich die Speicherkapazität.

S.: »In der Bibliothek hab' ich wirklich umfassend ganz viel. Auf dem iPhone oder dem iPod hatte ich immer eine kleinere Auswahl.«

C.E.: »Wie regelmäßig wechselst du das dann aus?«

S.: »Ich wechsle es tatsächlich nicht aus, sondern ich stopfe die Lieder, die ich neu habe oder die ich neu drauf haben möchte, einfach drauf und wenn's dann zu voll ist, dann schmeiß ich halt was runter.«

C.E.: »Es ist quasi ein fließender Prozess?«

S.: »Es ist ein fließender Prozess und der ist ganz klar an diese Kapazität gebunden. Wenn ich eine größere Kapazität hätte, würde ich es wahrscheinlich nicht so regelmäßig machen, wie ich es ohnehin schon nicht tue.«

Die Musik ist nicht individuell sortiert, sondern nach den Ordnungskriterien, die iTunes seinen Usern vorgibt: Interpret:in, Songname, Albumtitel, Genre. Das Programm nimmt damit Bezug auf im Analogen etablierte Ordnungssysteme (vgl. Löfgren 2012: 404). Stefans Sortierung ist so der des »Pop-Experten« Eric verblüffend ähnlich, obwohl oder gerade weil er sie nicht selbst vorgenommen hat – die Expertise ist in die Software eingeschrieben. Doch auch wenn Stefan über das Interface seines iPods oder iPhones auf diese Weise auf seine Sammlung zugreifen könnte, tut er das kaum. Er kann sich Interpret:innen und Songtitel schlecht merken und wüsste folglich nicht, nach was er suchen sollte. Anders als Eric erscheint ihm diese Ordnung nicht logisch oder natürlich. Doch Stefan hat eine Taktik entwickelt, damit umzugehen:

»Bei mir läuft die Musik immer auf Shuffle. Also das ist ein Modus, das ist sehr angenehm. Ich mag aber auch das Wegklicken. Ich mag hören, aha, das ist das – will ich aber nicht. Also, ich mag dieses Auswahl-Treffen. [...] Und weil ich keine Ahnung habe, was ich gerade alles hab', oder einfach keinen Überblick darüber habe, was auf dem iPhone ist, ist das der beste Weg für mich. [...] Manchmal hab' ich auch Lust auf ein bestimmtes Lied und dann versuche ich immer weiterzuklicken, bis es kommt. Das ist eigentlich ein bisschen albern, aber ja.«

Stefan betrachtet Musik als Ressource, die er »wegkonsumiert«. »Ich höre Musik einfach *weg* und befasse mich nicht mit den Künstlern.« Es geht ihm nicht darum, Musik einzuordnen. Stefan greift unmittelbar und affektiv auf Musik zu. Sie muss situativ passen:

»Das ist bei mir sehr stark von Bewegung abhängig. Wenn ich Rad fahre oder jogge, mag ich meistens anregende Musik. Ich bin eigentlich niemand, der sich so in melancholische Musik vergräbt – ich brauche immer positives Feedback. Ich mag gerne schnellere Beats, ich mag gerne echt harte Beats – das kommt dann aber auch immer auf die Musik drauf an. Bei mir ist das häufig so, dass ich mit bestimmten Musikrichtungen auch ein bestimmtes Auftreten meinerseits verbinde. Das, was ich höre, gibt mir in meinen Bewegungsabläufen eine gewisse Performance vor. Das muss passen, wie maßgeschneiderte Kleidung. Damit es mich in meiner Bewegung unterstützt, *matcht*, zu mir passt – dass es meinem Bild von mir entspricht.«

Um diese Deckungsgleichheit zwischen der Musik, seiner Stimmung und seinem Körpergefühl zu finden, greift Stefan auf sehr intuitive Weise im Modus des sich Durchklickens und Anzappens auf seine Sammlung zu. Der Sound entscheidet, was ihn im Moment packt. Musik dient ihm ganz pragmatisch als Mood-Manager (DeNora 2000: 53) und als Begleiter täglicher Routinen. Er genießt dabei die Möglichkeiten, die ihm digitale Medientechnik bietet. Er sagt: »MP3-Technik und dieses schnelle Laden von Musik und kostenfrei oder nur mit geringen Kosten verbunden, das hat mich voll erwischt. Das passt einfach. So funktioniert es für mich, das ganze Musikgehöre.« Stefans Umgang mit Musik wird durch die Eigenschaften und Affordanzen digitaler Technologien erst ermöglicht – das schnelle Laden von Musik, Musikhören unterwegs, der Shuffle-Modus und die Skip-Taste, der große Speicherplatz und die kleinen Geräte unterstützen und generieren seine Art und Weise, Musik anzueignen, zu speichern, auf sie zuzugreifen und zu hören.

Die automatische Einordnung in gängige Klassifizierungssysteme, die iTunes vornimmt, hilft Stefan nicht. Sie hat nichts mit seinem Zugang zu Musik zu tun, der nicht kognitiv, sondern affektiv funktioniert. Dieser wird mehr durch körperliches, weniger durch popkulturelles Wissen gesteuert. Die Sammlung ist aus seiner Sicht kein aufgeräumtes Archiv, sondern ein Pool an Stimmungen. Dieses Bild deckt sich mit der Analyse der Musiksoziologin Tia DeNora, die schreibt: »Music is a resource – it provides affordances – for world building.« (Ebd.: 44) Die Musik selbst, der Sound, tritt in den Vordergrund und an die Stelle materieller Artefakte. Die Sammlung kann für Stefan dennoch biografische Bedeutung entfalten. So wie sich Rob Fleming in der Konfrontation mit einem Plattencover mit sich selbst konfrontiert sieht, sieht sich Stefan beim Hören bestimmter Songs mit sich selbst konfrontiert.

Lena: Monatslisten und Vinyl

Lena ist 29 und Redakteurin. Sie sagt: »Ich bin mit CDs aufgewachsen, heute höre ich Musik fast nur noch über Spotify. Das benutze ich jeden Tag. Ich brauche immer Musik um mich rum.« (→ Spotify) In ihrer Wohnung, die sie gemeinsam mit ihrem Freund bewohnt, stapeln sich Musikzeitschriften. Lena hat das Musikmagazin *Spex*¹ abonniert, außerdem informiert sie sich viel im Internet über neue Veröffentlichungen und Live-Termine. Sie besucht oft mehrere Konzerte im Monat und hat während ihres Studiums auch selbst welche veranstaltet. Gerne hört sie ganze Alben, die sie auf Spotify unter ›Meine Musik‹ ablegt, und kompiliert Playlisten. Zum Frühstück oder während der Arbeit startet sie oft das Spotify Künstlerradio – eine algorithmisch basierte Anwendung, bei der die Software im Stil eines ausgewählten Künstlers beziehungsweise einer Künstlerin ein Radioprogramm kompiliert. Auf diese Weise entdeckt sie viel neue Musik. Gefällt ihr ein Lied, zieht sie es per *drag and drop* in eine Playlist, die sie für jeden Monat neu anlegt. Seit Dezember 2013 ordnet sie Musik auf diese Weise. Zum Zeitpunkt unseres Interviews im November 2016 hat sie lückenlos 36 Listen angelegt, für jeden Monat eine.

C.E.: »Wie bist du auf dieses System gekommen?«

L.: »Das hab' ich mir bei einem Freund abgeguckt. Der macht jeden Monat eine Playlist und schmeißt da dann alles so rein, was ihn bewegt hat. Das ist dann wie so ein Stimmungsbarometer. Das fand ich irgendwie cool. Wenn man nicht sagt, ich stelle jetzt für den Moment eine Playlist zusammen, sondern man macht über den Monat verteilt immer wieder was rein.«

C.E.: »Und wie entscheidest du, was da reinkommt?«

L.: »Ich ziehe alles Mögliche in die Listen rein. Ich *safe* Lieder, die ich cool finde. Also wenn ich stöbere oder Künstlerradio höre, und mir gefällt was, dann ziehe ich es rüber. Oder wenn ich ein Buch oder einen Artikel über Musik gelesen habe, dann recherchiere ich die ganzen Bands nach und das kommt dann auch da rein.«

C.E.: »Hörst du dann manchmal die älteren Listen?«

L.: »Ja. Für mich hat diese Liste so eine Tagebuch-Funktion. Das ist mein Archiv. Dann kann man auch mal im Dezember die ›Monat-März-2015-Playlist‹ hören.«

1 Das Printausgabe des Magazin *Spex* ist 2019 eingestellt worden. Das weist auf die große Dynamik im Feld hin, die in engem Zusammenhang mit der Digitalisierung und damit verbundenen ökonomischen Transformationsprozessen zu sehen ist.

C.E.: »Und dann erinnerst du dich an bestimmte Momente, wenn du da reinschaust?«

L.: »Genau, also zum Beispiel hier, August 2015. Da war ich mit meinen Studienmädels eine Woche im Urlaub, wir haben da einen 30. Geburtstag gefeiert. Da sind Backstreet Boys drauf und Take That, Ace of Base, lauter so trashige Sachen für die Party (→Biografie einer Spice Girls-CD). Oder hier, jetzt neu-lich, September 2016. Da sind lauter frühe New-York-Underground-Sachen drin. Da habe ich gerade *Just Kids* von Patty Smith gelesen. Und so kann ich das jetzt zeitlich immer festmachen. Das ist mir wichtig.«

Lena speichert Erinnerungen und Stimmungen in Form von Monatsplaylists, die sie als ihr »Archiv« bezeichnet. Das erinnert an Rob Fleming und seine autobiografisch angeordnete Plattensammlung. Rob bezeichnet den Umgang mit den Platten als tröstlich. In seiner Studie *Trost der Dinge* beschreibt Daniel Miller die individuelle Anordnung, das Sich-Umgeben mit Dingen für Menschen in modernen Gesellschaften, in denen stabile Ordnungen weitgehend abhandengekommen seien, als weltschaffend, sinnstiftend und somit auch tröstlich (vgl. Miller 2014: 219). Auch wenn die monatlichen Playlists keine physische Präsenz besitzen und Lena nicht wie Rob Fleming mit beiden Armen in sie hineintauchen kann, sie stützen und strukturieren Lenas Erlebnisse und Interessen, bringen Ordnung in ihr biografisches Erinnern und in die Weiten des Angebots von Spotify, das die Grundlage, den Makrokosmos dieser Form des Sammelns darstellt (→Spotify).

Die Grundeinheit des Sammelns und Ordnen ist hier anders als bei Rob oder Eric nicht das Album, sondern der Song. Playlists brechen die Ordnung des Albums auf. Das Arrangement von Songs wird in seinem Umfang nicht mehr durch die Speicherkapazität von Tonträgerformaten begrenzt und unterliegt in seiner Dramaturgie nicht mehr der (ökonomisch oder ästhetisch motivierten) Entscheidung von Künstler:innen und Labels. Die Anordnung wird Sache der Konsument:innen. Das Zusammenstellen persönlicher Playlists hat in der Mix-Tape-Kultur eine Tradition (vgl. Herlyn/Overdick 2003). Doch was analog verhältnismäßig aufwändig und zeitintensiv war, vereinfacht und beschleunigt sich im Digitalen. Kompilieren wird von einer distinktiven und nicht-alltäglichen Praxis für viele Menschen zum *modus operandi* der Musikeignung und -anordnung.

Anja Nylund Hagen, die in Norwegen eine Studie zum Umgang mit Playlists durchgeführt hat, beschreibt das Erstellen und Sich-Beschäftigen mit den Listen als eine Form der persönlichen Aneignung von Musik – ganz

gleich, ob die Listen penibel gepflegt werden oder die Nutzer sie wild wuchern lassen (vgl. Hagen 2015a: 17). Doch diese Freiheit, Musik anzuordnen, macht auch Arbeit. Manche greifen deshalb auf die Playlisten von Freunden zu oder auf die der Streaming-Anbieter. So gibt es zahlreiche von den Anbietern vorsortierte Playlisten für unterschiedliche Anlässe und Stimmungen. Die ruhige, gemütliche Frühstückspodcast, die gediegene Dinnerplaylist, die euphorisierende Partyplaylist oder die anregende Joggingplaylist.

Lenas aktuelle Liste bleibt über den Monat hinweg dynamisch (vgl. Hagen 2015a: 7). Sie wächst, nimmt stilistische Wendungen, kann ins Stocken geraten oder schrumpfen. »Manchmal schmeiße ich auch wieder was raus. Wenn ich mir nur schnell einen Song gemerkt habe und er mir dann doch nicht gefällt, dann lösche ich ihn wieder.« Die Liste ist *work in progress*, bildet in Echtzeit Lenas Stimmungen, Interessen und bedeutsame Ereignisse ab. Mit dem Monatswechsel erstarrt die Playlist und weicht der nächsten. Sie wird von einer Begleiterin gelebter Gegenwart zu einem Abbild der Vergangenheit, ändert ihren Status von »active to archival« (ebd.: 8).

Anja Nylund Hagen stellt fest: »In cyberspace people collect lists rather than objects, and those lists serve as a form of personal expression that derives from but also supersedes the record collection.« (Ebd.: 4) Lena sammelt auf Spotify keine Gegenstände oder Daten, die in ihr Eigentum übergehen, sie sammelt Metadaten, die ihren Zugriff auf Musik ordnen und erleichtern. Sie wird zu einer Kuratorin, die für sich selbst eine Auswahl trifft, die sie aus der Masse der verfügbaren Musik enthebt und sie in Form einer Playlist singularisiert (ebd.). Wie Schallplatten für Rob und Eric besitzen für Lena auch die Daten eine Doppelfunktion, die Baudrillard Sammelgegenständen im Allgemeinen zuspricht. Sie haben einen Gebrauchswert – sie können gehört werden. Wie Bücher oder Schallplatten wollen sie sich aber auch »im Besitz befinden«. Auch wenn das im Zusammenhang mit einem Abo-Streamingdienst im juristischen Sinn nicht zutrifft – Lena ersteht durch ihre monatliche Zahlung lediglich ein Nutzungsrecht –, werden die Listen gefühlt zu ihrem Eigentum. Denn mit der individuellen *Anordnung* findet auch eine *Aneignung* statt. »The practices of creating playlists and then keeping them encompass experiences of exclusivity and subjectivity that bring about, in turn, a felt ownership of the music, or even notions of self-identity reflected through the playlist.« (Ebd.: 17)

Wenn Lena Musik besonders wichtig ist, genügt es ihr nicht, online darauf zuzugreifen zu können. Sie kauft Musik dann in physischer Form, seit etwa zwei Jahren auf Schallplatte.

»Wenn man sagt, ok, das ist mir wichtig, das will ich haben für die Ewigkeit, dann hole ich es mir mittlerweile wirklich auf Platte, also Vinyl. CDs brauchst du keine mehr kaufen. [...] Vinyl gibt es jetzt schon seit so langer Zeit irgendwie. Alleine wenn man es sich anguckt, finde ich schon ... Allein schon, wie das so aussieht. So eine Platte, das sieht durch dieses Schwarz und das Material, das sieht irgendwie gut aus und wertig.«

CDs sähen hingegen »irgendwie billo« aus und würden mit Sicherheit nicht so lange überdauern wie eine Platte. Für Lena ist die Materialität der Schallplatte mit ›Ewigkeit‹ verbunden. Zudem kommt sie ihrer Leidenschaft, Alben durchzuhören, entgegen. Die Schallplatten stehen bei ihr im Wohnzimmer. Sie sind nach Farben sortiert und verlaufen vom tiefsten Schwarz ins hellste Gelb. Die Anordnung wird zu einer Frage des Interieurs. Lena kann die Platten unabhängig von Internetverbindungen und Abozahlungen an Onlinedienste hören, was ihr ein Gefühl der Kontrolle vermittelt. Sie sagt: »Platten sind wie ein analoges Backup für mich.« Sie hatte ein Abonnement bei Napster Music, dem legalen Nachfolge-Service der Peer-to-Peer-Tauschbörse. Sie hat dort eine Sammlung angelegt, auf die sie nicht mehr zugreifen kann, weil sie keine Kundin mehr ist:

»Die ganzen Leichen, die liegen jetzt auf meinem alten Laptop. [C.E.: ›Was für Leichen?‹] Naja, die Lieder, die ich jetzt nicht mehr hören kann, weil ich nicht mehr bei Napster bin. Man konnte sich da die ganzen Lieder runterladen und jetzt lassen die sich nicht mehr öffnen. Du hast dann diese Rechte nicht mehr dran. Wenn du deinen Spotify-Premium-Account kündigst, ist ja auch alles weg.«

Ihre Schallplatten sind nicht nur ein Backup. Die Kaufentscheidung zu Vinyl geht über bewahrende und ästhetische Aspekte hinaus und schließt für Lena auch ethische Gesichtspunkte mit ein. Sie ist der Ansicht, dass Spotify zu wenig Geld an Künstler:innen ausschüttet. Plattenkaufen versteht sie hierzu als einen Ausgleich. Lena sagt:

»Ich versuche nicht nur noch über Spotify Musik zu hören, sodass die Künstler gar nichts mehr von mir haben. Hin und wieder hol ich mir dann ein paar Sachen. Das ist auch ein moralisches Ding.«

Moritz Ege und Simon Zeitler haben gezeigt, dass in popkulturellen Fankulturen Überlegungen der moralischen Ökonomie zunehmend bedeutsam wer-

den. Menschen, die Bands unterstützen, verstehen sich hier oft nicht als Konsument:in, sondern als ›Supporter‹ (vgl. Ege/Zeitler 2015).

Lena sortiert Musik auf Spotify also autobiografisch, die Schallplatten nach Farben. Zudem unterliegt die Musiksammlung einer hierarchischen Ordnung, die sowohl durch die Affordanzen der medientechnischen Artefakte als auch durch kulturelle Zuschreibungen an diese beeinflusst wird. Die Platten sind aus ihrer Sicht wertvoller, beständiger, sie siedelt sie intentional oberhalb ihrer Spotify-Playlisten an, obwohl diese viel umfangreicher und für ihren Alltag relevanter sind als die Schallplatten. Durch ihre Erfahrungen mit Napster Music empfindet sie virtuelle Ordnungen als instabil und flüchtig. Die Platten sind ihre Versicherung. Sie bilden ihre Erinnerungen viel grobkörniger als ihre Playlisten ab, sind in ihren Augen aber beständig.

Ordnungsversuche

Die vier Fälle weisen abhängig von den technisch-materiellen Umständen, in denen gesammelt wird, Gemeinsamkeiten auf. Musik hat für alle vier portraitierten Personen biografische Relevanz. In Abhängigkeit von ihren popkulturellen Kapitalien bildet sich dieser Umstand mehr oder weniger stark in ihren Ordnungen ab. Die Romanfigur Rob Fleming nimmt eine Sonderposition ein. Sie ist die Konstruktion des Autors Nick Hornby, die vermutlich auf autobiografischen Erfahrungen fußt, was auf viele popliterarische Werke dieser Zeit zutrifft. Die biografische Bedeutung von Musik bringt Hornby höchst stilisiert dadurch zum Ausdruck, dass er Rob Fleming seine Schallplatten in einer emotionalen Krisensituation autobiografisch anordnen lässt. So macht Rob sein Leben für sich begreifbar. Seine Biografie ist verwoben mit den symbolischen Ordnungen der Sphäre des Pop, in denen Rob Fleming identifiziert ist. Wie hatte Rob sie wohl vorher geordnet? Möglicherweise ähnlich wie Eric, in einer von individuellen Feinheiten durchdrungenen Mischung von kulturell tradierten Ordnungspraktiken: nach dem Alphabet, chronologisch, nach Genres, nach Regionen. Diese Anordnung bedarf (abgesehen von der Ordnung nach dem Alphabet) einer erheblichen Menge an (pop)kulturellen Kapitalien. Dem Plattenladenbetreiber Eric erscheint diese Ordnung ›natürlich‹. Er bringt den Makrokosmos der Popkultur in seinem Musikzimmer unter seine Kontrolle. Die beinahe enzyklopädische Ordnung entspricht seinem Zugang zu Musik.

Dieser gestaltet sich für Stefan ganz anders. Was bei Eric kognitiv motiviert ist, scheint bei Stefan affektiv gesteuert zu sein. Seine Sortierung er-

scheint, trotz der kulturell tradierten Ordnung, die iTunes automatisch vornimmt, aus seiner Sicht als eine Nicht-Ordnung, denn er kann sich Interpret:innen und Songtitel nicht merken. Algorithmisch unterstützt klickt er sich im Shuffle-Modus durch seine Sammlung. Sein Gefühl sagt ihm, was er gerade hören möchte. Äußere Ordnungen und Kanons spielen für ihn anders als für Eric keine Rolle. Justin Stagl ist der Ansicht, das Arrangement unterscheide die Sammlung von der Ansammlung (vgl. Stagl 1998: 43). Diese Ansammlung ist für Stefan wie eine postmoderne Wunderkammer. Die Songs, Sounds und Rhythmen eröffnen ihm Zugänge zu ästhetischen Welten, die sein Körpergefühl unterstreichen und seine Stimmung beeinflussen. Auch biografische Erfahrungen werden im Hören wach, sie bilden sich aber nicht in der Ordnung ab. Ganz anders bei Lena: Sie archiviert ihre Erinnerungen ›just in time. Ihre Monatsplaylists sind Erfahrungs- und Erlebnispeicher, die zum Monatswechsel zu biografischer Vergangenheit gerinnen. Ihre Schallplatten stehen hierarchisch über dieser Ordnung, auch wenn sie in ihrem Alltag kaum relevant sind. Sie sind für Lena ein materielles Back-up, bedeuten ästhetischen Genuss und beinhalten eine moralische Komponente: Sie unterstützt mit dem Kauf ihre Lieblingskünstler:innen.

Es zeigt sich: Ordnen ist ›doing collection‹ und basiert auf einem komplexen Zusammenspiel von ›inneren‹ (subjektiven) und ›äußeren‹ (kulturellen) Ordnungen, die übersubjektiv sind und von außen an Menschen herangetragen werden, in Artefakte und Programme eingeschrieben sind und somit als Affordanzen gelesen werden können. Digitale Medien erlauben neue Arten des Ordners und Zugreifens auf Musik (vgl. Löfgren 2012: 397), wie beispielsweise das Erstellen von Playlists (Lena) oder das Sich-Durchklicken durch eine große Sammlung von Musik (Stefan). Ordnungen werden dabei flüchtiger, Arrangements variabler und flexibler. Auf Spotify kann ein Song vielen Playlists zugeordnet werden. Im Analogen hat er einen Ort – Song 2 auf dem Album XY, im Regal oben links. Es eröffnen sich im Zusammenhang mit digitalen Medien neue Arten des Sammelns, die, das zeigt sich im Fall von Lena, jedoch von vor-digitalen Praktiken beeinflusst sind (vgl. Hagen 2015a: 1).



6. Die Biografie einer Spice Girls-CD

»Commodities, like persons, have social lives.« (Appadurai 1986: 3)

»In the homogenized world of commodities, an eventful biography of a thing becomes the story of the various singularizations of it, of classifications and reclassifications in an uncertain world of categories whose importance shifts with every minor change in context.« (Kopytoff 1986: 90)

Folgt man dem Anthropologen Igor Kopytoff, haben nicht nur Menschen, sondern auch Dinge eine Biografie. Er schlug 1986 in seinem Aufsatz *The cultural biography of things: commoditization as process* vor, Ansätze der Biografie-forschung auch auf Dinge zu übertragen. Durch die Untersuchung des ›Lebenslaufs‹ eines Artefakts, von seiner Herstellung über verschiedene ›Lebensphasen‹, die mit variierenden Besitzer:innen und Nutzungsweisen verbunden sein können, bis hin zu seiner Umnutzung, Entsorgung oder Wiederentdeckung, kann nicht nur auf die kulturelle und soziale Bedeutung des Artefakts selbst geschlossen werden. Sie lässt immer auch Rückschlüsse auf die Beschaffenheit und Eigenlogik der historisch- und milieuspezifischen Kontexte zu, die das Objekt durchlebt hat. Denn eine Objektbiografie lässt sich kaum isoliert von den Menschen schreiben, die mit dem Artefakt in Verbindung stehen (vgl. Hennig 2014: 234).

Es geht im Folgenden um eine CD, konkret um ein Exemplar des Debütalbums der Spice Girls mit dem Titel *Spice* von 1996. Als Biograf dieses Artefakts begeben mich in diesem Track auf eine semifiktionale Spurensuche; semifiktional deshalb, weil ich hierfür verschiedene Stränge aus meinem empirischen Material aufgenommen und in einen denkbaren, aber nicht real vorgefundenen Zusammenhang gebracht habe. Die Erzählungen der Studentin Annika, der Besitzerin der CD, bilden die Basis dieses Tracks. Sie werden mit Ausführungen des jungen Lehrers Felix gekreuzt – dem Veranstalter

einer 90er-Jahre-Trash-Party, mit dem ich ein informelles Gespräch geführt habe. Zudem untermauern Beschreibungen des Journalisten Julian Dibbell, Einträge in einem Hobbygärtnerforum sowie Beobachtungen, die ich in einem CD-Presswerk machen konnte, die von mir vorgenommene Konstruktion des Lebenswegs des Tonträgers. Dieser methodische Kunstgriff schien mir fruchtbar, da sich ein konkretes Artefakt über seinen gesamten Lebensweg nur schwer verfolgen lässt und sich im Digitalen, wie sich in diesem Fall zeigen wird, verselbstständigen kann. Auch wenn die Idee der Dingbiografie in kulturwissenschaftlichen Fächern durchaus präsent ist, finden sich kaum Beispiele, in denen dem Lebenslauf eines Dings konsequent gefolgt wird. Das liegt wohl auch daran, dass so eine Forschungsperspektive mithilfe etablierter Methoden nur schwer einzunehmen ist. Ich streife hier deshalb das Feld der Ethnofiktion¹ und lasse mich von literarischen Genres wie den ›It-Narratives‹ inspirieren. Dabei handelt es sich um eine weitgehend vergessene Textsorte des 18. und 19. Jahrhunderts. In Prosafiktionen wurde hier aus der Perspektive von Dingen der sich damals rasant beschleunigende Welthandel thematisiert. Oft handelte es sich dabei um Kindergeschichten oder ›moral tales‹. Die Dinge, beispielsweise eine Münze, agieren als »unbeobachtete Beobachter – gleichsam als Spione, die den Menschen näherkommen können als andere Menschen und zugleich unbestechliche, weil unparteiische Zeugen sind« (Niehaus 2014: 139). Diese Qualität der Dinge als stille Beobachter mache auch ich mir zunutze, in dem ich den potenziellen Lebensweg der Spice Girls-CD nachverfolge. Dennoch unterscheidet sich dieser Track grundlegend von fiktiven Erzählungen. Ähnlich wie für den Historiker Otto Ulbricht, der auf Basis historischer Quellen literarisch anmutende »Doku-Stories« schreibt, dienen auch meine Materialien »nicht als bloße Anregung für einen Flug der Fantasie« (Ulbricht 2019: 8). Als Ethnograf bin ich den empirischen Materialien, die ich erhoben habe, verpflichtet. Sie geben nicht nur Eckpunkte der von mir verfassten Biografie vor, sie legen auch nahe, an welchen Stellen Materialien verknüpft und auf welche Weise sie plausibel in Beziehung gesetzt werden können. Die Objektbiografie ist also keine beliebige narrative Konstruktion, sie basiert, bei allen erzählerischen Zuspitzungen, auf empirischen Erhebungen. Ich blicke nun auf Lebensabschnitte der Spice Girls-CD und sehe, was sie bezeugen kann.

1 Ein bekanntes ethnofiktives Werk ist das *Tagebuch eines Obdachlosen* des Ethnologen Marc Augé (2012), in dem er anthropologische Beobachtungen in eine literarische Form bringt.

Die Geburt des Artefakts als kulturindustrielle Ware

Es ist 1996, als die britische Girlgroup Spice Girls ihre Debütsingle *Wannabe* und kurz darauf ihr erstes Album *Spice* veröffentlicht und eine weltweite ›Spicemania‹ auslöst. Insgesamt werden 23 Millionen Exemplare dieses Albums verkauft. Ich könnte also vielen Biografien folgen – ich folge einer bestimmten.

Das ›Leben‹ des Exemplars, um das es hier gehen soll, beginnt im Spätherbst 1996 in einem großen Presswerk. Die CD ist als Tonträger zu dieser Zeit voll etabliert. Philips und Sony hatten den ersten digitalen Tonträger entwickelt und die Compact Disc 1982 auf den Markt gebracht. In der folgenden Dekade hat das neue Medium die Schallplatte von ihrem angestammten Platz als Audiomassenmedium verdrängt und der Musikindustrie große Umsätze beschert (vgl. Gronow 1998: 91f.). Das Internet steckt noch in den Kinderschuhen. Das Herunterladen von Musik ist mühsam und einer technikaffinen Avantgarde vorbehalten. Musikstreaming ist aufgrund der geringen Bandbreiten noch undenkbar, komprimierte Audioformate wie MP3 sind erst langsam dabei, sich zu etablieren. Die Musikbranche funktioniert im Großen noch so wie in den 1950er und 60er Jahren. Sie generiert ihre Umsätze vornehmlich durch die massenhafte Herstellung und den Verkauf physischer Tonträger wie der hier fokussierten Spice Girls-CD. Die Krise, die ihr die Digitalisierung bescheren wird, zeichnet sich auch aus der Perspektive der meisten Akteur:innen der Musikindustrie höchstens am Horizont ab (vgl. Renner 2004).

Die Herstellung der CD verläuft voll automatisiert und rasend schnell in einer sterilen Halle. Die CD besteht größtenteils aus dem Kunststoff Polycarbonat, in den mittels Spritzgussverfahren die digitale Information der zehn Songs des Spice Girls-Debüts in Form von kleinen Vertiefungen, den sogenannten Pits, eingebracht wird. Die Scheibe wird mit Aluminium bedampft und mit einem Schutzlack überzogen. Erst so wird sie für den Laser von CD-Abspielgeräten lesbar, der die mikroskopisch feinen Prägungen der CD optisch abtasten und in Klang übersetzen kann. Anschließend wird die CD im Siebdruckverfahren bedruckt und automatisch in ein Jewel-Case gesetzt, in das bereits ein Booklet eingelegt ist. Das kleine Heft, in dem Songtexte und Bilder der fünf Sängerinnen Mel B (alias Scary Spice), Victoria Adams (alias Posh Spice), Emma Bunton (alias Baby Spice), Mel C (alias Sporty Spice) und Geri Halliwell (alias Ginger Spice) abgedruckt sind, wurde in der haus-

eigenen Druckerei des Presswerks angefertigt. Die CD-Herstellung ist nun abgeschlossen. Der Tonträger ist als kulturelles Artefakt erkennbar.

Aus dingbiografischer Sicht ließe sich dieser Moment als die Geburt des Artefakts interpretieren, als Abschluss eines längerfristigen und komplexen Entstehungsprozesses – angefangen bei der Idee und Entwicklung des Konzeptes ›Girlgroup‹ über das Casting der Band, das Songwriting, den Aufnahmeprozess, die Covergestaltung usw. bis hin zur Tonträgerherstellung. Sie ist das Endprodukt eines kulturindustriellen und medientechnischen Prozesses und besitzt spezifische materielle Eigenschaften sowie einen Gebrauchswert – sie speichert Musik, die nach Belieben abgespielt werden kann – und einen Tauschwert. Sie ist im ökonomischen Sinn eine Ware. Für Kopytoff ist das in kapitalistischen Gesellschaften der vorherrschende Zustand von Dingen. Sie sind als Waren Bestandteil eines Wirtschaftskreislaufs (vgl. Kopytoff 1986: 64). Als solche tritt die CD in das feinverzweigte Vertriebsnetz des Majorlabels *Virgin* ein, bei dem die Spice Girls unter Vertrag stehen. Als Handelsware passiert sie einige Zwischenlager und wird schließlich in den Einzelhandel geliefert. In einer niedersächsischen Kleinstadt angekommen, wird der Tonträger inmitten eines großen Stapels weiterer Exemplare von *Spice* von einer Angestellten in der CD-Abteilung eines Kaufhauses auf ein Podest mit Neuheiten und Bestsellern sortiert und wartet darauf, gekauft zu werden.

»Singularization«: Von der Ware zum geliebten Objekt

Annika ist zu diesem Zeitpunkt 13 Jahre alt, sie geht in die siebte Klasse eines Gymnasiums und wohnt in ebendieser niedersächsischen Kleinstadt. Wie viele Jugendliche in ihrem Alter beginnt sie gerade, sich für Popmusik zu interessieren. Auf MTV hat sie erst kürzlich das Video von *Wannabe* gesehen. Die Spice Girls hatten es ihr sofort angetan. Sie hat sich die CD von ihren Eltern zu Weihnachten gewünscht. Annika ist heute Anfang 30 und erinnert sich noch gut an dieses Weihnachtsfest:

»Ich hab' mir die so gewünscht. Wir waren vier Mädels zu Hause und meine beiden großen Schwestern haben in den Jahren davor so kleine CD-Player bekommen, so Ghetto-Blaster. Erst die Älteste, dann die Zweite, immer so in Jahren und man wusste schon oder man hoffte so drauf, dass man auch so einen kriegt nächstes Jahr. Meine Eltern haben immer eine riesen Show draus gemacht. Erst gab's nur so ein Buch und dann 'nen Pulli und 'nen Schal und die Laune ging immer weiter runter. Und irgendwann dann so: ›Ach Mensch,

wir haben ja noch eins, da hinterm Sofa, da steht doch noch eins.« Das war dann der CD-Player. Und als Höhepunkt habe ich dann noch die CD bekommen, von den Spice Girls. Die fand ich damals so super. Die hab' ich dann rauf- und runtergehört. Bestimmt ein Jahr lang. Die kann ich heute noch auswendig.«

Annikas Mutter hatte die CD, so lässt sich annehmen, im Vorweihnachtsstrubel im örtlichen Kaufhaus gekauft und der Tonträger fand sich als Geschenk verpackt unter dem Weihnachtsbaum wieder. Als Annika sie vorfreudig auspackt, ändert sich der Status des Objekts ›Spice Girls-CD‹. Der Tonträger tritt in einen neuen sozialen Kontext und wird von einem medientechnischen Artefakt und einer kulturindustriellen Ware für Annika zu etwas Besonderem – zu ihrer ersten und bisher einzigen CD, die den Startpunkt einer Sammlung markieren wird. Igor Kopytoff bezeichnet diesen Prozess als »singularization« (Kopytoff 1986: 73). Er argumentiert,

»dass gerade ›komplexe‹, kapitalistisch geprägte Gesellschaften mit der ihnen innewohnenden Tendenz zur exzessiven Kommodifizierung immer wieder materielle oder abstrakte Elemente ›vereinzeln‹ müssen und ihnen so einen Sonderstatus zuerkennen« (Poehls/Faust 2015: 11).

Der monetäre Wert der Gegenstände ist dabei zweitrangig. Kopytoff unterscheidet nicht zwischen wertvollen Gemälden, Bierdosen und Streichholzschachteln. Alle können zu wertvollen Sammelgegenständen werden. »[Things] suddenly become worthy of being collected, moved from the sphere of the singularly worthless to that of the expensive singular.« (Kopytoff 1986: 80) Die CD ist eine unter Millionen, doch Annika sieht sie nicht als Ware an. Sie wird für sie zu einem geliebten Objekt, zu einem identitätsstiftenden Artefakt, das sie, wie sie sich erinnert, wenn überhaupt nur ihrer besten Freundin ausgeliehen hätte. Das Album *Spice* wird für mindestens ein Jahr lang zum Soundtrack ihres Kinderzimmers. Annika singt und tanzt zu *Wannabe* und *Say You'll Be There* und imitiert dabei die Gesten und Choreografien ihres Lieblings-Spice-Girls Mel B. Zusammen mit Freundinnen schmökert sie im Booklet und plaudert über die Klamotten und Haarschnitte der Bandmitglieder; wenn sie alleine ist, löst die Musik Tagträume in ihr aus:

»Manchmal habe ich mir beim Hören vorgestellt, wie es wäre, selbst ein Mitglied der Spice Girls zu sein. Oder wie es wäre, die mal zu treffen – und wie ich damit meine Freundinnen beeindrucken könnte oder die Jungs in der

Klasse. Das war so ein Durcheinander von Gedanken und Gefühlen. Teenagerschwärmereien halt.«

Die CD als materielles Artefakt und die darauf gespeicherte Musik wird zu einem konstitutiven Akteur im Gefüge ›Kinderzimmer‹. Sie wird Bestandteil nicht nur einer Fankultur, sondern einer umfassenderen »Bedroom Culture«, wie sie Angela McRobbie und Jenny Garber (1976) und später Sian Lincoln (2012) als typisch für Mädchen im Teenageralter beschrieben haben. Angela McRobbie prägte den Begriff in den späten 1970er Jahren, als Jugendkulturforschung noch vornehmlich *Jungenkulturforschung* bedeutete. Feministisch beeinflusst beforschte McRobbie weibliche Teenagerkulturen, deren zentraler Ort – so das Ergebnis ihrer ethnografischen Studien – das Kinderzimmer ist. Dieses bietet Privatsphäre, es stellt einen Rückzugsort von Eltern und Geschwistern dar, was nach außen hin oft durch Schilder wie ›Nicht eintreten‹ oder ›Bitte anklopfen‹ markiert wird. Spice Girls-Hören fungiert an diesem geschützten Ort als Subjektivierungspraxis. Die CD als ästhetisches Medium agiert als ›Mood Manager‹ (DeNora 2000: 53) und bietet Annika die Möglichkeit, sich tanzend, singend und tagträumend in selbstbestimmter Weise mit sich selbst auseinanderzusetzen. Es ist ihre erste eigene CD, die sie über ihren ersten eigenen CD-Player in ihrem Zimmer für sich alleine hören kann. Annika leistet so Identitätsarbeit, die sich, folgt man Andreas Reckwitz, in der Postmoderne vornehmlich auch durch individualästhetischen Konsum auszeichnet, der dazu dient, »eine Relation zu sich selbst herzustellen« (Reckwitz 2006: 555). Der explizite Wunsch nach der Spice Girls-CD zu Weihnachten und die genussvolle Auseinandersetzung mit dem Artefakt kann als Entdecken und Einüben eines neuen, jugendlichen und nicht mehr kindlichen Selbst verstanden werden.

Digitalisierung und Vervielfältigung der Objektbiografie

Es sind rund drei Jahre vergangen. Annika ist 16 und hat inzwischen einen kleinen CD-Ständer, der fast bis zur Hälfte gefüllt ist. Die Spice Girls hört sie immer noch gerne, die *Spice*, genauso wie das zweite Album *Spiceworld*, das sie sich von ihrem Taschengeld gekauft hat. Sie hört Musik meistens noch über den kleinen CD-Spieler, den sie von ihren Eltern zu Weihnachten bekommen hat, immer öfter benutzt sie aber auch einen MP3-Player und hört die Spice Girls unterwegs, zum Beispiel auf dem Weg zur Schule (→iPod). Um Musik auf ihren Player zu laden, hat sie erst kürzlich alle ihre CDs auf den Computer

überspielt. Seit letztem Jahr hat sie einen eigenen PC in ihrem Zimmer, der über ein ISDN-Modem ans Internet angeschlossen ist. Der große beige-graue Bildschirm, die Tastatur und die Maus nehmen viel Platz auf ihrem kleinen Schreibtisch ein, unter dem der Rechner steht.

Mittels eines Konvertierungsprogramms hat sie die Spice Girls-CD ins MP3-Format umgewandelt. Dabei wird die Musikdatei stark komprimiert, alle Frequenzen, die außerhalb der Wahrnehmungskraft des menschlichen Gehörs liegen, weil sie zu hoch- oder zu niederfrequent sind, werden förmlich abgeschnitten (vgl. Sterne 2006: 832). Eine zentrale Eigenschaft des Artefakts Spice Girls-CD, ihr musikalischer Inhalt, wird so extrahiert und in ein anderes Format umgewandelt. Der Journalist Julian Dibbell beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen:

»The technical term for this process is ›ripping‹, but what it feels like, really, is transubstantiation: hard, shiny CDs disappear into the computer's maw, and there, at the click of a button, they melt away into pure and fluid musical information. The CDs pop back out intact, of course, but having given up their ghost to my machine, they no longer retain even the vestigial charisma that they had going in. My music collection, in principle, remains on my shelves, but increasingly it lives in my computer.« (Dibbell 2000)

Der ›Geist‹ der Spice Girls-CD befindet sich nun auf Annikas PC und MP3-Player. Die Biografie der CD beginnt sich zu vervielfältigen. Hört Annika die Musik nun unterwegs oder am Rechner, hat die CD in diesen Momenten ihren eigentlichen Gebrauchswert verloren. Ihr Inhalt hat sich verdreifacht, sie selbst bleibt zurück im CD-Ständer. Dieser Vorgang des Überführens des einen Mediums in ein anderes ist paradigmatisch für diese Zeit, Anzeichen für einen Medienumbruch. Wachsende Speicherkapazitäten, schnellere Prozessoren und nicht zuletzt das sich etablierende und immer schneller werdende Internet sind Infrastrukturen, die Anreize schaffen, CDs auf den Rechner zu überspielen. Dort können eigene Playlisten erstellt, CDs gebrannt und Musik über das Internet geteilt werden.

Tauschware und Diebesgut

Inzwischen sorgt in Annikas Freundeskreis ein neues Programm für Gesprächsstoff. Vor allem einige Jungs aus ihrer Klasse nutzen Napster auf ihren PCs. Die Musiktaschbörse wurde 1999 von dem amerikanischen Studenten Shawn Fenning, dessen Freund Sean Parker und seinem Onkel

John Fenning entwickelt, um Musik online im Freundeskreis zu teilen. Innerhalb eines Jahres nutzen über 32 Millionen Menschen das Programm, im Folgejahr sind es bereits 50 Millionen. Napster avanciert in kurzer Zeit zum größten Peer-to-Peer-Netzwerk und zu einem »symbol of a new digital era« (Nowak/Whelan 2014: 1). Auch Annika installiert das Programm auf ihrem Computer. Sie kann nun kostenlos auf Millionen Musiksammlungen auf der ganzen Welt zugreifen und stellt auch ihre Sammlung zum Download bereit.

»Ich weiß gar nicht mehr genau, wie das ausgesehen hat. Aber das hatten gefühlt alle. Wenn man da was runterladen wollte, musste man den Rechner oft die ganze Nacht anlassen, weil das Internet so lahm war ... Und man konnte sehen, wenn jemand was von deiner Festplatte saugt. Das fand ich irgendwie spooky.«

Annika wird Teil der Napster-Community, einer über einen zentralen Server global vernetzten und rasend schnell wachsenden digitalen Gemeinschaft. Der Inhalt der Spice Girls-CD wurde als komprimiertes und endlos kopierbares Abziehbild zu einer Tauschware in dieser Community. Julian Dibbell schrieb im Jahr 2000:

»Music flies from hard drive to hard drive on wings of desire and in the face of every known law of copyright. Most afternoons of late you'll find me logged into Napster Inc.'s increasingly notorious worldwide MP3 exchange [...], where I open my music collection to all comers in return for the right to suck down megabytes of Moby, Beck, and Cher from theirs. Some days, when my downloading is done, I sit watching the uploads go out, wondering at the user names and their choices. (Who is this Beat Thief? Who is dkalfus, of the Leonard Cohen fixation? Who is Duchess and what does she want with all my bossa nova records?)« (Dibbell 2000)

Konvertiert ins MP3-Format und verbreitet über Napster verliert die Spice Girls-CD im ökonomischen Sinn ihren Tauschwert, behält jedoch ihren Gebrauchswert – sowohl Annika (die ursprüngliche Besitzerin) als auch jene, die die Datei heruntergeladen haben, können sie weiterhin hören (vgl. Sterne 2012: 212). Aus Sicht der Musikindustrie, die die CD 1996 hergestellt hat, liegt hierin eine Urheberrechtsverletzung und eine Bedrohung ihres Geschäftsmodells. Mit der Überführung ins MP3-Format streift die Spice Girls-CD ihre Warenform ab.

»One could say that if recording shifted music from use-value to exchange-value, then digitization in form of the mp3 liberates recorded music from the economies of value by enabling its free, easy and large-scale exchange.« (Sterne 2006: 831)

Die große, am konventionellen Tonträger haftende Musikindustrie profitiert von dieser Praxis nicht, im Gegenteil: Sie führt Umsatzrückgänge, die sie in diesen Jahren zu beklagen hat, auf den Erfolg des ›Filesharings‹ zurück, auch wenn dieser direkte Zusammenhang in der Forschungsliteratur umstritten ist (vgl. Sterne 2012: 185). Die digitale Kopie der Spice Girls-CD wird aus der Sicht ihrer Produzent:innen zu Diebesgut. Annika und die Nutzer:innen, die sie herunterladen, werden zu ›Pirat:innen‹. Kampagnen gegen sogenannte ›Raubkopierer:innen‹ führt die Musikindustrie bereits seit den 1960er Jahren, als die Kassette es ermöglichte, Tonträger relativ einfach zu kopieren. »Home taping is killing music«, war als Claim unter einer stilisierten Kassette zu lesen, die wie der Totenschädel auf der Piratenflagge von zwei Knochen gekreuzt war (vgl. Brown/Sellen 2006: 39). Zusammen mit Millionen weiterer Musikdateien befeuert die Kopie der Spice Girls-CD das Aufflammen eines vielschichtigen Diskurses um geistige Eigentumsrechte – ein Feld, das bis in die späten 1980er Jahre als ein Spezialgebiet versierter Jurist:innen galt (vgl. Eimer 2010: 129). Der amerikanische Branchenverband der Musikindustrie RIAA, große Majorlabels und Künstler:innen wie Metallica und Dr. Dre klagten erfolgreich gegen Napster. 2001 muss die Tauschplattform schließen.

Das Tauschen von Musik im Freundeskreis hat eine Tradition in analogen Kontexten (vgl. Brown/Sellen 2006: 37). Im Digitalen potenziert sich durch das Internet und MP3-Format die Möglichkeit des Musikaustauschs (vgl. Sterne 2006: 829 und Nowak/Whelan 2014: 1). Doch die analoge Logik des Tauschgeschäfts, wie sie der Anthropologe Marcel Mauss beschrieben hat, ist im Digitalen außer Kraft, auch wenn sein klassisches Werk *Die Gabe* (1990) in diesem Zusammenhang immer wieder als Interpretationsmuster herangezogen wurde (vgl. Sterne 2012: 213). Der Medientheoretiker Jonathan Sterne hält diese Analogie für irreführend, denn Mauss' traditioneller Gabentausch basiert auf Reziprozität. Eine Gabe erfordert zwingend eine Gegengabe (vgl. Mauss 1990: 36). Das ist im Falle von Napster anders. Annika hat keine Verpflichtung, ihre Sammlung zum Download bereitzustellen. Die Dateien werden nicht eins zu eins getauscht. Es handelt sich also um kein »ewiges Give and Take« (ebd.: 81) und ›Schenkende‹ und ›Beschenkte‹ bleiben anonym. Um das Bild von Julian

Dibbell aufzugreifen: Die Songs fliegen von Festplatte zu Festplatte, angetrieben durch das Verlangen der Napster-Nutzer nach Musik.

Mit der Bereitstellung auf Napster hat ein neuer biografischer Strang der Spice Girls-CD begonnen, der sich mit jedem Download weiter zerfasert. Die ins MP3-Format konvertierte musikalische Information der CD ist für Annika nicht mehr kontrollierbar, sie verselbstständigt sich. Die virtuellen Spuren vervielfältigen sich mit jeder weiteren Kopie, mit jedem Nutzer und jeder Nutzerin, die das Album (oder einzelne Lieder davon) heruntergeladen haben, selbst über Napster zum Tausch anbieten oder auf eine CD brennen, die möglicherweise verliehen und wieder kopiert wird. Der Ursprung der Datei ist unerheblich und nicht mehr identifizierbar. Man kann nur mutmaßen, was aus der ursprünglichen Version der Spice Girls-CD geworden ist, die Annika auf ihren PC geladen hat. Sie kann Teil unzähliger Musiksammlungen auf der ganzen Welt sein. Sie kann als gelöschte Datei in Desktop-Papierkörben oder vergessen auf MP3-Playern zwischen Kabeln und Netzteilen in Schubladen liegen, sie kann auf externen Festplatten, selbstgebrannten CDs und ausgemusterten Computern gespeichert sein. Jede Kopie hat nun ihre eigene Biografie.

In die Schublade: Nichtnutzung

Annikas CD bleibt immer öfter unbeachtet im CD-Ständer und setzt langsam Staub an. Bis vor einiger Zeit hat sie das Album hin und wieder noch gerne für sich alleine gehört, jetzt hört sie *Dookie* von Green Day und *No Limit Top Dog* von Snoop Dogg. Ihre einstige Leidenschaft ist ihr inzwischen etwas peinlich. So peinlich, dass sie die CD vor ihrem 17. Geburtstag, den sie bei sich zu Hause feiert, in eine Schublade verbannt.

»Mit Musik zeigt man ja schon auch, wer man ist ... Oder wer man sein will. Jedenfalls weiß ich noch, dass ich einige CDs manchmal versteckt habe, wenn Freunde zu Besuch kamen. Take That und Caught in the Act und so Mädchenkram habe ich dann verschwinden lassen und coolere Sachen obenauf gelegt.«

Ihr ehemaliges Fan-Sein soll nicht jedem gleich ersichtlich werden. Die Spice Girls werden für sie zu uncoolem ›Mädchenkram‹, der zu ihrem Selbstverständnis einfach nicht mehr passt. Nur hin und wieder, wenn Annika Besuch von ihren Freundinnen bekommt, legt sie die CD noch in den Player. Die kommen manchmal freitags zu Annika zum ›Vorglühen‹.

Die Mädchen stimmen sich so auf einen Diskobesuch ein. Kurz vor dem Aufbruch legen sie manchmal die Spice Girls auf. Die Musik euphorisiert sie immer noch. Sie schlüpfen in die Rollen ihrer ehemaligen Idole. Sie singen und tanzen. Die Mädchen tun das nicht mehr in derselben Ernsthaftigkeit wie noch vor drei Jahren. Die Spice Girls-CD erweist sich als gemeinschaftsstiftendes Artefakt geteilter Erinnerungen. Alle kennen die Texte, alle erinnern sich an die Choreografien, die sie so oft in den Videos im Musikfernsehen gesehen haben. In ihrem Spaß und im Bewusstsein, dass sie gerade auf dem Weg zu einer ›richtigen‹ Party mit ›richtiger‹ Musik sind, distanzieren sie sich von ihrer ehemals tief empfundenen Leidenschaft. Die CD tritt in einen neuen Kontext ein. Sie wird in der aufgekratzten Partystimmung für die Mädchenclique zu einem Artefakt, durch dessen Umgang nicht mehr der Übergang zwischen Kindheit und Jugend, sondern zwischen Jugend und Erwachsensein markiert wird. Am nächsten Tag verschwindet die CD wieder in der Schublade. In Annikas Alltag hat sie keine Funktion mehr.

Nach dem Abitur zieht die junge Frau nach Hamburg, um zu studieren. Beim Ausmisten ihres Zimmers fällt ihr die CD in die Hände. Sie entscheidet schnell: Die bleibt zusammen mit einigen anderen CDs, Fotos, Briefen und Erinnerungsstücken in einer Schublade in ihrem Zimmer, wo sie von Annika für einige Jahre vergessen werden wird.

Wiederentdeckung und Tod

Der *Grüne Jäger* ist Annikas Lieblingsmusikclub in Hamburg. Hier wird vornehmlich Indie-Rock und elektronische Tanzmusik gespielt und es finden ab und an Konzerte statt. Alle zwei Wochen veranstaltet ein DJ-Team Trash-Partys. Die heißen *Leider Geil* oder *Entdeck the Dreck*. »Schluss mit dem heimlichen Streamen von peinlichen Ohrwürmern«, verspricht die Party-Ankündigung: »Die verrückteste, lustigste und charmanteste Poptrash-Bad-Taste-Party unter der Diskokugel.« Die DJs bedienen das Publikum mit »Lieblingsmusi« [sic!] und spielen viel Musik aus Annikas früher Jugend. Eurodance von Captain Jack und DJ Bobo, Songs wie *Barbie Girl* von Aqua und die Hits der Backstreet Boys stehen auf diesen Partys, die Annika am liebsten mit ihren Mitbewohnern Felix und Niklas besucht, hoch im Kurs.

Beim Frühstück nach einer *Leider Geil*-Party kommen die drei Freunde auf die Idee, eine 90er-Jahre-Bad-Taste-Party zu veranstalten. Die Wohngemeinschaft feiert jährlich eine Mottoparty. Im letzten Jahr war *Hawaiian Summer* das Thema. Die Gäste trugen Hawaiihemden, kurze Hosen, Baströcke, Son-

nenbrillen und Flip Flops. Zur Begrüßung bekam jeder Neuankömmling eine bunte Blumenkette um den Hals gehängt. Felix hatte eine Playlist mit passender Musik zusammengestellt: Surfrock von Dick Dale, folkloristische hawaiianische Ukulelenklänge, das Frühwerk der Beach Boys.

Auf der Suche nach der passenden Musik für das anstehende Fest schließt Felix eine externe Festplatte an seinen Rechner an, die er jahrelang in einer Kiste in seinem WG-Zimmer verstaut hatte. Es befinden sich zwei große Ordner auf dem Datenträger. Die charakteristischen gelben Icons sind mit ›Musik‹ und ›Filme‹ unterschrieben. Felix hat sich früher über Napster große Mengen an Musik heruntergeladen und diese auf der externen Festplatte abgelegt. Die Sammlung hatte die Kapazität der Festplatte seines damaligen Rechners überfordert. Er weiß nicht mehr, warum er die Files nicht in iTunes überführt hat, das Programm, das Felix seit Jahren nutzt, um seine Musik zu verwalten. Waren die Napster-Dateien vielleicht nicht kompatibel? Er klickt sich durch die Songtitel, spielt einige kurz an. Rage Against the Machine, Goldfinger, Pantera; alles nichts für eine gute Trash-Playlist. Doch er ist sich sicher, auch Musik im Auftrag seiner kleinen Schwester heruntergeladen zu haben, die als Teenager ein großer Boygroup-Fan war. Er scrollt und klickt sich durch die Liste, bis es plötzlich aus den Lautsprechern tönt: »I say you what I want, what I really really want, so tell me what you want, what you really really want.« Die Spice Girls sind der erste Treffer für die Trash-Party. Annika kann aus dem Stand mitsingen. Ob die Datei auf Felix' Festplatte von Annikas CD entstammt? Sie erzählt ihren Mitbewohnern von ihrer ersten CD und ihrem ehemaligen Fan-Sein. Die Spice Girls treten in einen neuen Kontext ein. Sie werden mit Hinblick auf die Party für Annika und ihre Mitbewohner zu einem ironisch rezipierten Trash-Objekt. Diese Art und Weise, Musik und Kunst zu rezipieren, hat Susan Sontag unter dem Begriff ›Camp‹ theoretisiert. In ihrem berühmten Text *Notes on Camp* schreibt sie 1964: »Camp sees everything in quotation marks.« (Sontag 2009: 280) Die Camp-Sensibility, so analysiert Thomas Hecken,

»besteht demnach darin, nichts als Substanz, sondern alles als veränderliches Spiel künstlicher Setzungen aufzufassen, wobei diese Anschauung im Camp-Falle nicht mit dem Gefühl eines erschütternden Sinn- und Weltverlusts einhergeht, sondern mit einem amüsierten Bewusstseinszustand« (Hecken 2015).

Annikas einst ernst gemeintes ›Fandom‹ und ihre echte Begeisterung für die Spice Girls kann sie als junge Frau aus amüsiertes Distanz betrachten. Nostal-

gische Erinnerungen und ironische Distanz werden sich auf der Party verweben und unter den Gästen euphorisierend und gemeinschaftsstiftend wirken.

Doch was ist in der Zwischenzeit aus der CD geworden, die Annika vor ihrem Auszug in der Schublade verstaut hatte? Immer wieder, wenn Annika an Weihnachten zu Hause war, hatten ihre Eltern sie gebeten, die Schubladen mit ihren alten Sachen auszumisten. Sie wollten ihr ehemaliges Kinderzimmer zum Gästezimmer umfunktionieren und dazu die alten Schränke entsorgen. Annika kam dieser Aufgabe nie nach, so hat ihr Vater Peter das vor einiger Zeit übernommen und den Inhalt der Schubladen in Kisten gepackt. Zuletzt hatte Annika die Spice Girls-CD im Keller in einer Kiste mit anderen vergessenen CDs von sich und ihren Schwestern gesehen.

Erst kürzlich trug sich Seltsames zu. Annikas Vater hat die CDs zusammengesammelt und in den Kirschbaum gehängt. Zwischen den Ästen funkelt und glänzt es jetzt in Spektralfarben. Stare schwärzten in den letzten Jahren immer wieder in den Baum und machten sich an den Früchten zu schaffen. In einem Hobbygärtnerforum hatte Peter gelesen, dass CDs ein wirksames Mittel gegen die unerwünschten Vögel seien und sie vertreiben würden. Das bunte Glitzern, das durch Sonnenlichtreflexionen auf der Aluminiumbeschichtung entsteht, mache Vögel nervös. Die CD erfährt in den Händen des Hobbygärtners eine Umnutzung. Ihr ursprünglicher Gebrauchswert – Musik zu speichern und wiederzugeben – ist hier ebenso verfallen wie ihr Tauschwert. Es sind nicht die Spice Girls, die die Vögel verscheuchen, es ist die optische Eigenschaft des Aluminiums, Licht in bestimmten Spektren zu reflektieren. Die CD wird als Artefakt auf ihre äußere materielle Beschaffenheit zurückgeworfen. Sie glänzt, sie ist leicht und hat ein Loch in der Mitte, an dem man sie aufhängen kann. Sie bietet dem Wind eine Angriffsfläche, der sie zwischen den Kirschen oszillieren lässt, was die Reflexionen noch verstärkt. Der CD als Tonträgermedium wird in Zeiten von Streaming und ›Vinyl-Revival‹ in den letzten Jahren immer wieder der Tod prophezeit. Der technisch überkommene Tonträger werde in absehbarer Zeit vom Markt verschwinden. Annikas Spice Girls-CD hat jedenfalls den Herbst ihres Lebens erreicht. Wenn die Kirschen reif sind, wird sie vermutlich zu Müll werden.



7. iPod

»Apple's music player weighed six ounces. But it had tons of influence on culture, commerce and coolness.« (Levy 2006)

2001 präsentiert Steve Jobs den ersten iPod in der Apple-Zentrale in Cupertino, Kalifornien. Er trägt sein Corporate Outfit – Jeans und Rollkragenpullover. Als Höhepunkt der Produktvorstellung zieht er das kartenspielgroße Musikabspielgerät aus der Hosentasche und hält es in Richtung Publikum: »This amazing little device holds a thousand songs – and fits in my pocket.« Jobs steckt das Gerät zurück in seine Tasche. Als könne er es selbst nicht glauben, wiederholt er eindringlich: »A thousand songs in your pocket«. Das ist der erste iPod-Werbeslogan. Jobs resümiert: »This is a major, major breakthrough.« (Jobs 2001)

Der iPod wurde zum Bestseller und zu einer Ikone digitaler Massenkultur. Apple präsentierte teils im Halbjahrestakt neue Generationen des Geräts, mit immer kleineren Außenmaßen, immer größeren Speicherkapazitäten und neuen Funktionen wie Kameras und Touchscreens. 2007 verkaufte Apple den 100-millionsten iPod. Selbst die Einführung des iPhones im selben Jahr, das den iPod technisch inkorporierte und praktisch überflüssig machte, bremste die Verkaufszahlen zunächst nicht ab. Bis 2014 wurden weltweit knapp 480 Millionen iPods verkauft (vgl. Statista 2018). Danach gibt Apple die Verkaufszahlen in seiner Quartalsbilanz nicht mehr an.

Heute erscheint der iPod im Spiegel von Smartphones und Streamingdiensten *outdated*, als ein digitaler Faustkeil. Die erste Generation des MP3-Players wird im Internet als »iPod Classic« schon zu Sammlerpreisen gehandelt. Er ist das »ikonische Interface« (vgl. Beer 2008), das Musik, die sich in diesen Jahren zusehends von Tonträgern löste und zu körperlosen Musikdateien geworden war, handhabbar gemacht hat. In Verbindung mit dem Musikverwaltungsprogramm iTunes, das 2019 eingestellt worden ist, etablierte

Apple mit dem iPod eine sich rasend popularisierende und kommerziell sehr erfolgreiche Infrastruktur, durch die Musik nachhaltig eine neue Form bekommen hat. Seitdem funktioniert Musiksammeln für viele Menschen losgelöst von CDs, Kassetten und Vinylschallplatten. Der iPod war sowohl Zeuge wie treibende Kraft dieser medientechnischen Transformation und ist – auch durch sein Design und die charakteristischen weißen Kopfhörer – zum ersten »cultural icon of the twenty-first century« (Bull 2007: 1) geworden und zu einem Symbol für den MP3-Player, für den iPod steht wie Tempo für das Taschentuch.

Ich werde den iPod im Folgenden als historisches Artefakt betrachten. Aus Perspektive des iPods versuche ich, wie ein Archäologe mithilfe eines antiken Fundstücks, in die Frühphase des digitalen Zeitalters vorzudringen. Dessen Fortschritt verläuft so rasant, dass er eigentümlicherweise spurlos erscheint (vgl. Hengartner 2002: 31). Technik wird in dieser beschleunigten Entwicklung häufig »enthistorisiert« wahrgenommen, als würde sie – oder ihre Nutzer:innen? – der eigenen Geschichte entfliehen wollen (vgl. Bausinger 1981: 241).

Doch was kann der iPod über diese Zeit des Medienumbruchs um die Jahrtausendwende herum verraten? Wie fühlte es sich an, als Musiksammeln massenweise eine neue materielle Form annahm? Wie hat der iPod das Sammeln verändert? Welchen Einfluss hat das Gerät auf das Sammeln als Subjektivierungspraxis? Und welche Widerstände taten sich auf?

Doing Cultural Studies (remixed): The Story of the Apple iPod

»The [iPod, C.E.] is a typical cultural artefact and medium of modern culture, and through studying its »story« or »biography« one can learn a great deal about the ways in which culture works in late-modern societies such as our own.« (Du Gay 1997: 2)

Ich werde diesen Fragen mit einer Methode nachgehen, die wie der iPod für frühe digitale Kultur steht: der Remix. Der Ursprung des Remix liegt in der DJ-Kultur Mitte der 1970er Jahre. Doch erst unter dem Einfluss digitaler Technik, die *Cut*, *Paste* und *Sample* vereinfacht haben, ist er zu einer allgegenwärtigen popkulturellen Praxis geworden. Beim Remix wird ein bestehender Song »in kreativer Reproduktion neu interpretiert« (Poschardt 1997: 35), um in einem neuen Zusammenhang – im ursprünglichen Fall der Diskothek – zu funktionieren. Ulf Poschardt schreibt in seiner Dissertation *DJ Culture. Disc-jockeys und Popkultur*:

»Am Anfang des Remixes steht in den meisten Fällen die Liebe zum Original, verbunden mit dem Glauben daran, dass man diese Urschöpfung neu betrachten, variieren und bereichern kann und sollte. [...] Er dient dem Original in dem Wissen, damit die eigenen Interessen zu erklären und zu verdeutlichen.« (Ebd.: 35)

Mein Original ist die Studie *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman* des britischen Kulturwissenschaftlers Paul du Gay. Sie wurde 1997 veröffentlicht und ist zu einem klassischen Lehrbuch der Cultural Studies geworden. Die Studie hat vordergründig die Geschichte des Walkmans zum Thema. Eigentlich geht es jedoch um etwas Grundsätzlicheres. Du Gay nutzt den Walkman – ein zur Zeit der Veröffentlichung des Buches in den 1990er Jahren populäres und symbolträchtiges Artefakt – als einen Schlüssel, um den Leser:innen auf anschauliche Weise Zugang zu Kulturtheorien und Methoden der Kulturanalyse zu eröffnen. Du Gays Ziel ist es nicht nur, das Phänomen ›Walkman‹ verständlich zu machen. Es geht ihm um eine Konstellationsanalyse im Sinne der Cultural Studies, »to make sense of our everyday lives« (Du Gay 1997: 2).

Mein Anliegen ist es, Praktiken des Sammelns und ihre technische Hinterlegung zu ergründen, und mich interessiert die Rolle, die der iPod als medientechnisches und ikonisches Artefakt dabei spielt. Poschardt schreibt:

»Das Großartige am Remixen ist, dass nicht das gesamte Original übernommen werden muss, sondern einfach nur die Teile, die der Remixer liebt und von denen er verführt worden ist, Teile, von denen der Remixer glaubt, dass sie funktionieren werden in dem Zusammenhang, in dem er sie einsetzen will.« (Poschardt 1997: 35)

Ich folge diesem Gedanken. Du Gays Hauptakteur, den Sony Walkman, ersetze ich durch den Apple iPod. Er steht im Zentrum des Remix und fungiert wie bei Du Gay ebenfalls als ein Schlüssel. Das Artefakt erlaubt Einblicke in den Beginn des ›Digitalen Zeitalters‹, denn es ist Zeuge eines medientechnischen Wandels, der heute als selbstverständlich erscheint. Der Remix übernimmt kulturwissenschaftliche Methoden und Perspektiven, die Du Gay auf den Walkman angewendet und eingenommen hat. Er orientiert sich an der Grundstruktur und am *Sound* des Originals und fühlt sich – wie ein Hip-Hop-Track dem Soul – der *attitude* der Cultural Studies verbunden. In Anlehnung an Du Gays Lehrbuch fokussiere ich zunächst darauf, wie der iPod als kulturelles Artefakt hergestellt wird, wie ihm durch Werbung und Design kulturel-

le Bedeutungen zugeschrieben werden. Dann werfe ich einen Blick auf den iTunes Store und Apples Funktion als kulturindustrieller Akteur. Schließlich werde ich mich Nutzer:innenperspektiven zuwenden, um zu sehen, welchen Einfluss der iPod auf Hörgewohnheiten und die Praxis des Musiksammelns nimmt.

Vergleicht man die ›Stories‹ des Walkman und des iPod, sind Parallelen offensichtlich. Nicht nur, dass man es mit zwei tragbaren Musikabspielgeräten zu tun hat. Der iPod hat im Sony Walkman einen Vorgänger, der ikonisch ein ähnliches Gewicht aufzuweisen hat. So wie Apple-Produkte (vornehmlich seit dem iPod) als besonders innovativ und designorientiert gelten und die Marke mit hohem symbolischen Kapital ausgestattet ist, galt das in den 1980er und 1990er Jahren gleichermaßen für die japanische Marke Sony. Was Du Gay in der Konstellation der 1980er »Japanese-ness« nennt, den technischen Vorsprung Japans in den 1980 und frühen 90er Jahren, könnte übertragen auf die Zeit des iPod als ›Siliconvalley-ness‹ bezeichnet werden. Beide Regionen sind in der jeweiligen Zeit positiv besetzt, stehen für technische Innovation und werden mit ›Modernität‹ und ›Hipness‹ assoziiert (vgl. Du Gay 1997: 69). Das Image beider Unternehmen war maßgeblich durch die Persönlichkeiten ihrer Chefs geprägt. Akio Morita bei Sony und Steve Jobs bei Apple wurden in der Öffentlichkeit als kreative Genies und Masterminds wahrgenommen, deren Biografien in enger Beziehung zu denen ihrer Unternehmen standen (vgl. ebd.: 45). Der öffentliche Diskurs nach dem Tod von Steve Jobs, ob Apple seine innovative Vormachtstellung zukünftig auch ohne seinen Gründer beibehalten könne, untermauert die Bedeutung, die Jobs zugeschrieben wurde.

Beide Geräte waren ökonomisch sehr erfolgreich und beeinflussten den Umgang mit Musik nachhaltig, auch wenn die Absatzzahlen des Walkman hinter denen des iPod zurückblieben und das Gerät im Kern ein Artefakt pop-affiner und jugendkultureller Milieus gewesen ist und kein weit über diese Kreise hinauswirkendes Massenprodukt wie der iPod. Diese Parallelen führen dazu, dass viele analytische Schlüsse, die Du Gay bezüglich des Walkman gezogen hat, auch auf den iPod zutreffen. Manche tauchen im Remix als Zitate auf – ich ersetze darin [Walkman] durch [iPod].

Diese Gemeinsamkeiten dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die beiden Geräte gleichzeitig elementar unterscheiden. Der iPod ist ein digitales Produkt und basiert aus Sicht des Walkman auf einer grundlegend neuen Technologie. Der iPod symbolisiert einen Bruch mit der etablierten Musik- und Unterhaltungselektronikindustrie und mit den materiellen Dingen, durch die sich diese Branchen manifestiert haben. Anders als der

Walkman steht der iPod nicht mehr zwingend in Verbindung zu physischen Tonträgern wie Kassetten und LPs oder CDs, die wiederum als Ausgangsmaterial dienen, um Kassetten zu bespielen. Der iPod verlangt nicht mehr nach Platten- und CD-Spielern, nach Verstärkern und Lautsprechern. Er verweist auf Computer, Kopfhörer, das Softwareprogramm iTunes und das Internet als Bezugsquelle für Musik. Der iPod ist verwoben in einer qualitativ neuen Infrastruktur und steht in Verbindung mit Industriezweigen der Informations- und Computertechnologie, die mit der Distribution und Konsumtion von Musik bisher nicht viel zu tun hatten.

Wie ein Remix einen alten Song, rettet der iPod die Idee des Walkman und überführt sie in einen neuen technischen und kulturellen Kontext. So gesehen ist der iPod ein Remix des Walkman – eine »kreative Kopie« (von Gehlen 2011: 13), die ihre Quelle nicht vertuscht, sich aber vom Original emanzipiert hat. Der iPod ist wie ein guter Remix selbst zu einem »originellen« Artefakt geworden (vgl. Poschardt 1997: 35).

Der Begriff »Remix« avancierte in seiner metaphorischen Wendung weit über das Feld der Popkultur hinaus zu einem zeitdiagnostischen Schlagwort (vgl. Reynolds 2012). Der Kulturtheoretiker Felix Stalder hält den Remix für ein Charakteristikum der Kultur der globalen Netzwerkgesellschaft, ähnlich wie Konzepte des originären Werkes und der autonomen Künstler:innenpersönlichkeit kennzeichnend für die Kultur der bürgerlichen Moderne gewesen seien. Er definiert Remixing als eine »Meta-Methode, ein viele Genres und spezifische Arbeitsweisen kennzeichnendes Verfahren, in welchem unter Verwendung bestehender kultureller Werke oder Werkfragmente neue Werke geschaffen werden« (Stalder 2009: 1). Dieses Vorgehen ist seit jeher auch der Grundmodus wissenschaftlichen Forschens und Schreibens. Auch Gedanken lassen sich remixen, auf neue Kontexte und Fragestellungen anwenden und somit aktualisieren. Dasselbe gilt für diesen Track. Motive aus Du Gays Original werden um *Samples* aus Studien zum iPod und zu digitaler Kultur erweitert. Die Quellen liegen wie bei einem legitimen Remix stets offen: »All Samples Cleared!« (Biz Markie 1993)

Making Sense of the Apple iPod

»Meaning is constructed – given produced – through cultural practices; it is not simply found in things.« (Du Gay 1997: 14)

2003 startete Apple eine doppelseitige Anzeigenkampagne für den iPod, die in Magazinen wie *The Face* abgedruckt war (Face 2003). Auf der linken Seite ist ein Zimmer zu sehen, das eine große Musiksammlung beherbergt. Schallplatten stehen in Regalen und sind auf dem Fußboden gestapelt, genauso wie CDs und Audiokassetten. Für den Betrachter eröffnet sich ein raum- und bildeinnehmendes Durcheinander, das, mit Walter Benjamin gesprochen, wohl von einer dialektischen Spannung »zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung« (Benjamin 1972: 389) bestimmt wird und bestenfalls vom Besitzer oder der Besitzerin der Tonträger durchschaut werden kann (→Ordnen). Auf der rechten Hälfte der Doppelseite ist der iPod abgebildet, schlank, hell, glänzend. Die Szenerie wirkt aufgeräumt, dazu ist zu lesen: »Every song you've ever owned. In your pocket. The new iPod.« (Face 2003: 10f.)

Die Werbeanzeige erzählt eine Geschichte. Links wird ein Bild der Gegenwart inszeniert, die im Begriff ist, zur Vergangenheit zu werden – eine Ansammlung physischer Tonträger. Die kann in ihrer Masse aus allen Nähten platzen, über Regale hinausquellen und den Raum scheinbar eigenmächtig besetzen (→Aussortieren). Als Betrachter:in möchte man fragen: Ist der Besitzer dieser Tonträger noch Herr seiner Sammlung (vgl. Baudrillard 1991: 110)? Oder wird umgekehrt *er* von *ihr* beherrscht? Als Kontrast: Der iPod gegenüber, der in seiner schlichten Erscheinung auf die anbrechende Zukunft verweist. Die Außenmaße des Geräts sind klar begrenzt und innen ist so viel Raum, dass jeder Song einer Sammlung Platz darin findet – so zumindest das Werbeversprechen. Der Besitzer oder die Besitzerin des iPod, so scheint es, behält immer Oberhand über die Sammlung und kann sie jederzeit in der Hosentasche verschwinden lassen und überall mit hinnehmen. Die innere (Un-)Ordnung auf dem Gerät bleibt fremden Beobachter:innen verschlossen. Der iPod, das suggeriert die Werbung, erleichtert das Leben von Sammler:innen im wahrsten Sinne des Wortes – keine zentnerschweren Vinylkisten und klappernden CD-Stapel mehr! Die Musikleidenschaft wird mit dem zigaretenschachtelgroßen Gerät unauffällig und Sammler:innen nach außen hin von jedem Verdacht der Neurose befreit (→Der Sammler als (Anti-)Figur). Kurz: Die physisch-analoge Vergangenheit war räumlich ineffizient, unpraktisch, unaufgeräumt, unattraktiv. Die virtuell-digitale Zukunft wird modern, platzsparend, mobil, effizient.

Technische Daten oder Spezifikationen des iPod werden in der Werbeanzeige nicht thematisiert. Es ist keine Rede von Tonqualitäten, Speicherkapazitäten, MP3-Technologie, Mikrochips oder der damals neuartigen Firewire-Buchse, die das schnelle Überspielen von Musik auf den iPod ermöglichen

soll. Die technische Komplexität des Geräts verschwindet hinter seiner glatten Fassade (vgl. Bausinger 1981: 238). Dabei sind es technische Innovationen wie bisher ungekannte Speicherkapazitäten und stark komprimierte MP3-Dateien, die den iPod ganze Musiksammlungen in sich aufnehmen lassen und damit deren bisherige Materialität infrage stellen. Die Anzeige kündigt in nur zwei Bildern das potenzielle Ende althergebrachter Tonträger an. »Deine komplette Sammlung in der Tasche« ist die klare Message des neuen Mediums.

Es ist eine kulturwissenschaftliche Binsenweisheit, dass Bedeutungen nicht in den Dingen selbst liegen. Sie sind immer kulturell produziert. Du Gay analysiert Werbung in diesem Zusammenhang als ein machtvolleres Instrument, das in massenmedial geprägten Gesellschaften Produkten Bedeutungen zuschreibt und ihnen ›Sinn‹ verleiht: »Advertising makes commodities speak.« (Du Gay 1997: 25) Mit dem linearen Narrativ von analog nach digital propagiert die iPod-Werbeanzeige ein neues, bisher unbekanntes Bild von Musik und Musiksammeln (vgl. Beer 2008: 76). Es holt Betrachter:innen bei etwas Bekanntem ab – bei der physischen Musiksammlung – und postuliert deren künftige Erscheinung. Apple stellt so nicht nur das Gerät bereit, das diese Transformation technisch verkörpert. Es liefert mit der Werbung auch das passende kulturelle Deutungsangebot und führt in eine neue materielle Kultur des Musiksammelns ein. Du Gay resümiert: »[Apple] and Co. manufacture, sell and distribute ›means and the meanings.« (Du Gay 1997: 23)

Designing the [iPod]: Articulating Production and Consumption

»The visual ›look‹ and tactile ›feel‹ of a product are crucial means of communicating with consumers, not simply about function or basic ›use‹ but simultaneously about identity and meaning. Design in a very fundamental way speaks on behalf of the product to the consumer. It addresses the consumer as a certain sort of person.« (Du Gay 1997: 65)

Die erste Version des iPod ist so groß wie ein Kartendeck und wiegt gut 150 Gramm. Die metallische Rückseite glänzt, mittig prangt das Apple-Logo, darunter der Schriftzug ›iPod‹. An der Stirnseite des Geräts befindet sich eine Firewire-Buchse zur Verbindung mit einem Computer. Eine Tastensperre und ein Kopfhörerausgang lassen darauf schließen, dass der iPod wie schon der Walkman als ›personal stereo‹ designt wurde – als ein Gerät, um Musik allei-

ne und unterwegs zu hören. Die Front strahlt weiß. Unter dem Display, das circa ein Drittel der Fläche beansprucht, befindet sich das zentrale Bedienelement des Geräts – das Scrollrad. Das kreisrunde Interface ist das Alleinstellungsmerkmal des iPod, wurde von Generation zu Generation technisch immer raffinierter und blieb bis zur Einführung des Touchscreens Bestandteil der meisten iPod-Modelle. Auf das Scrollrad folgten das ›Touchwheel‹ und das ›Clickwheel‹, bei dem Auswahltasten nicht mehr um das Rad herum, sondern direkt in das Wheel integriert sind. iPod-Nutzer:innen können einhändig, angetrieben nur durch den Daumen, durch die Sammlung navigieren, in Playlisten stöbern, Songs abspielen, skippen, stoppen und die Lautstärke regeln. Künstler:innen, Songs, Genres und Alben sind die Menü-Kategorien, die aus dem Analogen bekannt sind und Apple seinen Nutzer:innen bis heute vorschlägt (↗Ordnen).

Der Brückenschlag von analoger zu digitaler Technik, wie er in der Werbeanzeige in *The Face* propagiert wurde, spiegelt sich auch im Design des Geräts wider. Minimalistisch und metallisch glänzend, präsentiert sich der iPod futuristisch, als Artefakt des anbrechenden digitalen Zeitalters. Das Scrollrad erscheint heute wie eine Vorstufe zum Touchscreen, auf dem Wischen und Tippen – längst inkorporierter *signature move* digitaler Mediennutzung – in alle Richtungen und an jeder Stelle des Displays möglich werden. Gleichzeitig erinnert das zukunftsweisende Scrollrad in seiner Form an eine Schallplatte oder CD.

Diese analogen Anleihen verstärken sich noch in der Verbindung, die zwischen Hardware und Software hergestellt wird. 2007 hat Apple den ›Coverflow‹ eingeführt. Das Plattencover, das im Digitalen seine ursprüngliche Funktion, den Tonträger zu schützen, verloren hat, lebt in dieser Form als thumbnail-große ästhetische Inszenierung von Musik wieder auf. Nicht mehr nur Listen, sondern auch Coverabbildungen gleiten angetrieben durch die gleichförmig kreisende Bewegung des Daumens über das Display. Durch die grafische Inszenierung entsteht ein Eindruck von Dreidimensionalität, die an das Blättern in einem CD- oder Schallplattenregal erinnert. Wie beim Stöbern im Plattenladen agieren Hände und Augen im Zusammenspiel (↗Stöbern). Mit jedem sanften Auswahlbefehl ertönt ein Klicken. Die sounddesignte Rückmeldung bestätigt die Wirksamkeit des Tastendrucks. Dieses Zusammenspiel taktiler, visueller und akustischer Erfahrung erzeugt auf eigenartige Weise Gewicht. Die körperlosen digitalen Daten bekommen eine haptische Entsprechung. Es scheint, sie würden greifbar. Der iPod erschafft in seinem Design eine neue Taktilität und Ästhetik des Musiksammelns und

-hörens. Der Technikjournalist Steven Levy hat ein Buch über den iPod *The Perfect Thing* betitelt und schreibt darin:

»I also began to cultivate a nice relationship with the actual device. It felt very good to hold. Spinning my thumb on the scroll wheel was satisfying. The smooth silvery back felt so sensual that it was almost a crime against nature.« (Levy 2007: 18)

Der Erfolg des iPod scheint nicht zuletzt auf dem Zusammenspiel von Hard- und Softwaredesign, der Verquickung von haptischem Erleben und körperlosen Daten zu basieren. Die norwegische Kulturwissenschaftlerin Anja Ny-lund Hagen, die eine Studie zur Nutzung von Streamingportalen durchgeführt hat, betont die Bedeutsamkeit des Interfacedesigns. Wenn Tonträger zu Daten werden, »[then] symbolic substitutes for physical collections must arise through software interfaces designed to enable (or restrict) access to music and other cultural objects encoded in digital formats« (Hagen 2015: 3).

Diese Übersetzungsleistung schien zu Beginn des »Digitalen Zeitalters« bei der Einführung des iPod umso wichtiger zu sein. Nutzer:innen waren noch nicht in umfassendem Maße an den Umgang mit *digital devices* gewöhnt, die bisweilen auf Ablehnung stießen. Im Zusammenhang mit der Digitalisierung war und ist häufig von einem »Verschwinden der Dinge« (Kuni 2010: 185) die Rede. Bücher sind nicht mehr an Papier gebunden, Fotos nicht mehr an Karton, Musik nicht mehr an Tonträger. Dieser Übergang wurde aus kulturpessimistischen Perspektiven als eine Verlustgeschichte beschrieben. Insbesondere Menschen, die mit physischen Tonträgern aufgewachsen waren, sahen und sehen in der Digitalisierung von Musik teils bis heute einen Wertverlust, der auch mit einem vermeintlichen Verschwinden haptischer Erfahrung begründet wird, die es erst ermögliche, mit Musik in Interaktion zu treten (vgl. z.B. Platzgumer/Neidhardt 2012, »Vinyl). Dieser Diskurs spiegelt sich auch in kultur- und medienwissenschaftlichen Arbeiten wider. So schreibt die Medienwissenschaftlerin Sally Cunningham: »Simply having an MP3 file does not give the same pleasure or same sense of ownership, of having a collection that the purchase of a physical CD brings.« (Zit.n. Kibby 2009: 431)

Der iPod als »Perfect Thing« (Levy 2007) versucht solchen Diskursen entgegenzuwirken. Seine Entwickler:innen scheinen sie antizipiert und im Designprozess berücksichtigt zu haben. Du Gay versteht Designer:innen als »key cultural intermediaries« (Du Gay 1997: 62), die an der Schnittstelle zwischen Produktion und Konsumption arbeiten. »[They] have to *embody* culture in the things they design.« (Ebd.) Analog sozialisierte Musiksammler:innen werden

aus dieser Sicht als imaginierte Zielgruppen zu Ko-Produzent:innen des iPod (vgl. Weber 2008: 46).

»In this way, design at [Apple] does not just ›add value‹ to existing technology, but has been a fundamental element of product innovation, linking the complex worlds of production and consumption.« (Du Gay 1997: 64)

Durch sein als ›wertig‹, ›modern‹ und ›fortschrittlich‹ empfundenen Design wirkt der iPod der von vielen Sammler:innen empfundenen Wertlosigkeit körperloser MP3-Dateien entgegen und ist selbst zu einem symbolträchtigen Artefakt der Popkultur geworden. »Its form, its design, its sleek and minimal appearance, provide an aesthetic experience that is not simply about its functional capacity to bring music to us wherever we are.« (Beer 2008: 75) David Beer zieht in diesem Zusammenhang Parallelen zu Walter Benjamin, der in seinem Text *Ich packe meine Bibliothek aus* (1972) über seine Leidenschaft, Bücher zu sammeln, reflektiert. Benjamin, so Beer, ginge es im Umgang mit seinen Büchern nicht primär darum, was in den Büchern steht, sondern um die Bücher selbst – »about the physicality, aesthetics, experience and tactility of collecting. [...] The physicality of the collection is an integral part of our relations with it.« (Beer 2008: 75) Der iPod scheint diesem Gedanken in seinem Design zu folgen. Der Medienwissenschaftler Michael Bull bemerkt in einem Interview:

»One of the interesting things is that with vinyl, the aesthetic was in the cover of the record. You had the sleeve, the artwork, the liner notes. With the rise of digital, the aesthetic has left the object – the record sleeve – and now the aesthetic is in the artifact: the iPod, not the music. The aesthetic has moved from the disc to what you play it on.« (Wired 2004)

Mensch-Ding-Beziehungen – zwischen Sammler:innen und Tonträgern – entwickeln sich für viele iPod-Nutzer:innen nicht zu Mensch-Daten-Beziehungen zwischen Sammler:innen und Musikdateien. Sie werden zu einer singulären Mensch-Ding-Beziehung zwischen Sammler:innen und dem iPod, der die Sammlung wie eine Schatztruhe beinhaltet und den Zugriff darauf ermöglicht. Ein Interviewpartner von Bull beschreibt seine Beziehung zum iPod folgendermaßen:

»The design is just flawless. It feels good, to hold it in your hand, to rub your thumb over the navigation wheel and to touch the smooth white surface. It looks nice, I'm proud of owning such a device. It represents and holds an

important part of my life, so I don't want an ›ugly‹ package around it. I have never cherished anything I bought as much as this little device.« (Zit.n. Bull 2007: 3)

Combining hardware and software in the culture industry

»We want to sell songs a la carte, we want to sell albums, too, but we want to sell songs individually.« (Steve Jobs zit.n. Levy 2007: 135)

Schallplattenspieler, aber keine Schallplatten zu produzieren, das sei, wie Rasierer zu verkaufen, ohne die passenden Klänge dazu anzubieten, sagte 1928 Edward Lewis, Chef des britischen Grammophonherstellers und Musiklabels Decca (vgl. Frith 2006: 233). Produzent:innen von Musikabspielgeräten wurden seit Beginn der Tonaufzeichnung zu kulturindustriellen Akteur:innen, die Musikstudios und Labels gründeten, nicht zuletzt, um ihre Abspielgeräte zu promoten. Simon Frith zeichnet diese kulturindustriellen Entwicklungen historisch nach und unterscheidet dabei zwischen Hardware und Software:

»Hardware is the equipment, the furniture, the permanent capital of home entertainment; software is what the equipment plays – particular records and tapes. The invention, manufacture and selling of hardware must, obviously, precede the manufacture and selling of software.« (Ebd.)

Erst ein reichhaltiges Angebot an Tonträgern macht den Kauf von Plattenspielern, CD-Playern und Walkmans attraktiv. Die Unternehmen bieten ihren Kund:innen so ein »total cultural package« an (Du Gay 1997: 5). Die Namen einiger großer Labels zeugen bis heute von diesem Zusammenhang. Deutsche Grammophon, Columbia (Graphophone Company) oder auch Sony, als Erfinder des Walkmans und – in Zusammenarbeit mit Philips – der CD, sind beziehungsweise waren allesamt bekannte Musiklabels.

Apple folgt dieser Logik 2003 mit dem Launch des iTunes Stores, des ersten erfolgreichen Onlineshops für Musik im MP3-Format. Das Unternehmen tritt jedoch nicht als Label in Erscheinung, sondern institutionalisiert und kommerzialisiert das Internet als Vertriebsweg. Technikaffine Milieus hatten es längst als solchen erkannt (→ Biografie einer Spice Girls-CD). Über Musiktauschbörsen wie Napster, später Morpheus, Freenet oder Kazaa wurden bereits Milliarden von Songs über das Internet getauscht. Steven Levy bezeichnet Napster als »the biggest music store imaginable – one without cash register« (Levy 2007: 142). Das komprimierte Audioformat MP3 gelangte durch die

Musiktauschbörse, die nur drei Monate vor der Markteinführung des iPod geschlossen wurde, zu zweifelhafter Bekanntheit (vgl. Sterne 2006: 828). Die am Tonträger haftende Musikindustrie hatte medienwirksam Urheberrechtsklagen gegen Napster geführt und eine Schließung der Tauschplattform gerichtlich durchgesetzt (vgl. Nowak/Whelan 2014: 1). Doch das repressive Vorgehen der Musikindustrie gegen ›Piraterie‹ im Internet, die Klagen gegen die Betreiber:innen der Plattformen und gegen Musiksammler:innen – ihre eigentliche Kundschaft – wirkte sich nicht nur negativ auf das Image der Musikindustrie aus, es änderte auch nichts an der voranschreitenden medientechnischen Transformation, die das Geschäftsmodell der Labels grundsätzlich infrage stellte (vgl. Levy 2007: 154). Der iPod verkörpert diesen Wandel, den große Teile der Musikindustrie zu spät erkannt haben (vgl. Renner 2004). Hans Magnus Enzensberger stellte bereits 1962 in seinem Essay *Bewusstseinsindustrie* fest, dass diese

»in ihren fortgeschrittensten Branchen [...] nämlich überhaupt nicht mehr mit Waren [handelt]: Bücher und Zeitungen, Bilder und Tonträger sind nur ihre materiellen Substrate, die sich mit zunehmender technischer Reife immer mehr verflüchtigen [...]. Je mehr deren materieller Träger zurücktritt, je abstrakter und reiner sie geliefert werden, desto weniger lebt die Industrie von ihrem Verkauf.« (Enzensberger 1990: 13)

Steve Jobs, so stellt es der Technikjournalist Steven Levy in seinem Buch über den iPod dar, sei es gelungen, die großen Musiklabels in Anbetracht ihrer existenziellen Krise davon zu überzeugen, mit Apple zu kooperieren. Seine Idee: Er wollte Musik legal und nicht nur päckchenweise, in Form von Alben, sondern in seiner kleinsten Einheit, dem Song, anbieten – für 99 Cent.

Im ersten Jahr, 2003, wurden über den iTunes Store 100 Millionen Songs verkauft, knapp zwei Jahre später eine Milliarde (vgl. Levy 2007: 136). Die MP3-Datei wurde kulturindustriell profitabel und vom Schleier des Illegalen befreit. Das Internet, der Computer und der iPod sind das neue materielle Arrangement des Musiksammelns. Die althergebrachte Tonträgerindustrie verliert in dieser Zeit große Teile ihrer Autonomie und ihres Einflusses an neue Akteure der Computer- und Internetbranche, die mit ihren Produkten nun fester Bestandteil von Alltagsroutinen ihrer Nutzer:innen sind und Massenkultur sowohl auf Ebene der technisch-materiellen Erscheinung als auch inhaltlich maßgeblich mitgestalten. iPod und iTunes symbolisieren eine Machtverschiebung innerhalb kulturindustrieller Strukturen.

iTunes bietet Songs »a la carte« an (Jobs zit.n. Levy 2007 : 135). Eine junge Angestellte des Virgin Mega Store sagt im Interview zu Stephen Levy: »I think what the record companies charge for a CD is ridiculous. So I go and get the three songs I like and pay three dollars instead of twenty.« (Zit.n. Levy 2007: 159) Die Linearität des Albums bricht durch die Möglichkeit, einzelne Songs herunterzuladen, auf und gibt den Musikkonsument:innen neue Freiheiten, nur das zu kaufen und zu sammeln, was sie wirklich haben wollen. Der Zugriff auf Musik wird dadurch kleinteiliger: »The cherry-picking method reflects the way people now listen to music ... shuffling it on their iPods.« (Levy 2007: 159) Levy hält das für einen »looser, more adventuresome way to consume music« (ebd.: 159f.).

iPod und iTunes legen durch ihre materielle Beschaffenheit, Softwarestruktur und kulturelle Aufladung bestimmte Umgangsweisen nahe, wie, wo und auf welche Art Musik gesammelt, geordnet und gehört werden kann. Dennoch bietet Technik lediglich ein »Enabling-Potenzial« (Schönberger 2007: 203). Sie determiniert nicht, wie Menschen mit ihr umgehen und welche Bedeutungen sie daran knüpfen. »While producers attempt to encode products with particular meanings and associations, this is not the end of the story or biography of a product, because this tells us nothing about what those products may come to mean for those using them.« (Du Gay 1997: 5) Das lässt sich erst herausfinden, wenn man die Nutzer:innen der Artefakte zu Wort kommen lässt.

Contemporary Soundscapes

»Meanings are not just ›sent‹ by producers and ›received‹, passively, by consumers; rather meanings are actively made in consumption, through the use to which people put these products in their everyday lives.« (Du Gay 1997: 5)

Der britische Medienwissenschaftler Michael Bull hat sich mit der Erforschung des iPod einen Namen gemacht. Seit das Wired Magazin 2004 ein Interview mit ihm *Bull Session with Professor iPod* übertitelt hat, begleitet ihn dieser Spitzname (vgl. Wired 2004). Das Ikonische des Untersuchungsgegenstands hat sich auf den Forscher übertragen. Bull hat in mehreren Arbeiten mit ethnografischen Methoden untersucht, wie sich der iPod in das Leben seiner Nutzer:innen einfügt. Ich greife auf sein Material zurück und *sample* Zitate daraus. Es eignet sich für mein Vorhaben, Einblicke in die Frühphase des iPod zu gewinnen, in eine Zeit vor Smartphones und Musikstreaming.

Für seine Studie *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience* hat Bull 2004 reichhaltiges Datenmaterial erhoben. 1000 iPod-Nutzer:innen aus den USA und Europa haben seine Fragebögen ausgefüllt, in England hat er Interviews und teilnehmende Beobachtungen durchgeführt (vgl. Bull 2007: 161). Die große Resonanz auf seine Studie – sowohl bezüglich der Anzahl der Teilnehmer:innen als auch der späteren wissenschaftlichen und medialen Rezeption – lässt auf die Bedeutsamkeit schließen, die dem iPod als digitaler Schlüsselinnovation in dieser Zeit zugeschrieben wurde.

Der iPod, so eröffnet Bull seine Studie, sei das erste »cultural icon« (Bull 2007: 1) des gerade angebrochenen neuen Jahrtausends, »representing a sublime marriage between mobility, aesthetics and functionality, of sound and touch – enabling their users to possess their auditory world in the palm of their hand« (ebd.). Einer seiner Interviewpartner sagt:

»I now listen to music any time I can. Walking to and from work, at work, on vacation, on a train or airplane, even at home when I don't want to disturb my partner. I have any song I want to listen to at my fingertips at any particular moment. That amazes me. It truly is my personal jukebox, and puts the soundtrack of my life in my pocket and at my fingertips.« (Ebd.: 3)

Der iPod macht Musiksammlungen in einem bisher unbekanntem Ausmaß mobil, sowohl was die Menge der auf dem Gerät gespeicherten Musik angeht als auch bezüglich der Anzahl von Menschen, die den iPod und ähnliche Devices nutzen. Das Gerät wird zu einer »persönlichen Jukebox« und ist als solche, wie das Zitat exemplarisch zeigt, nicht nur ein Medium des »Dazwischen«, das auf Reisen oder beim Pendeln zum Einsatz kommt, sondern viel umfassender auch zu Hause oder am Arbeitsplatz genutzt wird. David Beer, ein Fachkollege von Bull, stellt 2008 in einem Aufsatz fest, dass es ganz normal geworden sei, Menschen mit iPods und Kopfhörern zu sehen, auf der Straße, im Zug, in der Bibliothek, in Wartezimmern, in Flugzeugen (vgl. Beer 2008: 74). Dieser »Normalisierung« mobiler Medientechnik ging eine Phase der »Gewöhnung« voraus. Thomas Hengartner spricht in diesem Zusammenhang von »innerer Technisierung« (Hengartner 2012: 123) und meint damit »den Prozess der Veralltäglichsung von Technischem, den Weg zum weitgehend Unbemerkten des Umgangs, die Aufnahme und die Akzeptanz (und durchaus auch die Verweigerung oder den Nicht-Umgang), das Einschreiben von Technik in Plänen und Handlungen, Vorstellungen und Erfahrungen« (ebd.).

Mit der Tonaufzeichnung wurde Musikhören von einem öffentlichen Ereignis, dem Konzert, zu einer privaten Angelegenheit (vgl. Reckwitz 2006:

227). Sie erklang zunächst in bürgerlichen Salons, später Wohn- und Kinderzimmern, wurde alleine oder im Kreis vertrauter Personen gehört. Wie Heike Weber in ihrer Dissertation *Das mobile Versprechen* (2008) zeigt, haben mobile Musikabspielgeräte in portablen Plattenspielern, Kofferradios und Kassettenrekordern eine lange Tradition. Doch erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebten diese Geräte einen regelrechten Boom. Technische Miniaturisierung erlaubte es, Geräte immer kleiner und somit tragbarer zu konstruieren. Der Walkman war Ende der 1970er Jahre schließlich der erste Player, der dazu gedacht war, ausschließlich mit Kopfhörern genutzt zu werden (vgl. Weber 2008: 19). Diese Entwicklung wurde von einem gesellschaftlichen Aushandlungsprozess begleitet. Die Musikwissenschaftlerin Danja Ulrich stellt in ihrer Studie zum mobilen Musikhören fest: »Die Möglichkeit, etwas ›Privates‹ in der Öffentlichkeit zu machen, provozierte – schien der Walkman-Hörer doch das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv im öffentlichen Raum zu stören.« (Ulrich 2012: 8) Es war, wie sie schreibt, von einer »neuartigen auditiven Isolation des Hörers« (ebd.) die Rede. Der Musiktheoretiker Joachim Berendt fragte in diesem Zusammenhang: »Sehen die überhaupt noch, nehmen die überhaupt noch Welt wahr?« (zit.n. Ulrich 2012: 19) und der Volkskundler Utz Jeggle interpretierte Musikhören im öffentlichen Raum als ein Zeichen der Angst vor Stille und fährt fort:

»Der Walkman ist zum Symbol der Ohrenkultur geworden, der Kopfhörer, der ja nicht nur das Ohr um-, sondern auch abschließt. Er steht für eine selbstgenügsame und fast autistische Zivilisation, die das Ohr zwar immer noch offen hält, aber seine Fähigkeiten, Neues zu empfangen, keimen und wachsen zu lassen, zunehmend mehr brach liegen lässt. Der Hunger des Ohres wird durch Wiederholungen gestopft. Wie der Raucher durch die stete Wiederholung des gleichen Vorgangs seine Sucht befriedigt, so findet auch das Ohr keine Sättigung.« (Jeggle 1986: 124)

In den ersten Modellen des Walkman materialisiert sich dieser Diskurs auf eigenartige Weise. Die Abspielgeräte waren mit zwei Kopfhörerausgängen bestückt. Der ›Vater des Walkman‹ Akio Morita war sich sicher, es würde als unhöflich empfunden werden, in der Öffentlichkeit alleine Musik zu hören, sich ganz von der Umwelt abzukapseln (vgl. Du Gay 1997: 59). Rund 25 Jahre später schlug dem iPod dahingehend weit weniger Kritik entgegen. In der sogenannten Silhouette-Werbekampagne erscheint der Umriss tanzender Menschen wie ein Schatten auf grellfarbigen Hintergründen. Hauptakteur sind der iPod und die Kopfhörer samt Kabel, die im charakteristischen weiß op-

tisch hervorstechen (vgl. Doyle 2011). Das Tanzen wird hier nicht als eine soziale Erfahrung inszeniert. Im Gegenteil: Die Figuren gehen tanzend in sich selbst auf. Dieses »Gewohntsein« (Hengartner 2012: 123) an individualisierte Mediennutzung lässt sich vor dem Hintergrund einer zunehmenden Mobilisierung und Individualisierung der Gesellschaft verstehen (vgl. Weber 2008: 13f.). Der iPod ist gleichermaßen Symptom wie Antriebskraft dieser Entwicklung. Bull spricht in diesem Zusammenhang von einer iPod-culture, »which universalizes the privatisation of the public space« (Bull 2007: 4). Bull sieht hierin jedoch keine voranschreitende »Atomisierung der Gesellschaft«, er sieht in der iPod-Nutzung vielmehr neue Subjektivierungsformen und urbane Erlebnisweisen sowie eine individuelle Ästhetisierung des Alltags:

»Apple iPods, alternative brand MP3 players, or mobile phones whose music listening options enable these people to construct highly individualized soundscapes. The iPod is symbolic of a culture in which many increasingly use communication technologies to control and manage their daily experiences.« (Bull 2009: 83)

Bull führt auf Basis seines empirischen Materials mannigfaltige Beispiele an, wie sich diese Art, alltägliche Erfahrungen zu »managen«, darstellen kann. Ich werde im Folgenden auf Beispiele zurückgreifen, die illustrieren, welchen Einfluss der iPod auf den Umgang mit Musiksammlungen nehmen kann.

Die Erfahrung, den Inhalt eines ganzen CD-Regals stets in der Hosentasche zur Hand zu haben, führt für viele Nutzer:innen zu einem neuen Verhältnis zu ihrer Musiksammlung. An den Aussagen von Bulls Interviewpartner John lässt sich das ablesen:

»Between the iPod itself, iTunes software and the iTunes Music Store my relationship to music has been changed forever. Due to the hassle of carrying CDs around with me I had begun to lose touch with my music collection. That has all changed since I bought the iPod. For example, the Beatles are my favorite band. Sometimes, I will want to hear a particular song from the eighteen Beatles CDs I own. Now I simply reach into my pocket and the song is there. I don't need to carry a duffel bag filled with CDs. When I was a child, I used to watch a kids' show called »The Music Machine« and I always dreamed of having something like that. A device that plays any song there is. The iPod comes pretty close to the fulfilment of this childhood fantasy.« (Bull 2007: 128)

John sieht in der Digitalisierung und dem ›Verschwinden‹ physischer Tonträger keinen Verlust. Im Gegenteil: Er empfindet den iPod als überaus praktisch. Das Gerät hat ihn seiner Sammlung wieder nähergebracht. In ihrer sperrigen Materialität erwies sie sich für seine neuen mobilen Hörgewohnheiten (für die er vermutlich einen Discman verwendet hat) als unpraktikabel. Auf seinen iPod überspielt, wird dieser zu seiner persönlichen ›Music Machine‹, mit der er all seine Lieblingslieder stets zur Hand hat.

Du Gay sah diese Qualität, Musik als ›Mood Manager‹ unterwegs dabei zu haben, bereits im Walkman.

»The Walkman maximizes the personal choice in listening. You can not only put together a selection from many musical genres and thus construct a medley of different moods and impressions, emotions and fantasies, a personal ensemble to suit your own tastes, but, with the help of the walkman, you can ›sample‹ it right there in the most public of places, through the medium of the ear. As with the other technologies, you can fast-forward from track to track, selecting or rejecting, repeating, or varying the combinations and the volume according to personal inclination.« (Du Gay 1997: 21)

Mit dem iPod potenzieren sich die Möglichkeiten, die passende Musik für den Moment auszuwählen, die zur eigenen Stimmung passt oder die gewünschte Stimmung erzeugt. »It is rare for iPod users to resort to switching off their machines for lack of appropriate music, unlike the world of Walkman users, where no music was often preferred to the ›wrong‹ music.« (Bull 2007: 127)

Durch den Zugriff auf die Musiksammlung unterwegs schaffen sich manche Menschen in fremden oder urbanen Räumen eine vertraute auditive Sphäre. Bulls Interviewpartnerin Barbara beschreibt das folgendermaßen:

»It makes more fun. Especially when travelling in New York or somewhere. I don't see the grime and poverty. I can switch to a happy place in my head and everything around me becomes that much better ... it helps me to calm down, to relax me, to help me ignore others and especially tune out distractions.« (Ebd.: 73)

Der iPod hilft Barbara, sich in sich selbst zurückzuziehen. Durch die Möglichkeit, sich unterwegs eine eigene akustische Sphäre gestalten zu können, werden »Unwägbarkeiten der Mobilität« (Weber 2008: 17) kompensiert. Der iPod ermöglicht es Barbara, ein Stück ihrer »häuslich-intimen Lebenswelt« mit sich zu tragen und so »die durchkreuzten Räume mittels vertrauter Routinen und Medieninhalte [zu] domestizieren« (Ebd.). »iPod users move through

space in their auditory bubble [...] moving to the rhythm of their music rather than to the rhythm of the street.« (Bull 2007: 3)

Diese rhythmisierte Wahrnehmung der Welt im eigenen Takt wird von vielen Menschen als eine kinematische Erfahrung beschrieben, wie diese Interviewzitate aus Bulls Studie belegen.

»The world looks friendlier, happier, and sunnier when I walk down the street with my iPod on. It feels as if I'm in a movie at times. Like my life has a soundtrack now. It also takes away some of the streets, so that everything around me becomes calmer somewhat. It detaches me from my environment, like I'm an invisible, floating observer.« (Bull 2007: 43)

»I see people like I do when I watch a movie ... there is a soundtrack to my encounters ... music to accompany my thought about others. It dramatises things a bit, it fills the silent void.« (Bull 2007: 43)

Wie Bull in seinem Aufsatz *Filmic Cities* zeigt, können Menschen in diesem tagträumerischen Wahrnehmungsmodus sehr unterschiedliche Rollen einnehmen. Manche sehen sich in der Hauptrolle des Films, deren Soundtrack sie gerade auf den Ohren haben, andere beobachten Szenen aus Sicht eines Nebendarstellers oder einer Nebendarstellerin, wieder andere betrachten ihre Umwelt von außen, mit dem Blick des Regisseurs oder der Regisseurin (vgl. Bull 2006b). Situationen im öffentlichen Raum und das individuelle Hör-Erleben verschmelzen so zu einem ästhetischen Erlebnis, das alleine der jeweiligen Person vorbehalten bleibt.

Bull versteht solche individuellen Rhythmisierungen und Ästhetisierungen des Alltags als Ausdruck einer »hyper-post-fordist culture« (Bull 2007: 3). Menschen sammeln nicht sich selbst, sie sampeln sich selbst. Im Shuffle-Modus probieren sie Musik an wie Kleidung, die auf den jeweiligen Moment zugeschnitten ist und so die Stimmung und das Körpergefühl mit der Außenwelt in Einklang bringen kann (→ Ordnen). Der iPod unterstützt sie dabei: »[The iPod] is designed to be worn, like one's clothes, as part of one's self-image or self-styling. Like the Lycra suit of the modern urban cyclist, it is virtually an extension of the skin.« (Du Gay 1997: 23) Das Gerät lässt sich als Vorläufer des Smartphones sowie des Musikstreamings verstehen (→ Spotify). Der »Soundtrack des Lebens« findet sich nicht mehr nur im Platten- oder CD-Regal, er wird mitgeführt und hörend in Verknüpfung mit Alltagssituationen permanent hergestellt und aktualisiert. Die Forschungen von Marjorie Kibby

bestätigen diese Beobachtungen. Sie schreibt über digitale Musiksammlungen:

»The symbolic value of music is the connection that it has to everyday life, and the larger amounts of music accumulated by most file collectors, the acquisition of individual tracks as well as albums and the ubiquity of the portable players, provides more opportunity for the attachment of personal meanings to the music. There is greater facility to associate experiences with songs, or to remember songs in connection with people or events.« (Kibby 2009: 437)

Diese Möglichkeit, Situationen des Lebens mit Musik zu verknüpfen, führt dazu, dass viele iPod-Nutzer:innen enge Verbindungen zu ihren Geräten eingehen. Sie werden für sie zu persönlichen Schatztruhen, wie Interviewpassagen aus Michael Bulls Forschung zeigen:

»The music my iPod contains adds a level of emotional attachment to the device itself for producing so many pleasant listening experiences.« (Bull 2007: 74)

»I have always believed that certain songs play as a musical timeline for your life. So, now that it's easy to listen to anything and everything that I want, I'll have a song for just about every happening in my life.« (Bull 2007: 74)

Diese Zitate belegen, dass der kritische Diskurs, digitale Musiksammlungen seien nicht begreifbar und folglich wertlos, nicht universell ist. Wie Michael Bulls Studien und meine Forschungsergebnisse zeigen, gehen Menschen enge Verbindungen mit ihren digitalen Sammlungen ein. Diese werden zu Alltagsbegleitern und bergen als solche nicht nur situativ, sondern in biografischem Ausmaß Relevanz.



8. Der Sammler als (Anti-)Figur

»Mit Plattensammlern verhält es sich wie mit Sexshop-Kunden: Es gibt sie gar nicht.« (Büsser 1998: 178)

Der Musikjournalist Martin Büsser widmete den Schallplattensammlern, die er 1998 als »ausgestorbene Zunft« (178) ansah, einen ironischen Essay. Der Popintellektuelle und selbst Sammler beleuchtet darin pointiert ein Phänomen, auf das auch ich regelmäßig in meinem Feld gestoßen bin. Man kann manchmal den Eindruck gewinnen, dass es Musiksammler:innen und insbesondere den oder die Schallplattensammler:in gar nicht gibt, so sehr distanzieren sich manche Personen von dieser Zuschreibung. Büsser stellt fest, es gebe doch tatsächlich »diese Leute, die sich selbst noch vor einer zwei Meter hohen Wand aus Vinyl schulterzuckend postieren: ›Ich bin eigentlich kein Sammler, das hat sich nur im Laufe der Jahre so angestaut« (ebd.: 179). Typisch erscheint, dass vornehmlich Menschen mit großen Musiksammlungen von der Zuschreibung, ein Sammler zu sein, Abstand nehmen. Während sich einige meiner Interviewpartner:innen mit überschaubaren Vinyl-, CD- oder digitalen Sammlungen sehr wohl als Sammler oder Sammlerin bezeichneten, war das beispielsweise bei Eric anders. Er ist mit über 10.000 Tonträgern der Interviewpartner mit der größten Vinyl-Sammlung. Er sagt:

»Ich würde mich nicht als Sammler bezeichnen, weil ich das Gefühl hätte, dass jemand, der sagt, er sammelt Dinge, auch systematisch sammelt. Wie man das von früher kennt von Briefmarkensammlern, die dann, keine Ahnung, das ›Deutsche Reich‹ komplett haben wollten oder was man da so gesammelt hat. Und so ging es mir bei Platten nie. Ich wollte einfach immer gerne die Platten haben, die mir gefallen. Ich war nie so: Ich habe neun Sonic Youth-Platten und die zehnte gefällt mir nicht, trotzdem will ich aber die zehnte auch unbedingt haben. Also so ein ›Komplettistentum‹, das lag mir immer fern.«

Diese Abgrenzung vom »Komplettistentum«, also dem Bedürfnis, bestimmte Sammlungsbereiche zu vervollständigen, durch das sich Eric von »richtigen« Sammlern unterscheidet, entlarvt Martin Büsser in seinem Text augenzwinkernd als gängige Strategie: »Nein, Sammler haben ja einen total bescheuerten Vollständigkeitswahn. Ich dagegen habe von den Beatles nur die offiziellen Studioalben und meine Zappa-Sammlung ist auch nicht komplett, ich glaube, da fehlen sogar ganze fünf Alben.« (Ebd.: 197) Solche Aussagen hält Büsser generell für verdächtig, denn nur Sammler:innen wüssten stets genau, wie viele Alben von diesem oder jenem Interpreten in der eigenen Sammlung fehlten.

Moritz, ein anderer Interviewpartner, der mehrere Tausend Schallplatten, Hunderte CDs und diverse Festplatten voller Musik besitzt, gibt hingegen an, »teilweise mit dem Komplettierungswahn zu kämpfen«, was er als besonders schwierig empfinde, da er sich für sehr viele Musikstile begeistern könne. »Wirklich, ich denke, das geht den meisten Leuten so, die wirklich Musikfreaks sind, würde ich mal sagen, dass die wirklich keine Genre-Grenzen kennen. Ich weiß nicht, wie du das erfahren hast in deinen Gesprächen?« Moritz ging während unseres Gesprächs häufig Rückversicherungen ein und fragte mich, wie das »die Anderen« so machen würden und wollte immer wieder wissen, ob ich denn auch schon mit »richtigen« Sammlern gesprochen hätte. Er selbst distanziert sich ebenfalls vom Sammler-Begriff, auch wenn er dabei unsicherer und ambivalenter erscheint als Eric:

M.: »Ich würde mich auch, glaub' ich, nicht wirklich als tatsächlichen Sammler bezeichnen, weil das bei mir schon immer eine Rolle spielt, von Anfang an: Warum häufe ich diese Sachen an? Das ist wirklich ein ständiges Hinterfragen und dann kommt dieser Impuls: Das brauch' ich unbedingt. Den kann man sich nicht logisch erklären – der wirklich natürlich emotional funktioniert, der marketingmäßig funktioniert. Das ist echt erstaunlich.«

C.E.: »Findest du für dich manchmal Antworten? Oder bleibt's bei den Fragen?«

M.: »Keine wirklich zufriedenstellenden. Nee, ich bin wirklich ratlos. Ich weiß nicht so ganz genau, wo das herkommt. Manchmal kann man sich das ja erklären. Aber meine Eltern sammeln nichts. Meine Freunde sind eigentlich alle schon Musikliebhaber, auch an neueren Sachen immer interessiert, aber waren nie so extrem wie ich. Die haben wirklich überschaubare Plattensammlungen, haben auch schon größtenteils vor Jahren auf digital umgestellt. Ich kann's mir nicht erklären.«

Das Sammeln stellt Moritz als schicksalhaft dar. Von den Eltern habe er es wohl nicht geerbt und auch die Freunde hätten darauf keinen Einfluss genommen. Moritz hadert mit seiner Leidenschaft, empfindet sich als »extrem«. In dieser kritischen Selbstinterpretation verortet er die Begründung, warum er eben doch kein wirklicher Sammler sei. Diese Selbstpositionierung wechselte mehrfach im Gespräch, je nachdem, ob er mich in der Interviewsituation eher als ›Musikfan‹ oder als ›Wissenschaftler‹ wahrnahm. Davon abhängig fiel tendenziell auch seine Selbstverortung aus. Ein gemeinsamer Bekannter hatte den Kontakt zwischen uns hergestellt. Dieser meinte: »Mit Moritz musst du unbedingt sprechen. Der ist ein *echter* Sammler, ein *echter* Freak.« Wir haben uns nach Feierabend in einer Bar verabredet. Wir verstanden uns auf Anhieb und kamen schnell ins Gespräch. Er war einverstanden, dass ich mein Diktiergerät mitlaufen lasse. Über zwei Stunden sprachen wir über Musik, Schallplatten, digitale Medien, die Vorzüge des einen oder anderen. Wir drifteten aber auch immer wieder in Plaudereien ab, über unseren gemeinsamen Bekannten, die Arbeit, das Leben. Das Gespräch verlief sehr offen. Wir befreundeten uns auf Facebook und er bot mir an, ich könne für ein zweites Treffen gerne zu ihm nach Hause kommen. Doch dazu ist es nie gekommen. Er sagte einen bereits vereinbarten Termin ab, vertröstete mich in der Folge immer wieder, bis er schließlich nicht mehr auf meine Mails reagierte und mich auch auf Facebook ›entfreundete‹. Ich war darüber verwundert, bis mir beim mehrmaligen Nachhören unseres Gesprächs etwas auffiel. Je mehr wir unsere Erfahrungen entspannt austauschten, desto offener war Moritz, kam ins Erzählen. Umso konkreter aber meine Fragen wurden – und umso mehr das Gespräch die Form eines Interviews annahm –, desto verschlossener, vorsichtiger und unsicherer wurden seine Antworten. Besonders deutlich fiel das auf, wenn der Begriff ›Sammler‹ im Raum stand. Nahm er mich in einem Moment als Musiksammler und -fan wahr, konnten wir uns auf Augenhöhe austauschen und warfen beide unsere kulturellen Kapitalien in die Waagschale. Nahm er mich hingegen stärker als Forscher wahr, ausgelöst zum Beispiel durch konkretere Fragen über seinen Umgang mit Musik, schien er sich eingeengt zu fühlen, als hätte er etwas zu verlieren oder mindestens zu legitimieren. Ohne dass ich es beabsichtigt hätte, entstand eine Hierarchie zwischen mir als Forscher und ihm als Beforschtem. Er nahm im Gespräch an diesen Stellen selbst vorweg, dass er als »komisch«, »problematisch« oder »extrem« wahrgenommen werden könnte. Es schien mir im Nachgang, er könnte befürchtet haben, dass ich sein Verhalten als spleenig oder pathologisch interpretiere – ein bekanntes Deutungsmuster, wenn es in Wissenschaft

und Medien um Sammler geht, wie ich noch zeigen werde. Wie zum Schutz nahm er eine – vielleicht von ihm befürchtete – Analyse vorweg. Die häufige Frage, ob ich denn schon mit ›richtigen‹ Sammlern gesprochen hätte, wirkt zusätzlich relativierend. In Anlehnung an Rolf Lindner scheint sich hier nicht die »Angst des Forschers vor dem Feld« (1981) Bahn gebrochen zu haben, sondern die Angst des Beforschten vor den Ergebnissen des Forschers.

Zudem wirkt es so, als würde es in den Biografien mancher sammelnder Menschen einen Wendepunkt geben, ab dem sie sich nicht mehr als Sammler:in bezeichnen (lassen) möchten. Eric und Moritz sind beide über 40 Jahre alt. Die physische Präsenz ihrer Sammlungen ist für beide bereits zu einer Belastung geworden (≈Aussortieren). Mit zunehmendem Alter scheint die Gleichung ›große Musiksammlung = hohes (sub)kulturelles Kapital‹ nur noch gegenüber Gleichgesinnten aufzugehen.

»Plattensammler sind oft neurotische Berufsjugendliche, die ihre ersten Berührungen über KISS und Sweet nie richtig zu verarbeiten wussten und sie nun mit immer abseitigeren Käufen stets auffrischen müssen« (Büsser 1998: 184),

schreibt Martin Büsser spöttisch. Die Leidenschaft für Musik, das schwingt hier mit, sei ab einem bestimmten Punkt nicht mehr viel cooler als die für Modelleisenbahnen oder Briefmarken. Das kann es schwierig machen, sich gegenüber der ›seriösen‹ Erwachsenenwelt (in meiner Rolle als Forscher repräsentiere ich die vermutlich für Moritz) als Musikfan zu präsentieren.

Eric und Moritz interpretieren Musiksammeln als Sucht oder zwanghafte Handlung und verwenden immer wieder Begriffe und rhetorische Figuren, die mit solchen Pathologisierungen im Verbindung stehen. So meint Eric, der auch Betreiber eines Schallplattenladens ist:

»Ich glaube wirklich, in Hardcorefällen ist Plattensammeln wie jede andere Sucht auch. Du brauchst deine ständige Befriedigung, du brauchst bestimmte Platten. Und ich versuche, das den Kunden auch zu vermitteln: Hey, du wirst dir jetzt diese drei Platten kaufen, das macht dich jetzt glücklich, du wirst dann nach Hause gehen, wirst die bei dir zu Hause einsortieren und du bist immer noch glücklich. Und morgen früh, wenn du aufwachst, ist es vorbei. Wahrscheinlich noch vor dem Schlafengehen. Das ist eine Art von Konsumgeilheit auch, wie klischeemäßig Frauen sich jeden Tag Schuhe kaufen müssen. Aber das ist ja nichts, was irgendwie bleibend ist, weil du eben nie glücklich sein kannst, weil am nächsten Tag fallen dir wieder neue Plat-

ten ein, die du haben möchtest, so wie du dann als Heroinabhängiger jeden Tag deinen Schuss brauchst. Und da muss man wirklich aufpassen, dass Leute hier nicht einen Deckel anlegen. Mach ich gerne mal, aber wenn ich den Eindruck hab', da hat das jemand nicht im Griff, dann musst du da echt zwischengehen ... Kenn' ich auch natürlich, ging mir früher schon auch mal so, dass man sich mehr oder weniger verschuldet hat, weil man irgendwie, dann, aber das geht halt so nicht weiter. Du kannst nicht immer nur kaufen, das muss sich schon auch mit deinem Konto irgendwie decken [verlegenes Lachen]. Nee, das kann schon krasse Ausfälle geben. Aber gut, ich habe jetzt auch nicht so viele Leute, wo ich denke, dass die das nicht im Griff haben. Die meisten Menschen, die hier reinkommen, ticken dann ja schon eher normal.«

Eric zieht hier Parallelen zwischen Sammler:innen und Junkies. Er selbst tritt dabei als Dealer und Therapeut in einem auf: Stammkund:innen können bei ihm wie in der Kneipe einen Deckel anlegen. Gleichzeitig mahnt er seine Klientel zur Mäßigung. Es scheint, als spricht er dabei als Ex-Junkie. Schließlich kenne er das Problem aus eigener Erfahrung. »Früher« habe er schon auch mal die Kontrolle über seine Musikkäufe verloren. Er wechselt dabei, als wäre ihm das unangenehm und als habe das gar nichts mit ihm zu tun, in die dritte Person. »Man [hat] sich mehr oder weniger verschuldet«. Gerrit Herlyn hat bezüglich Erzählungen über die Verführungskraft von Computern und Computerspielen sehr ähnliche rhetorische Muster entdeckt und stellt fest: »Mit dem Einführen von dritten Personen und der Bewertung von deren Verhalten findet eine moralische Einordnung sowohl des fremden als auch des eigenen Verhaltens statt.« (Herlyn 2008: 238) Die Erzählfigur kann also dazu dienen, das eigene Verhalten als ein gemäßigteres, rationales, angemessenes zu positionieren.

Auch Moritz zieht einen ähnlichen narrativen Topos heran, wenn er von seiner Frau berichtet, die ebenfalls eine große Musiksammlung besitze, in- zwischen jedoch »komplett abgeschlossen« habe mit der Sammelei. Über sich selbst sagt er:

»Ich versuch gerade so eine Art Neustart, weil ich auch selber merke, das ist wirklich definitiv zu viel. Wir haben auch wirklich eigentlich keinen Platz mehr dafür. Deshalb der gute Neujahrsvorsatz [weniger Musik zu kaufen], der aber bisher ganz gut läuft. Also ich habe mir dieses Jahr vielleicht drei Platten gekauft, das wäre jetzt in dreieinhalb Monaten normalerweise locker das Dreifache gewesen.«

Moritz' Rhetorik erinnert an das Vorhaben, im neuen Jahr mit dem Rauchen aufzuhören. Auch wenn die totale Abstinenz, die der Frau inzwischen gelungen sei, gescheitert sei, so sei es immerhin gelungen, sich deutlich einzuschränken.

Meine Interviewpartner Moritz und Eric sowie der Popautor Martin Büsser haben etwas gemeinsam. Sie eint ein selbstreflexiver Blick auf ihr Handeln. Sie beobachten sich regelrecht selbst beim Sammeln, ordnen ihre eigenen Praktiken ein, vergleichen sich mit anderen und stellen Bewertungen an. Während Eric sich im Interview von ›Komplettisten‹ abgrenzt, was ihn in seinen Augen von ›echten‹ Sammler:innen unterscheidet, stellt Moritz die Unterscheidung dadurch her, dass er sich im Gegensatz zu ›richtigen‹ Sammler:innen seiner Handlungen bewusst sei und sie selbst als ›teilweise problematisch‹ und ›unsinnig‹ einordnet. Büssers Abgrenzungsstrategie manifestiert sich in der ironischen Distanz, die er in seinem Text zur »Zunft der Plattensammler« und somit letztlich zu sich selbst aufbaut.

Alle drei Beispiele geben Hinweise darauf, dass Vorstellungen im Raum stehen, was ein ›Sammler‹ sei. Diese scheinen so präsent und wirkmächtig zu sein, dass sie als eine Art Identifikationsschablone fungieren, in diesen Fällen als eine negative. Alle drei lehnen das Etikett ›Sammler‹ teils scherzhaft, teils durchaus ernst gemeint für sich ab. Sie können oder wollen sich mit dem Begriff und dem, was sie damit assoziieren, nicht oder nicht uneingeschränkt identifizieren. Doch was macht die Figur des Sammlers aus? Woher stammen die Assoziationen und Bilder, die mit dem Sammler offenbar in Verbindung stehen?

Kulturelle Figuren

Kulturelle Figuren sind Idealtypen, die sozial strukturierend wirken und »Ordnung in die Vielfalt der empirischen Erscheinungen« bringen (Moebius/Schroer 2010: 8). Figuren entsprechen dabei keiner außerdiskursiven Wirklichkeit, sind nicht einfach *da* und bilden auch nicht zwangsläufig *tatsächlich* auffindbare Typen ab. Sie entstehen in komplexen kulturellen Prozessen, die Moritz Ege und Jens Wietschorke als »Figurierungen« bezeichnen (vgl. Ege/Wietschorke 2014: 32). Sozial- und Kulturwissenschaftler:innen, Psycholog:innen, aber auch Literat:innen, Journalist:innen und Akteur:innen der Popkultur sind bei der Herstellung der Figur des Sammlers keine passiven Beobachter:innen, sondern aktive Produzent:innen (vgl. Ege 2013: 37), wie ich im Folgenden anhand verschiedener Quellen zeigen werde. Eine Reportage

über Zero Freitas, den Besitzer der größten Plattensammlung der Welt, steht exemplarisch für die mediale Repräsentation von Sammlerfiguren. Die Darstellung steht für einen Blick von ›außen‹ auf das Feld. Zudem zeige ich, wie hier Diskurse um den Sammler aus der Psychologie und Anthropologie aufgegriffen und reproduziert werden, auf die auch Eric, Moritz und Martin Büsser anspielen. Weiter geht es um Medienprodukte aus dem Feld heraus. Ein TEDx-Talk über Musiksammeln und ein parodistisches Youtube-Video über einen soziophobischen Schallplattensammler zeigen stereotype Eigenschaften auf, die mit dem Sammeln in Verbindung gebracht werden und mit auf die Figur des Sammlers einwirken. Diese Beispiele zeigen, wie sich Menschen an diesen Assoziationen, Bildern und Klischees abarbeiten, sich davon abgrenzen, affirmativ darin aufgehen oder sie ironisch umdeuten (vgl. ebd.).

Zero Freitas: Archetyp mit Arche Noah

Zero Freitas besitzt die größte Plattensammlung der Welt. Das ist jedenfalls seit einigen Jahren immer wieder in den Medien zu lesen, beispielsweise in einer Sonntagsbeilage der NZZ (Reel 2015: 4). Ein doppelseitiger Aufmacher eröffnet die Reportage und zeigt einen Mann mit schütterem Haar und grauem Vollbart in kurzer Hose und T-Shirt, der in einer riesigen Lagerhalle auf Paletten steht, die vollgestapelt sind mit Kartons voller Vinylschallplatten. »Der Brasilianer hat eine Leidenschaft, die mittlerweile selbst für Lagerhallen zu groß ist«, steht in der Bildunterschrift. Freitas' Ziel sei es, ein Exemplar jeder Schallplatte zu besitzen, die es auf der Welt gibt, schreibt der Autor Monte Reel. Mehrere Millionen Platten habe er schon zusammengetragen, die 2.500 Quadratmeter große Halle bei Sao Paulo, die Reel »Arche Noah der Musik« nennt, platze bereits aus allen Nähten. Denn jeden Tag kämen weitere Tonträger hinzu, die Freitas auf der ganzen Welt und im großen Stil aufkaufe. Auf allen Kontinenten habe er Agenten engagiert, die für ihn nach interessanten Sammlungen Ausschau hielten und die Käufe für ihn abwickelten. Vor Ort in Brasilien sei ein ganzes Dutzend Praktikant:innen damit beschäftigt, den Sammlungsbestand und die stetigen Neuerwerbungen zu katalogisieren und zu ordnen und ihm dabei zu helfen, »ein wenig Logik in seine Besessenheit zu bringen«. Das sei eine Sisyphusaufgabe, die wohl 20 Jahre in Anspruch nehmen werde – vorausgesetzt, Freitas würde sofort damit aufhören, täglich weitere Platten anzuschaffen. »Ich habe 40 Jahre lang Therapie gemacht, um das zu verstehen«, wird er zitiert. Zu einem befriedigenden Ergebnis sei

er nicht gekommen. »Freitas ist ein wohlhabender Geschäftsmann, der seit seiner Kindheit zwanghaft Platten kaufen muss«, schreibt der Autor. Bereits zum Abschluss des Gymnasiums habe er 3.000 Schallplatten besessen, mit 30 Jahren 30.000 und heute, mit Mitte 60, nun mehrere Millionen. Als Erbe eines erfolgreichen Busunternehmens sei er in der Lage, seine »Leidenschaft« zu finanzieren. Freitas kaufe Sammlungen aus aller Welt auf, von anderen Sammlern, von alternden Musikproduzenten, pensionierten Musikkritikern, und er kaufe ganze Läden, die schließen müssen. Gewisse Musik würde bald für immer verschwinden, würde sich Freitas nicht darum kümmern. Denn während die meisten amerikanischen und britischen Aufnahmen, die Freitas in seiner Sammlung hat, digital gespeichert wurden, seien schätzungsweise 80 Prozent der Musik aus Brasilien, Kuba oder Nigeria aus der Mitte des 20. Jahrhunderts nie digitalisiert worden. Freitas digitalisiere die Schellackplatten nun und plane, seine Sammlung bald öffentlich zugänglich zu machen.

So faszinierend diese Geschichte ist, so stereotyp sind die Bilder und Begriffe, die der Autor verwendet, sowie die Eigenschaften, die er Freitas zuschreibt. Auch wenn Sammeln in dieser Größenordnung etwas sehr Außergewöhnliches ist und auf den ersten Blick nur wenig mit meiner Forschung über Musiksammeln als Alltagspraxis zu tun hat, sind die Topoi, die hier verhandelt werden, in unterschiedlichen Dosierungen auch in meinem Feld präsent.

Freitas erscheint einerseits als Connaisseur mit Spezialwissen über Tonträger aus aller Welt. Er wird dargestellt als ein systematisierender Bewahrer und Kurator eines kulturellen Erbes, der Musik zusammenträgt, katalogisiert, digitalisiert und somit vor einem möglichen Vergessen bewahrt. Gleichzeitig wird Freitas als spleenige Person und als Suchender beschrieben. Sein Verhalten erscheint exzentrisch, irrational und psychisch mindestens auffällig, wenn nicht gar pathologisch. Das kommt sowohl in den O-Tönen von Freitas zum Ausdruck, beispielsweise wenn er von seiner Psychotherapie berichtet, implizit aber auch immer wieder durch die Wortwahl des Autors. Freitas sei »leidenschaftlich«, »besessen« oder »süchtig« nach Platten, immer auf der »Jagd« nach neuer Musik wie ein Junkie nach dem nächsten Schuss. Er fühle sich deshalb zunehmend zu »mystischen Traditionen« hingezogen, zu Judentum, Christentum, Hinduismus und Buddhismus. Er habe gar einen Meditationsraum eingerichtet und unternahme spirituelle Reisen nach Ägypten und Indien, um seinen »Zwang« zu hinterfragen, der ihn dazu treibe, so viel Musik besitzen zu müssen.

In ihrer scheinbaren Widersprüchlichkeit zwischen ›Kenner‹, ›Bewahrer‹ und ›Freak‹ sind die Bilder und Assoziationen, die der Text aufgreift und die Freitas als eine schillernde Persönlichkeit zeichnen, äußerst klischeehaft. Stefanie Peter und Annette Volk haben im Rahmen des studentischen Forschungsprojekts *Ums Leben sammeln* (1994) Medienberichte über Sammler:innen analysiert. Sie sind dabei durchweg auf ein sehr ähnliches sprachliches Repertoire gestoßen, wie es in der Reportage über Freitas zum Einsatz kommt. Das Sammeln wurde überwiegend als »Leidenschaft«, »Liebhabelei« und »Passion« beschrieben, die von »eifrig passionierten Sammlern« vollzogen werde (vgl. Peter/Volk 1994: 62). Diese seien immer auf der Suche nach »neuen Objekten der Begierde« und nach »heißbegehrte[n] Sammelstücke[n]«, denen sie aufgrund ihrer »Obsession« »nicht widerstehen« könnten (vgl. ebd.). Sammeln erscheint durch dieses Vokabular als etwas Affekthafes, dem sich Menschen kaum erwehren könnten. Die Terminologien aus dem Bereich der Sexualität untermauern und verstärken diese Vorstellung. Häufig würden Sammler:innen als kuriose Sonderlinge dargestellt, nicht selten auch pathologisch vorgeführt, etwa wenn vom Sammeln als Fieber, Virus, Zwang oder Sucht gesprochen wird (vgl. ebd.: 66). Die Autorinnen resümieren:

»Neben der ewig gleichen Wortwahl in den verschiedenen Artikeln, die aus der unkritischen Übernahme verbreiteter Topoi resultiert, sticht die Stigmatisierung der Sammlerinnen und Sammler als affekthaft Handelnde bis hin zu krankhaften Wesen ins Auge.« (Ebd.: 69)

Diese teils klischeehaften Topoi finden ihre Ursprünge auch in wissenschaftlichen Diskursen und werden dort reproduziert. Einen dominanten Strang in der Deutungshoheit, was ein Sammler sei und welche Eigenschaften ihn ausmachten, besetzen bis heute Ideen aus der klassischen Psychoanalyse. Hier wird Sammeln als eine (anal)neurotische Handlung interpretiert. Sammeln ist nach Freud eine Aktivität des ›analfixierten‹ Charakters, der sich aufgrund einer Störung in der analerotischen Phase im Kleinkindalter ausprägte. Menschen dieses Charakters kennzeichneten sich durch pedantische Ordnungsliebe, Sparsamkeit, übertriebene Pünktlichkeit, Trotz und Eigensinn und hätten einen Hang zur Zwangsneurose (vgl. Lammers 1984: 33). Das Hauptmerkmal eines solchen Menschen sei aber seine Ausrichtung auf das Horten und Sammeln von Geld und materiellem Besitz (vgl. ebd.). Der Freud-Schüler Wilhelm Reich resümiert in seinem Werk *Charakteranalyse* seine Ausführungen zum Zwangscharakter folgendermaßen: »Fügt man noch den großen Hang

zum Sammeln von Dingen an, so ist das Ensemble der analerotischen Abkömmlinge im Charakter vollzählig beisammen.« (Reich 1989: 263)

Unabhängig davon, welche Relevanz dieser historische Diskurs in der gegenwärtigen Psychoanalyse aufweist, lässt sich feststellen, dass er in meinem Feld präsent ist und wirksam bleibt, meist als eine Art populär-psychologisches Deutungsmuster, das häufig mit ironischem Unterton vorgebracht wird. Offenbar wird das etwa dann, wenn ein popmusikaffiner Kollege bezüglich meines Forschungsthemas feststellt: »Du forschst über Plattensammler? Interessant! Die haben doch alle eine Analneurose, oder?«, oder auch, wenn sich das Musikmagazin *Spex* im Editorial einer Ausgabe in den 1990er Jahren explizit von den »analfixierten Plattensammlern« innerhalb der eigenen Leserschaft abwendet (vgl. Büsser 1998: 182).

Auch aus kulturwissenschaftlichen Quellen stammen Bilder, die diesen Diskurs befeuern und ›den Sammler‹ als kurioses Wesen darstellen. Sammeln wird hier einerseits als anthropologische Konstante gedeutet. So bezeichnen Aleida Assmann et al. Sammeln als »Anthropologikum schlechthin« (1998: 8), als etwas »zum Menschen [G]ehörendes«, das sich epochen- und kultur(en)übergreifend beobachten lasse. »Jede Person sammelt, bewahrt und hortet Dinge jeder Art. Sammeln erweist sich als eine unverzichtbare Eigenschaft des Menschen, die er zur Aneignung und Bewältigung der Umwelt braucht.« (Finkelde 2006: 189) Hier schwingt die Vorstellung vom Menschen als Jäger und Sammler mit, der durch eben diese Aktivitäten in der Lage sei, lebensnotwendige Bedürfnisse zu stillen. Durch dieses häufig traktierte Bild, das an archaische Urzustände anknüpft, »wird die Sammlerin und der Sammler in unseren Tagen als ein seinen Trieben gehorchendes Wesen dargestellt« (Peter/Volk 1994: 63). Da Sammeln heute jedoch kaum noch etwas mit unmittelbarem Existenzkampf zu tun hat, wird es häufig auch als abweichendes Verhalten interpretiert (vgl. Lammers 1984: 32). Der universellen Perspektive vom Jäger und Sammler entgegenstehend, wird der Sammler so als ein ganz spezieller und oft eher sonderbarer Typus Mensch in Augenschein genommen. Der österreichische Soziologe und Anthropologe Justin Stagl etwa beschreibt den *Homo Collector* als »Exzentriker«, also als einen, der von einer imaginierten Norm oder Mitte abweicht. Als Ursache führt Stagl an, dass das Herz des Sammlers dort sei, wo »das der anderen nicht ist« (Stagl 1998: 46). Der Sammler unterstelle sein Tun »einem Bedeutungssystem, das seinen Mitmenschen nicht oder doch nicht in gleicher Intensität nachvollziehbar ist« (Stagl 1998: 46). Weiter ist bei Stagl vom Elend des Sammlers die Rede, von Triebhaftigkeit und Fetischismus. Die begehrten Sammelgegenstände erfüll-

ten die »Funktion eines Fetisches im psychopathologischen Sinne von Objekten, die mit einem gewissen Automatismus Lustgefühle auslösen« (ebd.: 48). Nach der Stillung der Lust werde der Fetisch zu einer »peinvollen, wegzuräumenden Verlegenheit« (ebd.). Auch Jean Baudrillard argumentiert in diese Richtung und spricht im selben Zusammenhang von einem »Schleier des Geheimnisvollen, Geheimen, Verschlossenen und der Verlogenheit«, die den Sammler umhüllten und allesamt »Kennzeichen eines schuldhaften Verhältnisses« (Baudrillard 1991: 113) zwischen dem Sammler und seinen Objekten seien. Oft kaschiere das Sammeln zudem »eine beschädigte Identität, eine Unfähigkeit oder Unmöglichkeit, sich in einer unmittelbaren Antriebsrichtung zu verwirklichen«. Im Hintergrund dieser Aussage steht implizit die Vorstellung einer konsistenten, »eigentlichen« Identität, die durch das Sammeln repariert werden könne. Ein Sammler handle dabei unter einem »inneren Zwang, wie etwa ein Vielfraß oder Trinker« (Stagl 1998: 47). Sammeln ist also auch hier eine neurotische Aktivität, der *Homo Collector* ein »angst- und lustbetontes Wesen« (ebd.: 43).

Diese Beispiele verdeutlichen, dass der Sammler als Typus in wirkmächtigen wissenschaftlichen Diskursen und medialen Repräsentationen häufig monochrom beschrieben wird. Insbesondere in öffentlichen Darstellungen stehen spektakuläre Sammlungen wie die von Zero Freitas im Fokus. Sie versprechen in ihrer Außergewöhnlichkeit Unterhaltungswert. Um diesen zu erhöhen, werden vermeintlich skurrile Eigenschaften häufig nach vorne gestellt und überzeichnet. Stefanie Peter und Annette Volk stellen in ihrer Medienanalyse fest: »Statt etwa einer sachlichen und in nüchternem Ton gehaltenen Selbstdarstellung der betreffenden Sammlerpersönlichkeiten Raum zu geben, wird in der Überzahl der ausgewerteten Artikel eine Interpretation derselben geliefert – eine Interpretation, die sich insbesondere des ironischen Stils und eines populär-psychologischen Jargons bemächtigt.« (Peter/Volk 1994: 69) Die Sammlerin und der Sammler werden so zu einem »Klischee ihrer Selbst« (ebd.).

Solche Medienberichte, psychologische, soziologische und anthropologische Typisierungen und Interpretationsmuster fließen in das ein, was Ege und Wietschorke als »Figurierung« (2014: 32) bezeichnen, also in jenen komplexen Prozess, in dem Figuren kulturell und sozial konstruiert werden und Verbreitung finden. Die Klischees und Bilder, die daraus entstehen, verstehen Ege und Wietschorke als einen elementaren Bestandteil der gelebten, komplexen Wirklichkeit (ebd.: 24), der Einfluss auf Subjektivierungen nehmen kann. Das zeigt sich beispielsweise an den Aussagen von Eric und Moritz, die auf

diese klischeehaften und plakativen Assoziationen anspielen und sich davon abgrenzen. Solche Stereotype können in popkulturellen Kontexten aber auch Gegenstand affirmativer Aneignungen und Umdeutungen werden, wie sich an den folgenden Beispielen zeigt.

Crate Diggers, Nerds und Vinyl Junkies

A: »I think there are freaks that are freakier than I am.«

B: »I guess that's what all freaks say.«

Dieser Wortwechsel zwischen zwei Musiksammlern stammt aus dem Film *Vinyl* des kanadischen Regisseurs Alan Zweig (2000). Es gibt viele Dokumentationen über das Musiksammeln, die insbesondere in den letzten Jahren entstanden sind. Der Blog Colored Vinyl listet alleine 18 Filme auf mit Titeln wie *Records Collecting Dust – a documentary film about the music and records that changed our lives*, *Vinylmania* oder *Crate Diggers*. Zudem sind eine Reihe aufwändig gestalteter Bildbände wie *Dust&Grooves* (2015) des israelischen Fotografen Eilon Paz erschienen und Blogs wie *thevinylfactory.com* porträtieren und dokumentieren das Leben von Sammler:innen. Diese Dokumentationen werden vornehmlich aus dem Feld über das Feld produziert. Sie unterscheiden sich somit sowohl von der Reportage über Zero Freitas als auch von den wissenschaftlichen Abhandlungen über Sammler:innen, die von »außerhalb« des Feldes stammen. Die Filmemacher:innen, Fotograf:innen und Autor:innen positionieren sich meist als Musikliebhaber:innen, die ihrer »Leidenschaft« auf den Grund gehen wollen. Die Sammlungen werden ästhetisch ins Bild gesetzt, die Besitzer:innen als sinnliche Expert:innen mit einem schönen Zuhause, eklektischem Musikgeschmack und interessanten (Lebens-)Geschichten inszeniert. Vom »Sammler« oder der »Sammlerin« ist hier jedoch eher selten die Rede. Die Figur tritt in den Hintergrund und verschmilzt mit einer Reihe weiterer popkultureller Figuren, wie dem Crate Digger, Nerd, Geek oder Vinyl Junkie (vgl. Ege/Wietschorke 2014: 28). Die Eigenschaften, die stereotyp den Sammler ausmachen, verschwinden dadurch nicht. Sie finden Entsprechungen in diesen anderen Figuren.

Der kanadische Musiksammler Alexis Charpentier hat 2016 in Montreal einen TEDx Talk über das Vinylsammeln gehalten. Er bezeichnet sich darin als »Crate Digger«. Wie der Begriff schon verrate, bedeute *crate digging* Stunden, Tage und Wochen durch staubige Kisten in Kellern, Lagerhäusern, auf Flohmärkten und in Plattenläden zu stöbern, »all to find records that have

been forgotten for decades.« Er selbst sei seit seiner Kindheit »besessen« von Kassetten, CDs und Schallplatten und schon früh zu dem geworden, was man einen »Record Junkie« nenne. Auch Charpentier greift hier das Suchtmotiv auf, das in den Interviews mit Eric und Moritz zum Vorschein kam, in diesem Fall allerdings in einem positiven, fast kokettierenden Sinn. Der Junkie ist hier der, der den guten Stoff kennt, nicht das überschuldete Subjekt, das die Kontrolle über das eigene Handeln verloren hat. Diese Bedeutung spiegelt sich auch in den Begriffen »Vinyl Junkie« sowie »Dealer« und »Pusher« wider, wie Tonträgerverkäufer im Englischen häufig bezeichnet werden (z.B. im Film *Human Traffic*). Sie sind allesamt tendenziell positiv konnotiert und drücken die Leidenschaft der so bezeichneten Menschen aus.

Für Charpentier ist der Record Digger ein Musikarchäologe, der vergessene Schätze ausgräbt und zusammenträgt, um sie für die Nachwelt zu erhalten. Jagen, Ansammeln, Archivieren und Teilen seien die vier Bestandteile, die die Arbeit eines Record Diggers ausmachten. Der Sammler erscheint so als ein selbstloser Connaisseur und sinnlicher Abenteurer, Motive, die auch in der Reportage über Zero Freitas auftauchen. Martin Büsser thematisiert diesen Typus ebenfalls, wenn auch auf weniger schmeichelnde Weise.

»Die rührendste Ausflucht [das eigene Sammeln zu rechtfertigen, C.E.] ist natürlich folgende: ›Ich trage die Platten für die Allgemeinheit zusammen. Eines Tages würde ich hier gerne ein Archiv aufmachen. Meine Sammlung aller abseitigen, vergessenen und unterschlagenen Platten wird vielen Menschen ersparen, sich diese Sachen selbst in mühseliger Arbeit zusammenzutragen.‹ Dieser Samariter-Typus ist zumindest ehrlich genug, um von einer ›Sammlung‹ zu sprechen, alleine, dass es zu solchen Archiven in der Regel niemals kommt (tiefe Angst vor Kratzern und fremden Fingerabdrücken), sondern das Zeug nach dem Tod von fluchenden Angehörigen in Containern als Sondermüll abgeschleppt wird.« (Büsser 1998: 182)

Von digitalen Sammlern grenzt sich Charpentier ab. »You have to go off the couch, into the wild«, sagt er: »That's why we call it record digging, not record clicking.« Hier blitzt das Bild vom Jäger und Sammler auf, der sich in wildes, unentdecktes Terrain begibt und sich Abenteuern, möglicherweise gar Gefahren aussetzt, um besondere Schätze zu heben. Digitale Sammler:innen treten in diesem Diskurs weniger stark in Erscheinung oder werden, wie in diesem Fall, abschätzig betrachtet. Der digitale Sammler erscheint dann als »Ripper«, der Musik illegal in großen Mengen aus dem Netz zieht, und als

»Hoarder«, als Ansammler, der nicht das rare Einzelstück zu schätzen weiß, sondern die schiere Menge fetischisiert (vgl. Hagen 2015a: 17).

Das Klischee, die psychische Gesundheit von Sammler:innen stehe auf wackligen Beinen, greift Charpentier in seinem Vortrag ebenfalls auf: »To the outside world we seem like a very odd group of individuals. And they are right. All the record collectors I know are obsessive maniacs. We're all crazy in some way.« Dieses Anheften und affirmative Einverleiben tendenziell negativ konnotierter Eigenschaften zeigt sich in meinem Feld auch an der Verwendung der Begriffe »Nerd« und »Geek«. Beide beschreiben eher introvertierte, unattraktive, streberhafte Menschen mit abseitigen Interessen, enzyklopädischem Wissen und zwar überdurchschnittlicher Intelligenz, sozial aber minderen Kompetenzen. Wird »Nerd« oder »Geek« in vielen Kontexten als abschätzige Zuschreibung von »Nicht-Nerds« und »Nicht-Geeks« vorgenommen, fungieren die Begriffe gerade in szenespezifischen Zusammenhängen nicht nur als Kompliment für Menschen, die auf einem Feld besondere Expertise erlangt haben, sondern auch als positive Selbstzuschreibung. Ein Interviewpartner, der seine MP3-Sammlung sehr gewissenhaft ordnet, Musik genau beschriftet und mit Coverabbildungen versieht, kommentierte sein Handeln mit der Aussage: »Ich bin da schon ein ziemlicher Nerd.«

Inzwischen eher abschätzig und negativ konnotiert taucht hingegen der »Hipster« im Feld der Musiksammler:innen auf. Hipster zeichnen sich stereotyp durch ein besonders großes Distinktionsbewusstsein aus, das sich in einem relativ festgeschriebenen Repertoire an Gegenständen und Symbolen materialisiert. Vintage-Rennräder, Hornbrillen, Holzfällerhemden, Schnauzer oder Vollbärte und eben Schallplatten gehören stereotyp zur Grundausstattung des Hipsters (vgl. Greif et al. 2012: 10). Erwachsen Ende der 1990er aus der amerikanischen Indie-Rock-Szene hat die einstige Subkultur einen nicht unerheblichen Anteil am Revival der Schallplatte (vgl. ebd.: 23). Hipster-Generationen später –ausdifferenziert, kommerzialisiert und im »Mainstream« angekommen – taugt der Begriff heute vornehmlich als abwertende Fremdzuschreibung. Ein Hipster ist man in aller Regel nicht selbst, Hipster, das sind andere. Dass die Hipster-Mode-Kette Urban Outfitters zu einem wichtigen Schallplattenhändler der USA gewachsen ist, hat im Kern meines Feldes Widerstände ausgelöst. Menschen, die dort Musik einkaufen, seien »Poser« oder »Wannabes«, junge Trittbrettfahrer, die auf einen Trend aufspringen, von dem sie nichts verstünden. So gibt es innerhalb des Feldes einen ständigen Aushandlungsbedarf darum, was »richtiges« und was »falsches« Sammeln sei und wer die Deutungshoheit darüber behalte.

Der Sammler? Der Crate Digger? Der Vinyl Junkie? Der Hipster? (»Vinyl) Durch das Schallplattenrevival hat die diskursive Unruhe an dieser Stelle deutlich zugenommen. Auch das Magazin *Spex* hat sich 2015 in diesen Diskurs eingemischt und die Schallplatte als »Statussymbol großstädtischer Neobiedermeierspießer« und die Plattensammlung als »Gartenzwerg des Hipsters« bezeichnet (Lintzel 2015). Das Zwanghaft-Spießige, das hier auf das unbedingte Bedürfnis nach Distinktion abzielt, bleibt in der Deutung des Sammlers erhalten. Das distinktive Spiel um den coolsten Zugang zum eigenen Verhalten ist typisch für das Feld. Man beobachtet sich beim Cool-Sein, stellt durch die eigene Selbstreflexivität eine Distinktion zweiter Ordnung her, die sich oft durch einen ironischen Zugang zu den Dingen ausdrückt. Das Abarbeiten an Figuren eignet sich für solche »reflexive[n] Identifikationen und Aneignungen« (Ege 2013: 53), bietet aber auch Möglichkeiten zur Abgrenzung. Sowohl abwertend als auch affirmativ werden diese Bilder in dem Feld selbst erzeugt und verhandelt. Oftmals werden kulturelle Figuren auch als »selbstironische Auto-Stereotypen« thematisiert (ebd.: 54). Anschaulich wird das durch eine Parodie des amerikanischen Komikers Matt Ingebretson. Im Youtube-Clip »The Record Collector with Matt Ingebretson« (2014) parodiert er im Stil der oben thematisierten Dokumentationen einen Schallplattensammler. Ein junger Mann platziert vor einem großen Regal voller Vinylplatten zunächst eine Trittleiter, um auch an die oberen Fächer zu gelangen. Er wendet seinen Blick in Richtung Kamera und stellt sich vor:

»Hey! My name is Timony. I'm a bit of a vinyl junkie. Music is my life. I would describe my record collection as eclectic. I listen to vinyl because it sounds better. Vinyl has a warmer, fuller, richer sound.«

Er reiht in seinen Aussagen Klischee an Klischee, nimmt damit ›Vinyl Junkies‹ und ›Hipster‹ aufs Korn, deren Erzählungen über ihre Motivation, Musik zu sammeln, sich häufig stark ähneln. Er hält eine ganze Reihe Platten vor die Linse und kommentiert das jeweils mit: »This record changed my life. It changed my life.« Abschließend resümiert er:

»A lot of people think that the only reason to listen to vinyl is because the sound quality is better, but that's a common misconception. The real reason you listen to vinyl is because listening to vinyl makes you better than people who don't listen to vinyl.«

Schnitt: Timony, der mit kariertem Hemd, Retro-Turnschuhen der Marke Vans und Vollbart dem Hipster-Klischee entspricht, beißt schüchtern in

einen Apfel und wendet sich von der Kamera ab. Der Sammler erscheint als sonderbarer Freak – soziophobisch und objektophil. Die Klischees werden entlarvt und gleichzeitig reproduziert. Die Parodie bereichert die Figur des Sammlers um eine weitere Facette.

Schillernde Gestalten

Es zeigt sich: Der Sammler ist eine schillernde Figur. Er kann Experte sein, Connaissanceur, Bewahrer, Liebhaber, aber auch Messie und Sozialphobiker. In der Popkultur wird die Figur – die in aller Regel männlich imaginiert wird – bisweilen ›wissend‹ ironisiert. Zudem steht der ›Sammler‹ in enger Verbindung mit einer Reihe weiterer popkultureller Figuren wie dem Hipster, Freak, Nerd, Crate Digger, Ripper oder Vinyl Junkie oder er geht in diesen auf (vgl. Ege/Wietschorke 2014: 28). Diese Figur(en) sowie die stereotypen Eigenschaften, die sie konstituieren, finden Verbreitung durch Medienberichte, wissenschaftliche Diskurse, Filme, Parodien und andere Produkte der Popkultur und sind im Feld überaus präsent. Sie verdichten sich zu Bildern und Klischees, die tatsächlichen Sammelpraktiken nicht entsprechen müssen – diese sind, wie ich in anderen Tracks zeige, weit komplexer und vielschichtiger –, das Selbstbild von Sammler:innen jedoch beeinflussen können.

Sich auf die Fährte einer kulturellen Figur zu begeben, ist ein vages Unterfangen. Figuren sind schwer zu greifen, sie sind historisch wandelbar und können in den Augen verschiedener Menschen und in Abhängigkeit von Szene, Situation und Kontext Unterschiedliches bedeuten und variierend bewertet werden. Sie sind nie beobachterunabhängig (vgl. Ege 2013: 40). Dennoch zeigt sich anhand meines empirischen Materials, wie sich die Existenz einer Figur, hier die des Sammlers, manifestiert und welchen Einfluss das auf die Subjektivierung von sammelnden Menschen nimmt, die sich an spezifischen Zuschreibungen abarbeiten, sich je nach Situation davon abgrenzen, darin aufgehen oder sie umdeuten.

»Der Begriff der Figur ist aber im Gegensatz zu dem der Identität nicht auf das Mit-sich-selbst-identisch-sein individueller und kollektiver Akteure fokussiert und erhebt auch nicht den Anspruch, das tatsächliche Selbstbild und die gelebte Wirklichkeit einer Person erschöpfend zu bezeichnen, sondern verweist auf die Zusammenhänge (und die bleibende Differenz) zwischen den zirkulierenden kulturellen Bildern, Diskursen, ›Identitätsprojekten‹ und Personen.« (Ege 2013: 42f.)

Nicht nur das Sammeln selbst, sondern auch das Sich-Positionieren zu kulturellen Figuren bedeutet somit Identitätsarbeit.



9. Spotify

»Das Verbindungsglied zwischen dem Sammeln und dem Eigentum ist die Kategorie des ›Bei-Sich-Behaltens.« (Stagl 1998: 39)

»Eine geringere Betonung der physischen Natur von Objekten und Prozessen führt dazu, dass das Nutzungsrecht als mindestens so wichtig wahrgenommen wird wie das Eigentumsrecht.« (Floridi 2014)

Der Kulturkritiker Byung-Chul Han hält das Glatte für die Signatur der Gegenwart (vgl. Han 2016: 159). Es verbinde die Skulpturen von Jeff Koons, das iPhone und Brazilian Waxing miteinander. Von der Oberfläche her betrachtet, scheint sich Spotify nahtlos in diese Reihung einzufügen. Fast ganz in Schwarz gehalten, erstrahlt die Benutzeroberfläche auf der ebenmäßigen Mattscheibe des Computers oder Smartphone-Touchscreens. Anders als Platten- oder CD-Cover nehmen die Icons der Hüllen, die hier abgebildet sind, keine Gerüche an, sie bekommen keine Risse, Flecken oder abgenutzte Ränder, ganz gleich wie oft man auf sie klickt oder tippt, sie mit dem Daumen nach oben oder unten, rechts oder links verschiebt. Abdrücke oder Verunreinigungen, die durch fettige oder schmutzige Finger, Staub oder Ähnliches entstanden sind, lassen sich mit einem Hemdsärmel mühelos von der glatten Oberfläche wischen. Auch die Musik springt oder rauscht nicht wie manch beschädigter oder von Alterserscheinungen gezeichneter Tonträger. Sie erklingt meist störungsfrei. Nur hin und wieder stoppt ein Musikstück kurzzeitig. Pufferpause. Der Datenstrom ist unterbrochen, fließt nicht mehr ungehindert, muss neu geladen werden.

Wie die materielle Erscheinung der Musik, die beim Streaming an digitale Devices und nicht an Tonträger gebunden ist, weisen auch etwaige Störungen eine neue Ästhetik auf. Deren Ursache ist nicht Verschmutzung oder materieller Verschleiß, sondern meist eine zu schlechte oder fehlende Inter-

netverbindung. Manchmal verhindert auch ein leerer Akku oder eine nicht bezahlte Handyrechnung den Zugang zur Musik, der sonst beinahe orts- und zeitunabhängig gegeben ist.

Musik-Streaming hat sich während der Zeit meiner Forschung populariert. Der Umgang mit Programmen wie Deezer, Apple Music, Soundcloud – allen voran aber Spotify – ist innerhalb weniger Jahre Teil alltäglicher Medienpraktiken geworden. Spotify wurde 2006 von Daniel Ek und Martin Lorentzon in Schweden gegründet, seit 2012 ist das Programm auch in Deutschland verfügbar. 2019 dominiert Spotify mit über 124 Millionen Abonnent:innen und 271 Millionen aktiven Nutzer:innen den internationalen Streamingmarkt (Brandt 2020). Spotify basiert auf einem sogenannten Freemium-Modell. Das Programm kann entweder in einer kostenlosen Basisversion oder einer Premiumversion genutzt werden. In beiden Fällen bekommen Nutzer:innen Zugang zu rund 50 Millionen Songs, die aus der Cloud gestreamt werden können; so viele sind derzeit auf Spotify verfügbar (Stand: März 2020). Angenommen, jedes Lied dauerte nur zwei Minuten, man müsste rund 190 Jahre lang rund um die Uhr Musik hören, um den Bestand abzuspielen – die Songs nicht eingerechnet, die jeden Tag neu ins Programm aufgenommen werden. Das Repertoire wächst stetig durch weitere Neuerscheinungen und die Lizenzierung älterer Veröffentlichungen durch den Streamingdienst. Gegen eine monatliche Zahlung von derzeit 9,99 Euro entfallen für Premiumnutzer:innen Werbeunterbrechungen, die in der Basisversion zwischen den Songs eingespielt werden. Musik kann außerdem offline geladen und so beispielsweise während eines Fluges auch ohne Internetverbindung gehört werden. Zudem ist die Klangqualität des Streams in der Premiumversion hochwertiger.

Während meiner Forschung tasteten sich in meinem Umfeld immer mehr Menschen an Spotify heran. Freund:innen, Verwandte, Kolleg:innen, Interviewpartner:innen und ich selbst traten in dieser Zeit erstmals mit der Benutzeroberfläche des Programms in Kontakt, die den ersten Berührungspunkt dazu darstellt, auf diese Art mit Musik umzugehen, wie es für viele Menschen heute alltäglich ist. Byung-Chul Han übt in seinem eingangs zitierten Essay Kritik an der Oberfläche, die er – darauf lassen seine Ausführungen schließen – mit Oberflächlichkeit gleichsetzt. Denn das Glatte beschränke sich nicht auf das Äußere. Der Touchscreen, schreibt er, sei ein Ort der »Entmystifizierung« (Han 2016: 162) und des »totalen Konsums« (ebd.), der keine Distanz mehr zulasse, weil eben alles betoucht werden könne. Nichts Widerständiges, Aufregendes, Erschütterndes oder Negatives lasse das Glatte zu. Es repräsentiere eine »Welt reiner Positivität« (ebd.: 163), in der »Like« und »Share« die höchsten

aller Gefühlsausdrücke seien. Man begegne dort folglich nicht dem Anderen, sondern nur sich selbst, denn es bringe lediglich hervor, was einem ohnehin gefalle.

Solche Abhandlungen sind symptomatisch für Medientransformationen. In Byung-Chul Hans vagen Formulierungen schwingt viel Kritik an digitaler Technik, sozialen Medien und Algorithmen mit, die synonym für einen Niedergang zu stehen scheinen, der auf sozialer, kultureller und ästhetischer Ebene um sich greife. Für empirisch arbeitende Kulturwissenschaftler:innen sind solche Äußerungen anregend und herausfordernd zugleich, denn ethnografischen Untersuchungen halten kulturpessimistische Argumentationen dieser Art nur selten stand.

Nimmt man das Beispiel Spotify in den Blick, ist die Benutzeroberfläche lediglich der Ort, an dem Menschen mit dem Programm und den dort verfügbaren Inhalten in Verbindung treten. Sie verrät auf den ersten Blick nicht viel über das, was unter ihr liegt, und auch nichts über die Geschehnisse, die eintreten, wenn Benutzer:innen mit ihr zusammentreffen und mit dem Dahinterliegenden in Interaktion treten.

Ziel dieses Tracks ist es deshalb, die Oberfläche an einigen Stellen zu durchbrechen, darunterliegenden Infrastrukturen nachzugehen, kulturelle Einschreibungen, die in das Programm eingeflossen sind, freizulegen und Nutzungsweisen von Menschen in den Blick zu nehmen, die mit dem Programm interagieren (vgl. Du Gay 1997: 5).

Ausgehend von einer Oberflächenbeschreibung werde ich an drei Stellen exemplarisch Tiefenbohrungen vornehmen. Ich konzentriere mich dabei auf Eigenschaften beziehungsweise Funktionen, die Streamingdiensten zueigen sind und die mir bezüglich der Frage, welchen Einfluss diese Technologie auf das Sammeln nimmt, als besonders wichtig erscheinen.

(1) Zunächst werde ich Alexander vorstellen. Er nutzt Spotify von der ersten Stunde an und steht exemplarisch für einen neuen Umgang mit Musik, der durch Streaming ermöglicht wird. Musikhören und -verwalten wird hier Teil eines Serviceangebots und es ist Alexander wichtiger, immer über Musik verfügen zu können, als sie zu besitzen. Er entwickelt sich in diesem Zusammenhang von einem Sammler zum Kurator des Angebots des Streamingdienstes. (2) Dann werde ich mich der vorherrschenden Organisationseinheit des Streamings nähern: der Liste. Listen werden von Nutzer:innen angelegt, von Spotify bereitgestellt und algorithmisch produziert. Sie werden für viele zu den eigentlichen Sammelobjekten und führen in ihrer Flexibilität zu einer Aufweichung etablierter Kanons. (3) Unter dem Einfluss von Algorithmen

werden Listen zu dynamischen Gebilden. Die Algorithmen agieren als Gatekeeper und Assistenten, die dabei helfen, durch die Menge des Angebots zu navigieren. Spotify nimmt mit diesem kuratorischen Angebot Nutzer:innen das Sammeln ab und wird dabei selbst zum Sammler von Daten. Dadurch erfährt die technische Hinterlegung des Sammelns eine neue Qualität. Wie Menschen mit diesen Algorithmen interagieren, verdeutlichen schließlich einige Anekdoten.

Klicken an der Oberfläche

Mit einem Klick auf das grüne Desktop-Symbol von Spotify öffnet sich ein fast ganz in Schwarz gehaltenes Fenster. Am oberen Rand befindet sich eine Suchleiste, gekennzeichnet durch eine Lupe, in der direkt die Suche nach Künstler:innen, Songs oder Playlisten gestartet werden kann. Am unteren Rand ist die Bedieneinheit für den Musikplayer angeordnet. Icons, die ›Play‹, ›Pause‹, ›Forward‹ und ›Rewind‹ symbolisieren, sind hier die dominanten Elemente. Diese Zeichen sind bereits seit den 1960er Jahren etabliert. Sie fanden erstmals bei Steuerungseinheiten von Tonbandgeräten Verwendung und sind heute durch eine ISO-Zertifizierung weltweit standardisiert. Spielt man auf Spotify ein Lied ab, informiert ein Zeitstrahl über dessen Länge und zeigt an, wie weit der Abspielvorgang fortgeschritten ist, eine Darstellung, die auch von digitalen Mediaplayern wie Youtube bekannt ist. Außerdem gibt es zwei Buttons für die Funktionen ›Shuffle‹ und ›Repeat‹. Im Shuffle-Modus wird die Song-Reihenfolge auf Alben oder in Playlisten durcheinandergewürfelt. ›Repeat‹ startet eine Liste automatisch von vorne, wenn sie zu Ende ist. Diese Funktionen sind bereits von CD-Playern bekannt, der Shuffle-Modus ist im Zusammenhang mit MP3-Playern zu einer beliebten Funktion geworden (→iPod/Ordnen). Rechts unten lässt sich über einen stilisierten Schieberegler die Lautstärke regulieren. So andersartig Spotify in seiner technischen Funktionsweise verglichen mit analogen Abspielgeräten und auch MP3-Playern ist, so bekannt sind verwendete Symbole und Funktionen. Technik, das wird hier anschaulich, ist immer Teil kultureller Bedeutungssysteme, innerhalb derer sie für Menschen verstehbar und zugänglich wird (vgl. Du Gay 1997: 25).

Am linken Rand der Oberfläche befindet sich eine schmale Menüspalte, die einen schnellen Zugriff auf die Inhalte von Spotify ermöglichen soll. Einmal ausgewählt, werden diese in der zweiten, zentralen Spalte des Screens angezeigt. Klickt man beispielsweise auf den Menüpunkt ›Browse‹, erscheinen mittig eine ganze Menge quadratischer Icons, die an Plattencover erin-

nern. Nutzer:innen können sich Musik hier beispielsweise sortiert nach »Genres und Stimmungen« anzeigen lassen. Das Icon eines Ghetto-Blasters steht für »Hip Hop«, der typisch asymmetrische Umriss der ikonischen E-Gitarre Fender Jaguar für »Indie/Alternative«, zwei stilisierte Plattenspieler mit Mischpult symbolisieren »Electronic/Dance«. »Jazz« wird durch eine Trompete visualisiert, »Punk« durch eine Sicherheitsnadel. Popmusik, das wird hier augenscheinlich, ist viel mehr als Sound, eine Welt voller Zeichen. Weiter verspricht Spotify, passende Musik für »Fitness«, »Abendessen« und »Romantik« parat zu haben (symbolisiert durch eine Hantel, ein Tischgedeck und ein Herz) sowie den richtigen Soundtrack für »Herbstgefühle« und die Gemütslage »Life sucks«.

Durchtippen und weiterklicken sind Programm. Die Icons führen zu Künstler:innen, die im jeweiligen Genre populär sind, und zu unzähligen Playlists, in denen man sich auf vergleichbare Weise verlieren kann wie beim Stöbern im Plattenladen (»Stöbern). Weitere Menüpunkte sind mit »Bibliothek« und »Playlists« überschrieben. Nutzer:innen haben hier die Möglichkeit, sich Künstler:innen, Songs und Alben zu »merken« sowie Playlists zu erstellen und zu verwalten, in denen Songs individuell kompiliert werden können (»Ordnen/Stöbern). In diesem Menüpunkt greifen Nutzer:innen also auf ihre individuellen Sammlungen zu.

Schließlich befindet sich auf der rechten Seite eine Spalte, die mit »Aktivität deiner Freunde« überschrieben ist. Ich erfahre auf meinem Spotify-Profil: Bernhard hört gerade *Song for a Secret* von The Jesus and Mary Chain, Sönke *Miss Kittin* von Frank Sinatra, Lena *XTC* von DJ Koze und Hugo hat vor drei Stunden *Tryouts for the Human Race* von den Sparks gestreamt. »Meine Freunde«, das sind Kontakte aus meinem Facebook-Profil, mit dem Spotify verknüpft ist. Ich »folge« ihnen und sehe in Echtzeit, was sie gerade hören, genauso wie sie sehen können, was ich höre, vorausgesetzt, sie folgen auch mir. Möchte ich das umgehen, habe ich die Möglichkeit, die sogenannte »Private Session« zu aktivieren. So kann ich unbeobachtet meinen heimlichen musikalischen Leidenschaften nachgehen und Musik hören, ohne dass Follower davon erfahren. Nur vor den Algorithmen kann ich nichts verstecken. Sie sammeln unermüdlich Daten über das Verhalten der Nutzer:innen.

Alexander: Musik als strömende Ressource

Alexander hat Spotify fest in seinen Alltag integriert. Er nutzt die Plattform seit 2012, beinahe vom ersten Tag, an dem es in Deutschland verfügbar war.

Davor hat er schon davon gelesen und sehnsüchtig darauf gewartet, Spotify ausprobieren zu können. In anderen Ländern ist der schwedische Anbieter schon früher online gegangen. Aufgrund lizenzrechtlicher Verhandlungen mit Musiklabels habe sich der Start in Deutschland verzögert, erklärt er mir. Alexander ist gut informiert. Er arbeitet als Redakteur in der Werbebranche, liest täglich Zeitung, Magazine und Blogs. Er ist sehr an Popkultur interessiert und man könnte ihn als *early adopter* bezeichnen. Anders als beispielsweise Byung-Chul Han steht Alexander neuen Technologien grundsätzlich offen gegenüber; so auch dem Musikstreaming. Er hat das Gefühl, stark von diesem Angebot zu profitieren:

»Ich habe früher viel Geld in Musik investiert. Die meisten CDs liegen jetzt bei den Eltern rum – oder im Auto, da habe ich einen CD-Player. Eine Weile habe ich dann illegal Musik geladen. Erst über Napster, dann über so ob-skure russische Seiten. Kurz habe ich Deezer ausprobiert, habe dann aber zu Spotify gewechselt, sofort als es in Deutschland verfügbar war. Nach einem Monat habe ich gleich ein Premium-Abo gekauft.«

Sein Zugang zu Musik hat sich seither stark verändert. Er beschreibt ihn als »direkter« und »beschleunigter«.

»Ich habe immer schon gerne und viel und stilistisch sehr breit Musik gehört. Ich war früher so einer, der bei Media Markt mit 15 CDs an die Anhörtheke gekommen ist und alles durchgehört hat. Zum Leidwesen der Angestellten. Weil leisten konnte ich mir damals nur selten CDs. Spotify ist da natürlich super ... auch wenn man zum Beispiel was in Musikzeitschriften liest, dann ist das alles sehr theoretisch. Und jetzt hört man da einfach rein.«

Alexander mag diese Art, mit Musik umzugehen, sie kommt seinem vielfältigen Musikgeschmack entgegen. Wie viele in diesem Feld hat auch er noch einige CDs aus seiner Jugend und kauft ab und an Vinylschallplatten. Doch das Medium, mit dem er tatsächlich im Alltag umgeht, ist Spotify. Alexander nutzt das Programm meist auf dem Smartphone bei der Arbeit, beim Sport und im Auto. Zu Hause und im Büro bedient er es auch von seinem Laptop aus. Sein Umgang mit Musik ist beinahe zeit- und ortsunabhängig. Diese Entwicklung, die technisch im Walkman und iPod ihre Anfänge genommen hat, potenziert sich im Streaming (→iPod). Mit dem Smartphone, das heute sehr viele Menschen immer bei sich tragen, wird auch die technische Möglichkeit, sich mit Musik zu umgeben, omnipräsent. Der Medienwissenschaftler Jere-

my Wade Morris spricht in diesem Zusammenhang unter Bezug auf Anahid Kassabian von »ubiquitous listening« (vgl. Morris 2011: 4).

»Music is omnipresent in our lives, both in terms of how much is available for listening and in terms of the number of devices, places and contexts in which we encounter music. [...] Music is so thoroughly interwoven into our everyday activities that it is possible to lose track of the specificity of musical experiences. The idea of ubiquitous listening acknowledges that most of our listening happens ›alongside or simultaneous with other activities.« (Ebd.)

Diese Analyse trifft auch auf Alexander zu. Der individuelle Zugriff auf Musik ist durch Spotify keine besondere Erfahrung mehr wie in seiner Jugend das Stöbern im Media Markt und der Umgang mit seiner CD-Sammlung. Das Programm ist bereits fest in seinen Alltag eingebunden, der ständige Umgang mit Musik ist zur Routine geworden (vgl. Hengartner 2012: 123).

»Ich kann jederzeit hören, was ich will, und bin nicht darauf angewiesen, was im Radio läuft. Mich inspiriert Musik so viel mehr. Es hilft mir, mich zu konzentrieren, mich zu entspannen, mich in Stimmungen zu versetzen. Das Angebot von Spotify ist so groß, da finde ich immer was Passendes und kann Neues entdecken.«

Die Kulturwissenschaftlerin Anja Nylund Hagen zeigt in ihrer Studie zu Musikstreaming, dass Menschen wie Alexander Musik heute als wichtiger denn je empfinden: »[M]usic meets us where we live, everywhere, all the time.« (Hagen 2015b: 97) Musik verwebt sich mit Alltagserfahrungen, die die Wahrnehmung der Welt und das eigene Be- und Empfinden stark beeinflussen können (vgl. z.B. DeNora 2000, Bull 2006a). Musik gewinnt durch die ständige Verfügbarkeit somit an Präsenz und tritt in den Vordergrund, während die Bedeutung ihrer physischen Träger – sowohl als technische Medien wie auch als Fetisch-Objekte (→Vinyl) – an Bedeutung verlieren.

Diese Entwicklung setzen manche Sammler:innen mit einem Bedeutungsverlust von Musik gleich. Olaf beispielsweise, ein Gesprächspartner, der selbst Spotify nutzt, aber seine physische Sammlung präferiert, bewertet Musikstreaming folgendermaßen:

»Die Auswahl ist so riesig, das überfordert die Leute doch. Wenn ein Stück bei Spotify nicht nach 5 Sekunden zündet, dann klicken die meisten deshalb auch sofort weiter. Das sehe ich auch bei meinen Kindern. Früher war das anders. Da hat man sich mehr Zeit für Musik genommen. Das liegt auch

am Medium, davon bin ich überzeugt ... Noch abschreckender finde ich aber, dass einem die Musik bei Spotify und Co. nicht gehört. Klar kann man Listen anlegen, aber die können morgen weg sein. Die sind in der Cloud. Wo soll denn das sein? Ich verstehe ja die Vorteile, die das bringt, aber mit Sammeln hat das für mich nichts zu tun.«

Die materielle Kultur des Musikstreamings und ihre Infrastrukturen sind so sehr in Alltage eingeschrieben, dass sie als selbstverständlich erscheinen und oft unsichtbar bleiben. Server, Internetleitungen, Mobilfunkmasten und Endgeräte wie Computer, Tablets und Smartphones sind allesamt Bestandteile des Netzwerks, das es ermöglicht, Songs aus der ›Cloud‹ zu streamen. Auch wenn die ›Cloud‹ als metaphorischer Ort sprachlich auf einen unbestimmten, wolkigen Raum verweist, ist sie aus technischer Sicht kein wolkiges Gebilde. Sie besitzt eine sehr handfeste Materialität. »Underneath the idea of an ethereal and distributed network of connections and traffic lies the cold hard physicality of warehouses, servers, generators and climate control devices«, schreibt Jeremy Wade Morris und zitiert seinen Kollegen Vanderbilt, der zusammenfasst: »In reality, the cloud is giant buildings full of computers and diesel generators. There's not really anything white or fluffy about it.« (Vanderbilt zit.n. Morris 2011: 3) Die Existenz dieser Infrastrukturen wird in der Regel unhinterfragt akzeptiert. So wie man ein Glas Wasser aus dem Hahn lässt und dabei nicht an die Leitungen, Pumpen, Wasseraufbereitungsanlagen, Abflüsse usw. denkt, die dazu notwendig sind, greifen auch Nutzer:innen beim Musikstreaming auf eine für sie unüberschaubare und gleichzeitig unsichtbare Infrastruktur zurück, die nur selten, etwa im Störfall, ins Bewusstsein rückt (vgl. Star 1999: 380).

Nutzer:innen sind somit in einem bestimmten Ausmaß von den Anbietern abhängig. Nach einem Relaunch kann beispielsweise die Benutzeroberfläche eines Programms anders aussehen und liebgewonnene Funktionen können verändert worden sein. All das passiert ohne das Wissen und die Einwilligung der Abonent:innen, deren Macht über digitale Interfaces, die Teil ihres Alltagslebens geworden sind, somit stark begrenzt und prekär ist (vgl. Morris 2011: 5). Weitreichender ist, wenn ein Abonnement nicht verlängert wird, technische Fehler auftreten oder ein Anbieter gar den Dienst einstellt. Dann werden Zugriffsrechte auf Musik zeitweise oder dauerhaft gestört oder enden ganz. Persönlich angelegte Listen können so verloren gehen.

Etablierte Vorstellungen vom Sammeln werden in diesem Zusammenhang infrage gestellt. Musikhören wird hier wie das Abfragen von E-Mails, das Nutzen von Wetter-Apps oder das Heraussuchen der schnellsten Route für eine Reise zu einem digitalen Serviceangebot. In manchen Mobilfunkverträgen ist ein Streaming-Abo bereits inklusive. Die Ökonomie der Musikindustrie basiert hier also nicht mehr auf dem Tausch ›Geld gegen Tonträger‹, nach dem CDs, Schallplatten und Musikdateien ins Eigentum des Sammlers oder der Sammlerin übergehen. Nutzer:innen erwerben bei Streaminganbietern lediglich ein temporäres Zugriffsrecht auf Musikdateien sowie die Möglichkeit, das Angebot individuell anzuordnen und zu organisieren. Morris ist deshalb der Ansicht:

»Collecting music within the confines of an online music service provider puts the status of the collection in question. Keeping music collections in the cloud means never really knowing where those files reside, and never fully controlling their management and organization.« (Morris 2011: 6)

Menschen wie Olaf trauen diesen Infrastrukturen und den Unternehmen, die sie aufrechterhalten, nur bedingt. Er bevorzugt deshalb den physischen Besitz von Musik. Er hat das Gefühl, so über seine Sammlung verfügen zu können und die Kontrolle über sie zu behalten. Alexander hingegen geht es um die Möglichkeit, jederzeit Zugriff auf Musik zu haben. Seine CD-Sammlung kann er im Alltag nicht uneingeschränkt nutzen. Obwohl er sie besitzt, hat er für seine Zwecke eben gerade keine Kontrolle darüber; auf das Angebot von Spotify und die Listen, die er dort angelegt hat, hingegen schon – vorausgesetzt, die technischen Infrastrukturen funktionieren und Spotify hält sein Angebot aufrecht.

Materielles Eigentum, das in der analogen Logik eine zentrale Kategorie darstellt, erfährt so im Zuge von Musikstreaming eine Transformation und wird, zumindest im juristischen Sinn, hinfällig. Dafür genießen Menschen wie Alexander Zugriff auf so viel Musik wie nie zuvor. Er bewertet das als wertvoller, als eine eigene Musiksammlung tatsächlich zu besitzen (vgl. Hagen: 2015a: 4).

Playlisten und das Ende des Kanons

Spotify stellt mehr als zwei Milliarden Playlisten bereit. Diese Zahl offenbart, dass die Liste die vorherrschende Organisationseinheit innerhalb des Programms darstellt. Viele Nutzer:innen legen Musik in Playlisten ab, ordnen sie

so, sortieren sie um oder löschen sie wieder. Für manche werden die Playlisten sogar zu den eigentlichen Sammelobjekten (vgl. Hagen 2015a: 4, »Ordnung«). Andere Listen werden von professionellen Kurator:innen kompiliert, beispielsweise von Musiklabels oder Musikredakteur:innen und sogenannten »Playlist Managern«, die Spotify beschäftigt. In immer größerem Umfang kommen jedoch komplexe Empfehlungsalgorithmen zum Einsatz. Spotify möchte so für jeden Abonnenten und für jede Abonnementin ein möglichst maßgeschneidertes Musikangebot bereitstellen.

Listen sind eine althergebrachte Organisationsform, wenn es ums Sammeln geht. Sammler:innen legen beispielsweise Suchlisten an, in denen begehrte Sammelgegenstände aufgeführt sind, die ihnen in der Sammlung noch fehlen. Andere führen Inventarlisten, in denen sie ihren Sammlungsbestand verwalten und bestimmte Sammelgegenstände mit Vermerken zum Zustand, Ort des Erwerbs, Preis usw. versehen. Auch in der Popkultur hat das Format der Liste eine lange Tradition. Die berühmtesten Listen der Popmusik sind wohl die Billboard Charts, die seit 1958 wöchentlich anzeigen, welche Singles oder Alben von Eins bis Hundert am meisten über den Verkaufstresen gegangen beziehungsweise gestreamt worden sind. Auch Radio- und TV-Sender kompilieren Top-Listen aller Art und Musikmagazine und -blogs veröffentlichen besonders zum Jahresende allerlei Bestenlisten. Auf Spotify finden sich zahlreiche solcher »traditioneller« Listen: die globalen Top 50, die deutschen Top 50 und die Hitlisten aller möglichen anderer Länder sowie »Viral Charts«. Diese dokumentieren, welche Songs in einem Land am häufigsten gehört und geteilt wurden, also »viral« gegangen sind. Auch Best-of-Listen bestimmter Künstler:innen und Genres finden sich reichlich.

In diesen Listen manifestieren sich Kanons, die auf quantitativen oder qualitativen Kriterien fußen können, je nachdem, ob erreichte Verkaufszahlen beziehungsweise Streamingzahlen (»Top 50«) oder beispielsweise musikhistorische Bedeutsamkeit (»This is Northern Soul«) ausschlaggebend für ihre Inhalte sind. Für Musikhörer:innen- und Sammler:innen schaffen solche Listen Orientierung, sie bringen Ordnung in die Angebotsvielfalt und stellen Gewichtungen her. Doch die symbolischen Ordnungen der Popkultur, die sich in den unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnten etabliert haben und die in solchen Listen Ausdruck finden, bleiben bei Spotify nur noch als eine von vielen möglichen Ordnungen erhalten (»Pop als Feld«). Ein Student antwortete auf die Frage, ob er ein Lieblings-Genre hätte: »Ich kann dir leichter aufzählen, was ich nicht mag, als was ich mag.« Er hat über 200 Playlisten auf Spotify angelegt. Die, so sagt er, seien größtenteils »eklektisch«. Er würde weniger

Musik bestimmter Genres bündeln, als sie vielmehr hinsichtlich bestimmter »Stimmungen« oder »Attitudes« zusammenstellen.

Genregrenzen und Kanons, die teils soziale beziehungsweise szenespezifische Entsprechungen hatten und haben, weichen in diesen Zusammenhängen zunehmend auf – auch durch die technische Möglichkeit, auf so viel unterschiedliche Musik zugreifen und sie in alle möglichen denkbaren Zusammenhänge bringen zu können. »Erlaubt die Offenheit der Playlists nicht Entdeckungen über die Zäune geschmacklicher Vorurteile hinaus?«, fragt ein Autor der NZZ in einem Text, den er mit »Genießen ohne Grenzen« überschrieben hat. Er ist der Ansicht: »Der Fan, stur und störrisch wie er ist, ist wohl ein Auslaufmodell in der kulturell wie sozial komplexen Gegenwart mit ihrem Gebot zu steter Flexibilität.« (Bernays 2017) Tatsächlich konnten Menschen noch nie so unkompliziert auf ein so grenzenloses Archiv an Musik zugreifen wie heute (vgl. Hagen 2015a: 2). Die Liste als althergebrachtes Organisationswerkzeug der Moderne gewinnt in diesem Zusammenhang an Dynamik. Die zusammengestellten Listen können nicht nur große stilistische Offenheit aufweisen, sie verselbstständigen sich unter dem Einfluss von Algorithmen zusehends. Erreicht eine Playlist auf Spotify beispielsweise ihr Ende, stoppt die Musik nicht einfach oder startet von vorne, das Programm verlängert die Liste automatisch und spielt algorithmisch angetrieben Musik ab, die sich in die Reihung einfügt. Personalisierte Listen gehen in dieser Hinsicht noch einen Schritt weiter. Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür ist »Dein Mix der Woche«.

»Dein Mix der Woche« und das Sammeln der Anderen

»Genau Deine Musik«. Mit diesem Satz begrüßt mich die Spotify-App. »Je mehr Musik du hörst, desto bessere Empfehlungen bekommst du«, informiert das Programm weiter. Auf dem Handy-Display erscheinen quadratische Icons: »Dein Release Radar«, »Dein Mixtape 1«, »Dein Mixtape 2«, »Dein Mixtape 3«, »Deine Zeitkapsel«, »Dein Mix der Woche«. Unter dem nächsten Menüpunkt »Entdecken« steht: »Weil du dir The Growlers angehört hast [empfiehlt Spotify The Oh Sees]« –oder »Wir empfehlen dir basierend auf Ja-Königja Jens Friebe«. Die darunterliegende Reihe ist mit »Könnte dir auch gefallen« überschrieben: »Garage Jams«, »This is: LCD Soundsystem«, »This is: Holger Czukay«, »Indie Songs for Slackers«.

Noch vor wenigen Jahren bestand die Konkurrenz zwischen den Streaming-Anbietern darin, das größte Angebot an Musik zum besten

Preis zur Verfügung zu stellen. Hierin haben sich die Unternehmen weitgehend angeglichen (vgl. Popper 2015). Mit wenigen Ausnahmen stellen Musiklabels und Künstler:innen ihre Songs für die Streaming-Anbieter zur Lizenzierung frei, auch wenn Spotify immer wieder vorgeworfen wird, an Musiker:innen nur sehr geringe Beträge pro Stream auszuschütten. Der Wettbewerb zwischen den Streamingdiensten dreht sich inzwischen darum, das Angebot für Nutzer:innen möglichst individualisiert aufzubereiten und zu kuratieren. Algorithmen, die diese Empfehlungen errechnen, werden dafür zu immer wichtigeren Werkzeugen (vgl. Morris 2015: 450). Ein Autor der Wirtschaftswoche lobt Spotify in diesem Zusammenhang. Was sich viele von der Digitalisierung versprechen würden – ein »perfekt personalisiertes Produkt« – würde Spotify bereits anbieten (vgl. Hajek 2018). Er bezieht sich dabei vor allem auf »Dein Mix der Woche«. Diese Liste kompiliert Spotify jeden Montag für alle seine Nutzer:innen. Sie umfasst 30 Songs und eine Spieldauer von circa anderthalb bis zweieinhalb Stunden. Zur Erläuterung schreibt Spotify: »Dein wöchentlicher Musikmix. Genieße Neuentdeckungen und Juwelen früherer Jahrzehnte, die wir extra für dich ausgewählt haben. Jeden Montag gibt es eine neue Auswahl speziell für dich!« Im Interview mit dem Magazin Wired erklärt ein Spotify-Mitarbeiter: »Wir schauen uns an, was du dir anhörst, und alles, was du bei Spotify machst, um daraus dein musikalisches Ich zu errechnen. [...] Dieses Geschmacksprofil ist unser Versuch, so gut wie möglich zu verstehen, welche Art von Musik dir gefällt.« (Lemm 2015) Spotify registriert exakt, wer wann welches Lied gehört, weggeklickt, in eine Playlist gezogen, leiser oder lauter gedreht hat. Zwei Wochen benötigt Spotify offenbar, um den Geschmack eines neuen Nutzers oder einer neuen Nutzerin kennenzulernen. So lange dauert es, bis die Algorithmen das »musikalische Ich« errechnen und die personalisierte Liste anbieten können. »Wir wollten etwas schaffen, das sich menschlich anfühlt, aber auch bei der Größe von Spotify funktioniert«, sagt der Projektleiter Matt Ogle über »Dein Mix der Woche« (Lemm 2015). Er solle an frühere Zeiten erinnern, als Freunde sich noch analog mit Musik versorgt und dabei genau gewusst hätten, was dem anderen gefällt.

Algorithmen lösen menschliche Kurator:innen wie Freund:innen, Kritiker:innen oder Musikhändler:innen zunehmend ab. Besonders im Zusammenhang mit Streamingdiensten sind nicht-menschliche Akteure inzwischen mindestens so bedeutsam wie menschliche »cultural intermediaries« (vgl. Morris 2015: 450). Die für Nutzer:innen undurchschaubaren Algorithmen werden zu zentralen Gatekeepern (vgl. Roberge/Seyfert 2017: 18), die darüber

entscheiden, welche Musik zu welchem Zeitpunkt welche Personen erreicht. Das macht sie zu machtvollen Akteuren. Gleichzeitig verlieren althergebrachte Kurator:innen an Einfluss. Der Betreiber eines Schallplattenladens bemerkt in diesem Zusammenhang:

»Die Arroganz, die Plattenladenbetreiber früher hatten, die können wir uns gar nicht mehr leisten. Ich meine, jeder, der heutzutage irgendwie mit wachen Augen und Ohren durch die Gegend geht, kann alles mitkriegen. Ich sag manchen Leuten auch gerne mal halb im Scherz: ›Du, wenn dir das und das gefällt, dann guck doch mal bei Amazon, was die dazu sagen.‹ Ist doch wirklich so. Diese Algorithmen, die wissen doch viel mehr, als ich dir sagen könnte. Früher war das vielleicht wirklich so, dass man vielleicht noch das Gefühl hatte, mehr Wissen zu haben als der durchschnittliche Kunde. Aber jeder, der im Internet zu Hause ist, kriegt eh alles mit.«

Um möglichst treffsicher zu agieren, greifen Empfehlungsalgorithmen von Spotify auf ein großes Set an Daten zurück. Im März 2014 hat Spotify das Start-up The Echo Nest aufgekauft, das sich auf automatische Musikanalyse spezialisiert hat. In wenigen Sekunden analysiert die Software einen Song nach Timbre, Rhythmus, Tonart, Tonhöhe, Tonumfang usw. und ordnet ihn einer Auswahl an über 1.600 Genres und Subgenres zu (vgl. Hajek 2018). Doch akustische Eigenschaften stellen nur den ersten Schritt dar, Songs zu klassifizieren. Zu ähnlich klingt oft Musik, die kulturell weit auseinanderliegt. Offensichtlich sind beispielsweise klangliche Ähnlichkeiten politisch eher links und rechts gerichteter Rockmusik. Es kommt also auf die kulturellen Kontexte an, in denen Musik verortet ist. Die Algorithmen von Spotify scannen deshalb Musikmedien, Social-Media-Plattformen, Blogs, Kundenrezensionen und Online-Foren und analysieren Einträge daraufhin, welche Begriffe mit bestimmten Künstler:innen, Alben oder Songs in Verbindung stehen. The Echo Nest nennt diese Informationen »Cultural Data« (Morris 2015: 453).

»For example, if terms like ›dreamy‹ or ›ethereal‹ are frequently used to describe a Beach House album, The Echo Nest assumes there is a connection between these words and the band's sound.« (Morris 2015: 453f.)

So gelingt es, Musik kulturellen Clustern zuzuordnen und Hörer:innen Vorschläge zu unterbreiten, die über Genre Grenzen hinausgehen. Spotify ist so in der Lage, Listen zu kompilieren, die nicht einfach ›immer mehr vom Gleichen‹ beinhalten, sondern Listen, deren Inhalte in ähnlichen kulturellen Zu-

sammenhängen stehen. Der Spotify-Mitarbeiter resümiert: »Wir müssen uns längst nicht mehr begnügen mit: ›Weil du dieses Album gehört hast, probiere mal dieses andere.« Wir können einfach sagen: ›Hier ist Musik für Dich!« (Lemm 2015)

Mit Listen wie »Dein Mix der Woche« nimmt Spotify seinen Nutzer:innen das Sammeln ab und wird dabei selbst zum Sammler. Daten über das Verhalten der Nutzer:innen, deren soziale Verbindungen untereinander sowie die musikalischen und kulturellen Parameter der Musikstücke sind allesamt begehrte Sammelobjekte des Unternehmens. Sie dienen nicht nur dazu, möglichst maßgeschneiderte Playlisten anzubieten, sie sind zudem von immensem Wert für Marketingzwecke auch außerhalb des Bereichs der Musik. Wer den Musikgeschmack einer Person so detailreich durchdringt, kann auch Aussagen über deren Präferenzen auf anderen Feldern treffen.

»The increased ability to segment musical tastes and to use the data gleaned from musical practices makes each listening instance an economic opportunity for a host of unseen actors. The new digital traces created by skipping, blocking or rating a track serve as indicators that get rolled back into a much larger data profile for further targeting and refining.« (Morris 2015: 455)

Spotify-Nutzer:innen treten somit nicht nur in ein größtenteils unsichtbares technisches Netzwerk aus digitalen Infrastrukturen ein, sondern auch in ökonomische Zusammenhänge, die für sie weitgehend undurchsichtig bleiben.

Umgehen mit dem Unbekannten

Menschen interagieren mit Algorithmen, auch wenn sie nur mutmaßen können, wie diese »wirklich« funktionieren. Sie haben eine Idee davon und entwickeln manchmal ein Verhältnis zu den technischen Akteuren, deren Beschaffenheit Unternehmen wie Spotify streng geheim halten. Alexander ist wie viele meiner Interviewpartner:innen begeistert vom »Mix der Woche«. Er erwartet ihn wöchentlich mit Vorfreude:

»Ich höre den jede Woche. Montag oder Dienstag ist das für mich festes Programm auf der Arbeit. Meistens höre ich den zwei Mal durch. Wenn mir was gefällt, mache ich einen Haken davor und ziehe es dann in eine Playlist. Da ist schon immer einiges drin, was mir wirklich gut gefällt, muss ich wirklich sagen. Acht bis zehn Songs ziehe ich mir da bestimmt jede Woche raus. Da hab' ich schon tolle Sachen entdeckt.«

Um den »Mix der Woche« herum recherchiert er angeregt. Wenn ihm ein Song gefällt, informiert er sich weiter über den Künstler oder die Künstlerin.

»Ich stürze mich regelrecht rein. Das geht tief dann. Das ist wie auf Wikipedia, es geht immer weiter. Sechs Stunden später wacht man dann wieder aus dem Internet auf.«

Spotify stellt Informationen zu Künstler:innen bereit: eine Diskografie, Links zu ähnlichen Künstler:innen, anstehende Konzerttermine, eine Künstler:innen- beziehungsweise Bandbiografie und die Anzahl der monatlichen Hörer:innen auf Spotify. Was die Diskografien und Biografien angeht, traut Alexander dem Programm jedoch nicht. Er recherchiert eher auf Wikipedia oder der auf Musik spezialisierten Seite Allmusic.com. Alexander agiert dabei selbst wie der Algorithmus, der die Kommentarlisten durchsucht, nach Attributen, die Hörer:innen den Künstler:innen oder Songs zuordnen.

Ausgehend von den algorithmisch produzierten Vorschlägen, verliert sich Alexander so in seiner Recherche und entdeckt wiederum neue Musik (»Stöbern«).

David Beer ist der Ansicht, Algorithmen »prägen kulturelle Begegnungen und ganze kulturelle Landschaften. Sie sind tätig und machen Geschmäcker sichtbar« (Beer zit.n. Roberge/Seyfert 2017: 18). Er wirft dabei die Frage auf, »welche Macht Algorithmen bei der Herausbildung von Geschmäckern und Präferenzen zukommt« (ebd.). Im Falle von Alexander zeigt sich: Algorithmen helfen ihm dabei, sich im Angebot von Spotify zu orientieren und seinen täglichen Musikkonsum zu strukturieren. Sie leiten ihn an und werden so durchaus, wenn auch in nur schwer quantifizierbarem Ausmaß, zu Geschmacksproduzenten. Algorithmisch gestützt entwickeln sich seine musikalischen Interessen und seine kulturellen Kapitalien weiter.

Auch Sönke, ein anderer Interviewpartner, ist regelmäßiger Hörer von »Dein Mix der Woche.« Er lässt sich von den Vorschlägen der Algorithmen nicht nur inspirieren und antreiben, er versucht sie zu beeinflussen:

»Eine Weile lang war ich so scharf auf einen guten Mix der Woche, dass ich manche Musik einfach nicht angehört habe. Manche »Guilty Pleasures« – also so richtig schlimme Sachen – habe ich mir dann verkniffen. Ich wollte nicht, dass das in meinen Mix einfließt. Wenn ich Besuch habe, mag ich es bis heute nicht, wenn Leute über meinen Account hören. Das verfälscht dann total meinen Algorithmus.«

Sönke interagiert mit »seinem Algorithmus«. Er enthält ihm bewusst Informationen vor, von denen er annimmt, sie könnten einem optimalen Ergebnis – einer Playlist, die ohne den Einfluss von »richtig schlimme[n] Sachen« kompiliert wurde – im Wege stehen. Sönke übt Verzicht für einen in seinen Augen perfekten Mix der Woche. Einmal habe er den Algorithmus »an den Rand gebracht« – mit dem Soundtrack zu *Magical Mystery oder: Die Rückkehr des Karl Schmidt*. Der Film basiert auf einem Roman von Sven Regener und dreht sich um eine Clique, die ihre Vergangenheit in der 90er-Jahre-Technoszene aufleben lässt. Der Soundtrack ist musikalisch sehr heterogen und umfasst frühe Techno-Tracks genauso wie Countrymusik.

»Wie soll der [der Algorithmus] das checken? Das ist stilistisch so ein Durcheinander. Ich habe den Soundtrack öfter durchgehört. Ich habe das Gefühl, das ist eingeflossen. Der Mix der letzten zwei Wochen war auf jeden Fall sehr divers.«

Sönke personifiziert den Algorithmus. »Er« sei es, der etwas macht, der auf das eigene Verhalten reagiert. Sönke nutzt und erkundet seinen Spielraum, beobachtet, welche Auswirkungen seine Handlungen haben. Er hat das Gefühl, mit dem Algorithmus zu interagieren und ihn austricksen zu können.

Von den Algorithmen gehen Handlungsanweisungen aus, auf die Sönke und Alexander unterschiedlich reagieren. Beide haben Taktiken entwickelt, mit dem Programm und den algorithmischen Vorschlägen umzugehen. Die prägen sowohl Alexanders als auch Sönkes Umgang mit Musik. Sie bewerten deren Einfluss aber tendenziell positiv und fühlen sich, anders als Byung-Chul Han in seinem Essay argumentiert, nicht als Opfer einer zunehmenden Technisierung. Sie genießen vielmehr die Auswahl, die ihnen zur Verfügung steht, und empfinden Vergnügen in der Auseinandersetzung mit der Technik. Sie erscheint in ihren Augen in erster Linie nicht als bedrohlich, sondern als unterhaltsam.

Einsichten unter die Oberfläche

Spotify führt zu einem neuen Umgang mit Musik, der die Praxis des Sammelns transformiert. Nutzer:innen wie Alexander jagen auf Spotify nicht raren Tonträgern oder schwer auffindbaren Songdateien hinterher. Das riesige Angebot des Streaminganbieters liegt ihnen offen. Dieses lässt sich als eine ›fremde‹ Sammlung verstehen. Distinktiv bleibt Musikhören und -sammeln in diesem Zusammenhang dennoch. Auch wenn alle Nutzer:innen auf dassel-

be Angebot zugreifen können, gleicht keine Sammlung an Playlisten der anderen. Um Orientierung zu schaffen und Priorisierungen zwischen Wichtigem und Unwichtigem, Erinnerungswertem und Beiläufigem herzustellen, legen Nutzer:innen Songs in Listen an. Algorithmen treten zudem als wirkmächtige Akteure in Kraft und fördern neue Vorschläge zutage. Sie übernehmen die Rolle von Gatekeepern und Geschmacksproduzenten und beeinflussen direkt und indirekt das Verhalten ihrer menschlichen Nutzer:innen. Die technische Hinterlegung des Musiksammelns tritt im Zusammenhang mit Streamingdiensten somit besonders offen zutage.



10. Aussortieren

»Das Bücherregal, die Festplatte oder die Büroschublade auszumisten, fühlt sich manchmal wie ein moralischer Triumph an, wie der Beginn einer neuen Woche oder eines neuen Lebens.« (Löfgren 2012: 410)

Sammeln basiert nicht nur auf der Suche nach Neuem und dem Anordnen und Verwalten des Bestandes, auch Aussortieren, Löschen, Verkaufen und Wiederloswerden können wichtige Aspekte dieser Praxis sein. Für manche meiner Interviewpartner:innen gehört das Sich-Trennen zum täglichen Umgang mit Musik. Sie kuratieren beispielsweise Playlisten in Streamingprogrammen, aus denen Songs, die nicht mehr gefallen, regelmäßig entfernt werden. Oder sie löschen Musik von ihrem Handy oder MP3-Player, wenn sie neue darauf laden wollen, der Speicher aber voll ist. Dasselbe gilt für Regale, in denen kein Platz für weitere CDs oder Schallplatten mehr ist. In all diesen Fällen sind von Sammler:innen Entscheidungen gefragt, auf was verzichtet und was aussortiert werden kann. Manche scheinen diese Entscheidungen mit Leichtigkeit und beinahe beiläufig zu fällen. Andere hingegen können sich gar nicht vorstellen, sich von Musik zu trennen. »Platten verkauft man doch nicht, dann verkauft man doch einen Teil seines Lebens«, sagte ein Gesprächspartner. Einen Teil seines Lebens oder auch nur einen Teil seiner Sammlung auszusortieren, kann besondere Umstände voraussetzen, wie ich in diesem Track zeigen werde. Es geht im Folgenden daher nur vordergründig um die Praxis des Aussortierens. Denn wie sich herausstellen wird, können einschneidende biografische Entwicklungen und äußere Umstände Menschen dazu antreiben, sich von Dingen und Daten zu trennen.

Exemplarisch stehen in diesem Track zwei Personen im Fokus: Eric und Moritz, die auch schon in anderen Tracks in Erscheinung getreten sind (→ Ordnen, → Der Sammler als (Anti-)Figur). Eric wurde im Laufe der Jahre die schiere physische Masse seiner Schallplattensammlung zur Last, die er in Anbetracht

seines Älterwerdens ausgedünnt und neu angeordnet hat. Den frischgebackenen Familienvater Moritz drängen neue Lebensumstände zum Verkleinern seiner Sammlung. Ihm fällt es leichter, sich von Schallplatten und CDs zu trennen als von digitalen Soundfiles.

Die Interviews mit den beiden Personen bilden den Kern dieses Tracks. Aus ihnen werde ich längere Passagen zitieren, um den biografischen Erzählungen von Eric und Moritz ausreichend Raum zu geben. Dadurch wird exemplarisch deutlich, welche Umstände zum Aussortieren der Sammlung führen können, wie sich die Praxis konkret gestaltet und welche biografische Relevanz damit in Verbindung stehen kann.

Eric: Alter, Überfluss und Leere

Eine rot-orange-weiße Lampe im Sechziger-Jahre-Stil hängt an einem Kabel von der Decke. An den weißen Wänden hingegen hängt nichts, kein Bild, kein Poster. Unter einem der zwei Fenster steht auf dem Holzfußboden ein graues Sofa, davor ein kleiner runder Tisch und ein Sessel. Rechts davon befindet sich ein alter Schreibtisch mit einer Schublade, darauf liegt ein zugeklappter Laptop. An der Wand gegenüber der Couch steht ein schlichtes, zwei Meter langes und kniehohes Sideboard aus dunklem Holz, nicht ganz mittig befinden sich obenauf zwei Plattenspieler und ein Mischpult. Auf dem einen läuft eine Platte, die Schutzhaube aus Acryl ist halb geöffnet. Der andere steht still. Darunter ist ein Regalboden eingezogen, der den Verstärker bündig aufnimmt. Der Rest des Faches ist leer. Unten sind vertikal acht Fächer für Schallplatten eingezogen. Nur in zweien stehen auch welche. Der Rest des Sideboards ist wie das Zimmer, in dem es steht, leer, wirkt aufgeräumt, minimalistisch. Ich befinde mich in Erics Wohnzimmer. Der Raum wirkt ganz anders als das satte, bunte, archivartige Schallplattenzimmer eine Tür weiter. Es ist luftiger und klarer. Eric hat mir in seinem Musikzimmer gerade erklärt, wie er seine Schallplatten ordnet (→Ordnen). Nun bietet mir der Plattenladenbetreiber einen Platz auf der Couch und Bier an. Wir sprechen über das Sammeln und er berichtet von Krisen, die es auslösen kann. Er kauft Schallplatten, seit er ein Teenager war. Durch seinen Beruf als Händler saß er immer direkt an der Quelle und kam auch ökonomisch immer günstig an Tonträger. Über zehntausend Stück hat er in gut 30 Jahren angesammelt. Er erzählt mir, dass die Platten bis vor Kurzem verteilt in Wohn- und Schlafzimmer standen. Dann wurden die Tonträger für ihn zu einer Belastung.

»Ich hatte so vor zwei Jahren echt 'ne Krise. Ich hatte mein Bett direkt neben meinen Platten, hier im Wohnzimmer Platten, im Laden den ganzen Tag Platten, dann kommst du nach Hause, schläfst neben Platten, irgendwann fingen die Platten an, sich auf dem Boden zu stapeln, weil sie nicht mehr ins Regal reinpassten. Hören konnte ich sie eh nicht mehr, aus zeitlichen Gründen. Das hat mich dann echt belastet, das hat mich fast schon aggressiv gemacht. Also, ich hab' damals gesagt: Wenn mir hier jetzt jemand 50.000 Euro hinlegt, was wahrscheinlich viel zu wenig dafür wäre, nimm sie mit! Ich will's einfach nicht mehr sehen ... ist natürlich Quatsch. Ich häng schon an meinen Platten, deswegen hab' ich dann vor einem Jahr alles ein bisschen umgebaut und hab' das kleine Plattenzimmer eingerichtet. Ich hab' mir von einem Freund das Sideboard bauen lassen und hier im Wohnzimmer jetzt nur noch die Plattenspieler und ein paar Platten halt, so aus dekorativen Gründen. Aber ich hab' ganz viel ausgemistet und ich hab' jetzt gerade seit ein paar Wochen das Gefühl, jetzt ist gut. Die Platten sind alle schön einsortiert und jetzt kriege ich gerade wieder richtig Bock. Hör gerade wieder sehr viel Musik auch zu Hause.«

Eric hat immer wieder Platten aus seiner Sammlung aussortiert und in seinem Laden zum Verkauf angeboten. Vor zwei Jahren schienen seine Schallplatten ihn förmlich dazu gezwungen zu haben, sie in größerem Stil durchzusehen, auszusortieren und die Sammlung in ein abgetrenntes Zimmer zu stellen. Sie wurde in ihrer physisch-raumeinnehmenden und inhaltlichen Präsenz zu einer Last, die ihn aggressiv machte.

»Es war so, wie den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sehen. Ich hab' immer auch irgendwie den Drang gehabt, noch Bücher zu kaufen und DVDs und so ... Die Situation: Es stapeln sich die Platten, die du nicht mehr hören kannst, weil du's zeitlich nicht schaffst, es stapeln sich die Bücher, die man nicht lesen kann, Filme stapeln sich und irgendwann denkst du, das ist einfach total irrsinnig. Vor allem, das hört alles nicht auf. Es ist ein Fass ohne Boden. Da hab' ich in den letzten Jahren und Monaten echt ein bisschen dran gearbeitet, dass ich da mal runterkomme.«

Die Platzprobleme und das Genervt-Sein von seinen Schallplatten, die ihm in seiner Wohnung im wahrsten Sinne auf den Leib gerückt waren, scheinen lediglich ein Symptom eines viel grundsätzlicheren Zweifels an seiner Leidenschaft zu sein. Er thematisiert einerseits die Unmöglichkeit, alles, was ihn interessiert, zu besitzen und sich damit zu beschäftigen. Wie viele in die-

sem Feld hat er nicht nur ein Faible für Musik, sondern auch für Bücher und Filme. Die Komplettierung der Sammlung und Befriedigung all seiner Begierden sieht Eric (inzwischen) als eine Utopie und ein sinnloses Unterfangen an, von dem er »runterkommen« muss. Er sagt:

»Die kulturelle Vielfalt ist so immens geworden, du kannst eh nicht alles abdecken. Dann liegt mir das nahe, zu manchen Sachen schon aus Selbstschutz zu sagen: Mag interessant sein, interessiert mich jetzt aber nicht. Man muss nicht alles mitkriegen, alles hören, alles können.«

Diese Einsicht bringt er in Verbindung mit einem zeitlichen Mangel, der einerseits aus seinem Arbeitsalltag resultiert und andererseits aus dem Bewusstsein, älter zu werden. Die Masse an Schallplatten, die seinen Wohn- und Schlafräum förmlich besetzt hielten, erscheinen wie eine Verkörperung seines Unbehagens. Das Älterwerden zieht sich in diesem Zusammenhang als dominantes Thema durch unser Gespräch. Es hat sein Verhältnis zu seiner Sammlung auf vielfache Weise verändert und erscheint in seiner Erzählung wie ein Auslöser, der das Aussortieren erforderlich und gleichzeitig erst möglich gemacht hat. Das Thema Älterwerden führte er selbst ins Gespräch ein und beschreibt diesen Prozess folgendermaßen:

»Ich bin jetzt schon 47. Das ist schon irgendwie 'ne Hausnummer und ich fühl mich nicht wie 47. Gut, was auch immer das bedeuten soll. Aber man wacht halt irgendwann auf und hat 'ne graue Schläfe auf einmal, und dann denkt man halt immer: Alter? Alter war doch das, was andere Leute haben, aber nicht, was einen selber betrifft. Es ist ja auch nicht so, dass man das Gefühl hat, das ist so ein schleichender Prozess, sondern das ist so [schnalzt mit den Fingern] irgendwie. Du bist jugendlich und auf einmal wachst du auf und denkst: Scheiße, jetzt bin ich irgendwie alt. Und ich weiß, das ist immer noch kein Alter, wo ich jetzt sagen könnte: Ich bin alt. Ich bin ja auch noch halbwegs fit unterwegs, aber der Blick auf die Welt ändert sich dann irgendwie doch. Hey, du bist jetzt schon so und so alt, die Jahre rasen so dahin und Lebenszeit ist einfach begrenzt. Was bedeutet das? Musst du jeden Scheiß mitmachen? Konzentriere dich auf die Sachen, auf die du wirklich Lust hast, und alles andere zählt irgendwie nicht. [...] Die Wochen verstreichen so und du wirst älter und älter und es geht echt immer schneller. Meine Mutter hat mir früher immer gesagt, wart mal ab, wenn du älter bist, vergeht die Zeit schneller. Was fängst du mit so einer Aussage an, wenn du 20 bist? Aber jetzt, wir haben schon fast April. Wo war dieses Jahr bislang? Sowsam empfinde ich

gerade ganz viel halt. Finde schon alles ein bisschen seltsam, was gerade so passiert. Vom Gefühl her so.«

Das Gefühl und das Gewährwerden des eigenen Alterns knüpft Eric im Verlauf des Interviews stark an Erlebnisse im Plattenladen. Im Zuge des ›Vinyl-Revivals‹ der letzten Jahre hat sich das Publikum in seinem Geschäft erweitert (→Vinyl). Dabei treten im Dialog mit neuen Kund:innen Irritationen auf, die ihn sein Selbstverständnis offenbar infrage stellen lassen. Sein Laden liegt in einem Hamburger Szenebezirk, der vor allem an Wochenenden stark von Tourist:innen frequentiert wird, die auch in sein Geschäft kommen. Er berichtet, dass gerade älteres Publikum ihm gegenüber oft Verwunderung zeige, dass es das Medium Schallplatte noch gibt. Er fühle sich dabei unwohl und »irgendwie musealisiert«. Sein Selbstverständnis als Musikexperte und popkulturell informierte Person prallt mit einer gänzlich anderen Fremdwahrnehmung zusammen, von Menschen, die in Schallplatten und Schallplatten-geschäften etwas Nostalgisches und Antiquiertes sehen. Er scheint zu befürchten, diese Zuschreibungen würden auch auf ihn übertragen. Ähnlich, wenn auch aus einer anderen Perspektive, verhält es sich mit sehr jungem Publikum, das sich wieder vermehrt für Vinyl interessiert.

»Irgendwie, ich kann's dir nicht erklären, aber in so 'nem Plattenladen duzt man sich, bin ich der Meinung. Wenn dann wirklich ältere Menschen reinkommen, dann kann das auch passieren, dass ich sie sieze, vom Gefühl her. Aber ich bin da relativ skrupellos. Ich bin schon 'ne ziemliche Duzmaschine, also im Laden halt. Und wenn dann so junge Menschen dastehen, so sagen wir mal 20, und die dich siezen, das irritiert dann erstmal und dann irritiert's einen irgendwie nochmal und irgendwann ist das schon fast normal. Ich werde ständig gesiezt neuerdings, und das ist irgendwie komisch. Ich will das gar nicht.«

Eric grenzt sich einerseits von »wirklich älteren Menschen ab«, die er gelegentlich siezt, wohl aufgrund der Befürchtung, ihnen könnte der aus seiner Sicht gängige popkulturelle Code »im Plattenladen duzt man sich« unbekannt sein. Gleichzeitig irritiert ihn (inzwischen nicht mehr), dass manche junge Menschen ihn als jemanden wahrnehmen, den man aus Höflichkeit siezt, obwohl er sich selbst als »Duzmaschine« wahrnimmt. In diesen Aussagen wird deutlich, dass der »Kontext Schallplattenladen und das Umfeld Pop Besonderheiten für das Altern bedeuten« (Herlyn 2017: 15). Der Kulturwissenschaftler Gerrit Herlyn hat auf die Spezifika des Alterns in Popkulturen in sei-

nem Aufsatz *Too old to die Young* hingewiesen (2017). Er bemängelt, dass in den Kultur- und Sozialwissenschaften Popkultur, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nach wie vor mit Jugendkultur gleichgesetzt wird. Dabei zeigt sich auch am Beispiel von Eric, dass Pop für viele Menschen weit über diese Lebensphase hinaus identitätsstiftende Bedeutung annehmen kann. Doch unabhängig vom Jugendlichkeitsversprechen, das mit Pop assoziiert wird, machen Alter und Tod auch vor diesem Feld nicht halt. Eric berichtet von dramatischen Ereignissen, die nachhaltigeren Einfluss auf seine Reflexion des Älterwerdens und Sammelns nehmen als die Tatsache, im Laden gesiezt zu werden:

»Wir haben auch immer mal so Situationen, da kaufst du von jemandem die Plattensammlung auf, den du vielleicht auch aus dem Laden schon lange kennst, der da auch Platten gekauft hat. Dann bist du bei dem zu Hause, nimmst ihm seine Platten weg, weil der vom Arzt gehört hat, dass er noch drei Wochen zu leben hat. Hab' ich mindestens ein Mal im Jahr solche Situationen inzwischen. Da fängt man an, sich Fragen zu stellen. Deswegen muss man ja nicht aufhören, sich Platten zu kaufen, aber man muss sich natürlich irgendwie klarmachen: Irgendwann existieren diese Platten weiter, nur du bist nicht mehr da. Was mit diesen Platten dann geschieht, das wird sich dann zeigen halt. Das sind auf jeden Fall Momente, wo man sich klar wird: Eine Platte zu haben oder nicht zu haben, hat einfach nicht mehr diese Dringlichkeit. Da verschieben sich dann die Prioritäten, das würde ich schon sagen ... Es gibt ja so viele Möglichkeiten, wie man das Leben gestalten kann, und es ist ja ein Trend, von dem man immer häufiger mal hört, so Konsumverzicht oder spartanisch leben. So: Ich brauche nur mein Bett und vielleicht noch meinen Laptop und ansonsten brauch ich nichts. Ist nicht so, dass mir das von der Idee her fernliegen würde. Finde ich einen interessanten Punkt.«

Diese eindrücklichen Erfahrungen, die Sammlungen ehemaliger, schwer erkrankter Kunden aufzulösen, erscheinen in Erics Erzählung wie ein Wendepunkt, der ihn sein Verhältnis zu seiner Sammlung infrage stellen lässt. Es wirft in ihm die Frage auf, ob seine Prioritäten noch richtig gesetzt sind oder ob sie einer Neujustierung bedürfen.

Die Idee, spartanisch zu leben, lediglich Laptop und Bett zu besitzen und sich von materiellen Dingen zu befreien, erscheint ihm in diesem Zusammenhang attraktiv. Diese Form des Minimalismus hat er offensichtlich in seinem Wohnzimmer umgesetzt, in dem sich, wie eingangs beschrieben, nur das Nötigste befindet. Derartige Lebensstile, die medial unter Begriffen wie ›Minimalismus‹, ›Voluntary Simplicity‹, ›Downshifting‹ oder ›Simplifying‹ präsent

sind, findet Eric sympathisch. Die konsum- und wachstumskritischen Diskurse positionieren sich gegen einen materiellen Überfluss spätkapitalistischer Gesellschaften (vgl. Derwanz 2015: 181). Doch Überfluss ist kein objektiver Zustand. Für Eric waren Schallplatten seit seiner frühen Jugend bis weit ins Erwachsenenalter hinein immer eine begehrenswerte und wertvolle Ressource gewesen, von der es wenn dann ein Zuwenig, aber kein Zuviel geben konnte. Seine Erzählung impliziert, dass er erst in den letzten Jahren – mit dem Älterwerden und der Vergewisserung der eigenen Vergänglichkeit – den Sinn des Musiksammelns infrage gestellt und die Musiksammlung als Überfluss und Belastung wahrgenommen hat. Das Aussortieren und Umziehen der Sammlung in einen abgetrennten Raum bedeutet für ihn, wieder Kontrolle über die Schallplatten und somit über sich selbst zurückzugewinnen. Denn die Sammlung war scheinbar eigenmächtig über ihn hinweggewachsen.

Aussortieren als Biografiearbeit

Schallplatten aussortieren ist körperliche Arbeit, die Abwägungen und Entscheidungen verlangt. Die Tonträger müssen durchgesehen, aus dem Regal herausgezogen, auf Stapel gelegt und gegebenenfalls in mehrstufigen Prozessen ausgesiebt werden. Doch welche Elemente einer Sammlung sind entbehrlich?

C.E.: »Wie war denn das Aussortieren, wenn man merkt, es ist jetzt zu viel? War das schwer? Was tut man denn weg?«

E.: »Puh, verschiedene Herangehensweisen. Manchmal war es einfach so, wenn ich Platten einsortieren wollte, hab' ich gemerkt, ok, hier passt keine mehr rein. Und dann hat man zehn Platten nach links und nach rechts geguckt, welche davon könnte man am ehesten entbehren? Dann hast du halt manchmal irgendwas rausgezogen. Und ganz wesentlich ist für mich auch: Brauch ich eine Platte wirklich, weil ich sie hören will, oder hab' ich sie einfach nur, weil ich sie wie in so 'nem Archiv hab'? Wenn ich dann eine Platte seit 20 Jahren nicht gehört habe und auch nicht scharf drauf bin, sie wiederzuhören, dann kann die auch raus. Das Ziel, das man aber auch nie erreichen wird, ist wahrscheinlich, dass man nur Platten hat, die man alle schon mal gehört hat, die man liebt und die man am liebsten jeden Tag wieder hören würde. Aber ich bin da nicht dogmatisch und Musikgeschmack ändert sich ja auch. Ich hab' dann irgendwann gemerkt, dass ganz viele Sachen, die mir

mal total am Herzen lagen, haben ein Stadium erreicht, wo ich nicht glaube, dass sie mir nochmal was bedeuten werden, außer so nostalgische Sachen. Bin damals so auf das SST-Label, was damals so rauskam, die Welle an Gitarrenmusik aus Amerika oder Australien, da gibt's sicherlich Sachen, von denen ich mich ungern trennen würde. Aber vieles davon fand ich damals toll, war irgendwie zeitbezogen, hab' aber nicht den Eindruck, dass das jetzt noch meine Musik ist. So Rockmusik im klassischen Sinne hör ich eh kaum noch.«

Eric geht auf den ersten Blick sehr pragmatisch vor. Welche Platte kann beziehungsweise muss aussortiert werden, damit eine andere Platz im Regal findet? Ein zentrales Auswahlkriterium ist, wie lange er Platten nicht mehr gehört hat. Wurden Tonträger 20 Jahre nicht mehr aufgelegt und verspürt er auch kein Bedürfnis danach, das in naher Zukunft zu tun, sind sie entbehrlich. Der Kulturwissenschaftler Orvar Löfgren bemerkt, dass Objekte, die aussortiert werden – ganz gleich ob in analoger oder digitaler Form –, häufig einen mehrstufigen Prozess durchlaufen. Sie werden beispielsweise zunächst in Kisten verfrachtet, in den Keller oder auf den Speicher geschafft. Hier wird Löfgren zufolge ihr Verlust eingeübt und ihr Wert überprüft. Erst in einem zweiten Schritt, wenn Gewissheit über die Entbehrlichkeit besteht, werden sie endgültig verkauft oder entsorgt (vgl. Löfgren 2012: 409). Diesen Zwischenzustand scheinen bei Eric Platten zu haben, die er, wie er formuliert, in seiner Sammlung nur noch ›archiviert‹ hat, die in seinem Alltag aber keine Bedeutung mehr haben. Er unterscheidet implizit zwischen Archiv und Sammlung, eine Differenzierung, für die der Medienwissenschaftler David Beer sehr ähnliche Kriterien heranzieht: »The music collection is a ›habitual‹ embodiment or ›performance‹ of the music archive [...]. The music collection is an archive with particular understandings, practices, rituals, and identity forming properties attached to it.« (Beer: 2008: 82) Dem Archiv hingegen komme im Alltag keine Bedeutung zu. Es ist, anders als die Sammlung, nicht Bestandteil von Alltagsroutinen und Ritualen und wirkt nicht identitätsstiftend. Solche archivierten Platten, mit denen Eric seit Langem nicht mehr umgeht, kann er entbehren. Ihr Verlust wurde lange genug eingeübt.

Eric's Ideal, das er selbst als utopisch bezeichnet, ist es, nur Platten zu besitzen, die er schon gehört hat und jeden Tag gerne wieder hören würde. Geht man davon aus, dass jede LP 30 Minuten Musik speichert, was im Schnitt niedrig angesetzt ist, müsste Eric 208 Tage lang rund um die Uhr Musik auflegen, um seine Sammlung durchzuhören. Das erscheint nicht nur in

Anbetracht seines im Interview thematisierten Zeitmangels beinahe unmöglich. Hierin bestätigt sich der Fetischcharakter der Plattensammlung. Es steht nicht zwingend die Musik im Vordergrund, sondern zu einem guten Teil der Besitz der Artefakte selbst (→ Vinyl).

Wohl deshalb kann er nur Schallplatten aussortieren, die ihm heute nichts mehr bedeuten. Von Platten des amerikanischen Labels SST beispielsweise kann er sich nicht trennen – obwohl er sie nicht mehr hört und angibt, nicht das Gefühl zu haben, dass das jetzt noch »seine Musik« sei. Sie sind biografisch und aus Erics Sicht auch musikhistorisch zu bedeutsam, um sich von ihnen zu trennen. Im Aussortieren bastelt Eric so an seiner Biografie. Gleich einer Zwischenbilanzierung stellt er Gewichtungen her, betont bestimmte Ereignisse und schafft andere aus seiner Erinnerung. »Erinnern ist ein kultur- und auch epochenspezifischer Prozess der Selektion, Um- und Neugestaltung«, schreibt die Kulturwissenschaftlerin Silke Meyer: »Es ist ein kreativer Akt, bei dem Erlebtes unter dem Eindruck neuen Wissens und aktueller Situationen korrigiert oder neu organisiert werden kann.« (Meyer 2014: 246) Eric spricht von diesem ordnenden Vorgang wie von einer Reinigung. Die ist erst jetzt möglich, als erwachsener Mensch. Als Jugendlicher sei er darauf aus gewesen, immer mehr Musik anzusammeln. Er beschreibt es als einen Wettlauf mit Freunden um die größte Sammlung. Dieses Bedürfnis, sich vornehmlich über Schallplatten zu definieren und von anderen Sammlern abzugrenzen, verspürt Eric heute nicht mehr.

E.: »Was ich nicht mehr muss, schon lange nicht mehr, das Gefühl zu haben, dass ich mich darüber profilieren müsste. Also, wenn du jung bist, vergleichst du die Plattensammlung mit denen von Freunden. Ich hab' 20 Status Quo-Platten, der hat nur fünf – also dieses Sich-Abgrenzen von anderen, auch angeben natürlich. Solche Sachen sind mir echt egal inzwischen. Gott sei Dank! Das macht echt das Älterwerden. Das genieße ich sehr.«

C.E.: »Ja?«

E.: »Doch, echt. Weil ich finde, man macht sich, wenn man jung ist, ja viel zu sehr verrückt, weil man ständig alles vergleicht. Entweder die Sammlung oder sich selber als Mensch mit anderen. Irgendwann merkt man so ein bisschen, man ist eben der, der man ist.«

C.E.: »Und dazu gehört bei dir aber dein Zimmer mit Platten!?!«

E.: »Klar. Es ist aber auch so, ich bin niemand, der jetzt ständig Besuch empfängt. Wenn jemand das erste Mal bei mir ist, dann würde ich jetzt nicht als Erstes sagen: Ach guck mal hier, meine Plattensammlung. Da ist die Tür dann

zu und wenn da niemand danach fragt, würde ich sie nicht zeigen. Ist ja auch Quatsch. Deshalb war ich auch in der Lage, die Sammlung auszusortieren, in das Plattenzimmer.«

Eric betont, dass das Musiksammeln sich als eine biografische Konstante durch sein Leben zieht. Die Sammlung und die Praxis des Sammelns sind von Teenagertagen an bis heute ein zentraler Teil seines Lebens und stützen sein Selbstverständnis. Das Plattenzimmer gehört zu ihm. Gleichzeitig stellt er die Gelassenheit heraus, die er gegenüber seiner Leidenschaft und deren Ergebnis (10.000 Schallplatten) erlangt hat, und interpretiert das als einen Vorteil des Älter- und Reiferwerdens. Die Abgrenzung und das Zurschaustellen (sub)kultureller Kapitalien in Form von möglichst vielen Schallplatten hat für ihn schon länger an Reiz und subjektivierender Bedeutung verloren. Er sagt: »Man ist eben, wer man ist«, und spricht an, dass ihn erst die Einsicht, sich nicht mehr so stark über die Sammlung profilieren zu müssen, in die Lage versetzt habe, die Sammlung auszumisten und in ein abgetrenntes Zimmer zu stellen. Orvar Löfgren schreibt, ausmisten könne sich anfühlen »wie ein moralischer Triumph, wie der Beginn einer neuen Woche oder eines neuen Lebens« (Löfgren 2012: 410). Das scheint auf Eric zuzutreffen. Er hat mit seiner Sammlung wieder Frieden geschlossen, jetzt, wo sie in einem eigenen Raum untergebracht ist, deren Tür er schließen kann. Er muss sich nicht mehr mit den Tonträgern und mit seiner Leidenschaft konfrontieren, wenn ihm nicht danach ist.

Moritz: Umzug, Vaterschaft und Inventur

Moritz ist regelmäßiger Kunde in Erics Tonträgergeschäft. Auf den ersten Blick haben beide viel gemeinsam. Musikalisch sind sie in einer ähnlichen Zeit und Szene sozialisiert, Eric in Hamburg, Moritz in der Provinz. Sie sind etwa gleich alt. Moritz ist 43, vier Jahre jünger als Eric. Er hat Kunst studiert und arbeitet beim Rundfunk. Wie Eric interessiert er sich für sehr viele musikalische Genres und darüber hinaus für Bücher und Filme.

M.: »Es gibt Leute, die hören nur Metal oder so, aber bei mir ist das Problem, dass ich mich für fast alle Genres interessiere, und das geht natürlich ins Geld und in den Platz und in den Wahnsinn irgendwann.«

C.E.: »Wie ging das los? Hast du dich schon immer so breit für Musik interessiert?«

M.: »Das war eigentlich schon immer so. Meine erste selbstgekaufte Platte

war von Kiss und dann kam bald Cure und New Order und sowas. Und dann ging's plötzlich ab so in Richtung Rap ... Also, ich bin ja jetzt auch schon ein bisschen älter. Ich bin jetzt 43, deshalb hab' ich da schon ein bisschen was auf'm Buckel. Dann kam Hip-Hop auf. Ja, und dann irgendwann Techno und so. Ich hab' dann ganz lange Drum'n'Bass aufgelegt und war in dieser Welt unterwegs. Das waren so ein paar Jahre, in denen ich wirklich relativ monothematisch unterwegs war. Danach hat sich das dann wieder aufgebrochen.«

Die Schallplatte ist bis heute sein liebstes Musikmedium, nicht nur, weil es sich zum Auflegen eignet. Er führt im Interview vor allem ästhetische Gründe wie das große Cover und die Haptik der Platte an (→Vinyl). Er besitzt rund 4.000 Schallplatten. Doch anders als bei Eric beschränkt sich die Sammlung nicht auf dieses Format. Den insgesamt größeren Teil machen CDs und digitale Musikdateien aus, die er »gigabyteweise« auf mehreren externen Festplatten, seinem Computer, dem Smartphone und auf zwei iPods gespeichert hat.

»Als die CD aufkam, hab' ich das erstmal nur genutzt, um irgendwie so Jazz- oder Klassik-Sachen zu kaufen. Und dann, als man selber brennen konnte, hab' ich – spätestens, als ich nach Hamburg gezogen war, mit dieser exzellenten und gut sortierten Bücherhalle – da hab' ich mir dann alles gebrannt und so noch mal Unmengen angehäuft. Das war kurz vor der Digitalisierung und das hab' ich aber inzwischen alles vernichtet, also die Hardware.«

In den späten 80er Jahren begann Moritz, neben Vinyl auch CDs zu kaufen. Viel Musik, die ihn interessierte, ist in dieser Zeit nicht mehr auf Schallplatte erschienen. In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre wurden CD-Brenner zur Standardausstattung von Computern. Musik-CDs konnte er nun problemlos von Freunden und aus Bibliotheken ausleihen und – abgesehen vom fehlenden Cover – ohne merklichen Qualitätsverlust kopieren. Die CD-ROMs waren für Moritz ein Mittel zum Zweck, die er in ihrem ästhetischen und ökonomischen Wert weit unterhalb von Schallplatten und offiziellen CD-Veröffentlichungen ansiedelt. Aus seiner Sicht war das Format lediglich ein Zwischenspeicher, der schon bald darauf technisch überkommen war. Den Inhalt der gebrannten CDs hat er längst auf seinen Computer überspielt und auf externe Festplatten verfrachtet. Die selbstgebrannten CDs wurden für ihn wertlos und er hat sie entsorgt. Dieses Ausmisten von Trägermedien ohne den Verlust ihres medialen Inhalts kündigt »die Digitalisierung« an, die Moritz implizit nicht mit dem digitalen Medium CD gleichsetzt, sondern

mit der Etablierung großer Festplattenspeicher und der des Internets. Die dort aufkeimenden Musikausbörsen wurden zu einer weiteren wichtigen Musik-Quelle für ihn.

»Ich habe eine Zeitlang Musik aus dem Netz geladen, über diese verfluchten Torrent-Sachen. Das hab' ich aber relativ bald aufgehört ... Ich kriege heute trotzdem genug Musik, weil ich einerseits [über einen Radiosender, C.E.] bemustert werde mit allem Möglichen und dann ziemlich viele Leute kenne, die immer noch Wagenladungen CDs bestellen. Dann krieg ich viele Sachen auch so. Aber natürlich hab' ich Unmengen und man schafft's halt nicht. Das ist natürlich immer noch so'n Kreuz, was man ... Ich weiß halt nicht, ob ich das jemals loswerde, aber ich arbeite wirklich dran, weil's auch wirklich belastend ist. Diese Mengen, die man ansammelt und die man nie hört.«

Wie Eric steht auch Moritz in einem ambivalenten Verhältnis zu seiner Sammlung. Er liebt Musik und beschreibt im Interview immer wieder einen großen, schier unstillbaren Drang, immer Neues entdecken und besitzen zu müssen. Gleichzeitig hadert er. Die »Unmengen an Musik«, mit denen er sich umgibt, empfindet er als eine Last. Er bezeichnet seine Sammlung als »Kreuz« und als »Problem«. Das manifestiert sich, wie er berichtet, auch in Konflikten, die aus seiner neuen Lebens- und Wohnsituation heraus entstehen.

Vor zwei Jahren ist Moritz Vater geworden und mit seiner Freundin, die inzwischen seine Frau ist, zusammengezogen. Sie besitze ebenfalls rund tausend Schallplatten, habe aber nicht das Bedürfnis, ständig neue Musik anzuschaffen. Der Umzug, das Zusammenziehen und die Vaterschaft kristallisieren sich in seiner Erzählung als eine Zäsur heraus, die Moritz' Verhältnis zu seiner Sammlung, die er als »Wahnsinn« bezeichnet, weiter auf die Probe stellt.

»Wir haben wirklich am Esstisch Diskussionen darüber, weil meine Frau es wirklich nicht mehr nachvollziehen kann, warum man diese Sachen besitzen muss. Sie hat mich da auch wirklich tatsächlich ein bisschen überzeugt. Ich arbeite daran, das zu reduzieren, weil, einerseits ist es Platzmangel, andererseits ist es der Gedanke: Warum schafft man sich dieses ganze Zeug an? Es läuft immer wieder darauf hinaus, wenn man's mal hinterfragt, ne.«

Dass es Moritz schwerfällt, seine Neuanschaffungen zu reduzieren und Musik auszusortieren, schwingt in seinen Formulierungen immer wieder mit. Die Sammelleidenschaft erscheint dabei als unkontrollierbarer Affekt, dem

er vernünftige Argumente entgegensetzt. Sein eigentlicher Traum, sagt er, sei ein eigenes Musikzimmer, in dem nur Platz für seine Tonträger und seine Anlage sei. Doch anders als bei Eric gibt seine derzeitige Wohnsituation diesen Platz nicht her. Die Musiksammlung ist im Wohnzimmer untergebracht, über das Moritz nicht alleine verfügen kann, was Konfliktpotenzial birgt.

Loslassen von Dingen

Bereits im Vorfeld des Umzugs in die gemeinsame Wohnung hat Moritz begonnen, seine Sammlung zu reduzieren. Sein Fokus lag dabei auf seiner physischen Sammlung, die –entgegen der Musik auf seinen Festplatten – viel Raum einnimmt. Er ging ähnlich vor wie Eric und hat vornehmlich Tonträger, die für ihn im Alltag keine Bedeutung mehr haben, aussortiert. So breit gefächert Moritz' Interesse an Musik ist, manche Genres geben ihm inzwischen nichts mehr. Drum'n'Bass zum Beispiel, die elektronische Tanzmusik, die er als Student jahrelang aufgelegt hat und die eine ganze Weile sein Lieblingsgenre war, hat für ihn an Reiz verloren.

M.: »Das interessiert mich nicht mehr. Ich bin nicht mehr auf den Partys. Für mich war das immer die optimale Tanzmusik, aber ich geh nicht mehr viel aus – also tanzen – und deshalb spielt das nicht mehr so 'ne Rolle. Ähnlich geht mir das mit House-Musik. Das ist einfach Tanzmusik, ist Ausgehmusik, für mich jetzt. Manche sehen das anders. Aber für mich hat das was mit Nachtleben zu tun, was ich nicht mehr so mitnehme. [...] Ich hab', als wir umgezogen sind, kurz vorher, hab' ich 250 Drum'n'Bass-Maxis an einen DJ vertickt, der das noch auflegt. Zu einem Spottpreis. Ich weiß nicht mehr, was ich dafür genommen hab', aber der ist fast ausgerastet. Ich hab' mir so gewisse Sachen behalten, mit denen ich immer noch was verbinde, aber ich habe unglaublich viele Sachen, die total sinnlos sind, sie noch [in die neue Wohnung] hochzuschleppen, aussortiert. Und das war echt ein befreiendes Gefühl. Tat gar nicht so weh, wie man sich das vorstellt.«

C.E.: »Also sinnlos, weil die Situationen nicht mehr eintreten, in denen die Platten zum Einsatz kommen?«

M.: »Ja, klar. Aber das ist natürlich ein Riesenthema: Wie wird man eigentlich alte Sachen los? Da sagen einem die Leute: »Stell's doch bei Discogs rein.« Aber ab einer gewissen Menge braucht man dafür einen Praktikanten. Da braucht man Zeit dazu. Im Plattenladen nimmt's kein Mensch mehr, deine alten Geschichten ... dann stehst du da. Ich hab' früher einfach immer mal

wieder Sachen, wo ich wirklich gedacht hab': Das brauchst du nicht oder dafür schämst du dich, immer einfach vor die Tür gestellt. Die waren sofort weg. Wahrscheinlich von Jugendlichen, die damit Frisbee gespielt haben oder so ... aber du siehst, mir macht's schon auch zu schaffen. Wenn ich wüsste, dass ich mir bei meinem nächsten Umzug ein Umzugsunternehmen leisten könnte, würde ich denken: Ok, fuck it.«

Das Aussortieren der Drum'n'Bass-Maxis (ein Format, das vorwiegend zum Auflegen genutzt wird) geschah bei Moritz vordergründig aus pragmatischen Gründen. Drum'n'Bass ist Tanzmusik, die in Clubs aufgelegt wird. Zu Hause spielt dieses Genre keine Rolle für ihn. Die Platten erfüllen keinen Zweck mehr und sind entbehrlich. Wie Eric differenziert Moritz weiter zwischen Platten, die ihm »wirklich etwas bedeuten« (biografisch und musikhistorisch) und solchen, die für eine Lebensperiode stehen, von der er sich trennen kann. 250 Maxi-Singles hat er schließlich verkauft, ohne größeren Abschiedsschmerz, wie er betont. »Beim Wegwerfen von Dingen ins Recycling oder beim Drücken der Löschtaste lässt man los – aber was?«, fragt Orvar Löfgren in seinem Aufsatz *Managing Overflow* (Löfgren 2012: 410). Im Falle von Moritz könnte man antworten: einen Teil seines studentischen Selbst, das sich zu einem essenziellen Teil dadurch konstituiert hat, Drum'n'Bass-DJ zu sein. Seine neue Lebenssituation ermöglicht oder erfordert den Schritt, dieses Identitätsangebot loszulassen. Nächtelanges Auflegen passt nicht mehr zu seiner neuen Rolle als Familienvater.

Der damals bevorstehende Umzug stellt den Anlass dar, der diese Entscheidung herausfordert. Umzüge seien wie Inventuren, bei denen man über seine Habseligkeiten mit sich selbst konfrontiert werde, schreibt der Soziologe Justin Stagl in einem Text über den *Homo Collector*. Stagl ist der Ansicht, dass das Gezwungen-Sein, die Sammlung durchzusehen und auszumisten, Ähnlichkeiten mit einer Psychoanalyse aufweise: »Man muss sich verdrängten Dingen stellen, die vertagten Entscheidungen nachholen.« (Stagl 1998: 48) So unempathisch gegenüber popkulturellen Zugängen Stagl in seinem Aufsatz argumentiert, in dem er Sammeln grundsätzlich als Ausdruck einer beschädigten Identität versteht (→ Der Sammler als (Anti-)Figur), scheint dieses Interpretationsmuster im Fall von Moritz zu greifen. Er sagt selbst:

»Wenn man eine Familie hat, dann verschieben sich wirklich Sachen, so. Und Sachen werden unwichtig, also Musik wird wahrscheinlich nie unwichtig werden ... aber, die digitale Welt ist da halt wesentlich komfortabler und platzsparender.«

Die neue Lebenssituation als Familienvater und den Platzmangel in der neuen Wohnung interpretiert Moritz als einen Zwang, Tonträger auszusortieren. Im Gegensatz zu Eric wirkt er dabei unzufriedener und aufgewühlter. Er beschreibt das Loslassen weniger als eine Befreiung. Ganz besonders, und mehr als die physischen Tonträger, belasten Moritz dabei seine digitalen Soundfiles, auch wenn er die als »komfortabler und platzsparender« bezeichnet. Warum das so ist, zeigt sich im Folgenden.

Loslassen von Daten

Durch das leicht kopierbare CD-Format und Musikaustauschbörsen im Internet kam Moritz in kurzer Zeit und ohne nennenswerten ökonomischen Aufwand zu seiner riesigen digitalen Sammlung, die räumlich kaum Platz einnimmt, obwohl sie inhaltlich weitaus größer ist als seine 4.000 Schallplatten, die ein großes Regal füllen. Die Sammlung liegt verteilt auf Festplatten, iPods sowie seinem Smartphone und ist so schnell gewachsen, dass er keinen Überblick über sie hat und angibt, große Teile der Sammlung noch nie angehört zu haben. Das löst in ihm ein Gefühl des Überflusses und eines Mangels an Kontrolle über das Angesammelte aus. Das damit verbundene Unbehagen, das bei Eric sehr konkret an die räumliche Ausbreitung seiner Sammlung gebunden war, äußert sich bei Moritz subtiler.

»Was macht man mit diesen Unmengen an Daten? Ich hab' über manche Festplatten wirklich null Überblick. Das macht mich fertig ... Aber ich weiß auch nicht, wie ich das Zeug wieder loswerden soll. Ich sitze da wie gelähmt vor dem Rechner und weiß gar nicht, was davon weg kann oder was ich vielleicht nochmal brauche.«

Orvar Löfgren hat sich damit beschäftigt, welche Strategien Menschen entwickeln, um mit Überfluss umzugehen. Historisch argumentierend vergleicht Löfgren die »digitale Revolution« des späten 20. Jahrhunderts mit der Entwicklung des Buchdrucks im 16. Jahrhundert (vgl. Löfgren 2012: 404). In beiden Zeiträumen wurden bis dato kaum vorstellbare Mengen an Informationen und Daten produziert, vervielfältigt und verbreitet. Damit einhergehend entfalten sich jeweils Diskurse über einen Überfluss an Informationen, der oft als eine Last interpretiert wird. Gleichzeitig entstehen Taktiken und Strategien, mit der Menge an Informationen umzugehen. Viele einstige Innovationen und Methoden, die im Zusammenhang mit dem Buchdruck stehen, erscheinen heute als selbstverständlich. Als Beispiel führt Löfgren die Einführung

von Seitenzahlen oder alphabetischen Indizes an, die ein Ordnen und Abrufen von Informationen enorm erleichtern. Auch simple Praktiken wie das Umknicken von Buchseiten oder das Unterstreichen wichtiger Textpassagen sind Methoden, die dabei helfen können, ein Zuviel an Informationen zu bändigen und Gewichtungen zwischen relevanten und unwichtigeren Inhalten herzustellen. Viele dieser Ordnungssysteme und Methoden haben Eingang in digitale Umgebungen gefunden (→Ordnen). Dennoch scheint es Moritz an Hilfsmitteln zu mangeln, um sich einen Überblick über seine digitale Musiksammlung zu verschaffen und sie besser für sich nutzbar zu machen. Zu verteilt liegen seine Musikdateien in verschiedenen Datei-Formaten an unterschiedlichen Orten.

»Das ist leider ein wahnsinniges Durcheinander inzwischen. Zeitweise hab' ich die Album- und Songtitel sehr genau übertragen, Coverabbildungen aus dem Netz gezogen, alles feinsäuberlich betitelt. Manchmal war ich aber auch zu faul oder dachte so: Das holst du später nach. Hab' ich oft nicht gemacht natürlich. Schlecht archivierte Musik findet man dann nie wieder oder man kann nichts damit anfangen. Das ist eigentlich tote Masse ... Bei den Unmengen, die ich von Freunden gezogen habe, hat man da dann eh kaum Kontrolle. Da sind immer mal Dateileichen dabei. Und es ist einfach viel zu viel. Ich hab' so viel noch gar nie angehört und weiß oft auch nicht, was das überhaupt alles für Zeug ist.«

Mit einem Mausklick können CDs kopiert, ganze Diskografien heruntergeladen und per Drag-and-Drop riesige Musiksammlungen in kürzester Zeit von einer auf die andere Festplatte gezogen werden. Die Selektion erfolgt nicht im Vorfeld (welches Musikstück, welches Album gefällt mir, welches benötige ich wirklich?). Sie findet, wenn überhaupt, erst im Nachgang statt. Werden überspielte Tonträger und kopierte Daten dazu nicht sorgfältig betitelt, können sie auch nicht von Musikverwaltungsprogrammen handhabbar gemacht werden. Sie werden nutzlos, zu »toter Masse«, wie Moritz das nennt.

»Die digitale Revolution verspricht uns, die Fragen des Aufbewahrens und Archivierens zu beantworten«, schreibt Löfgren und weist darauf hin, dass sich das in der Praxis weitaus komplexer gestaltet, wie sich auch in diesem Fall zeigt (Löfgren 2012: 407). Neben der Tatsache, dass Ablage und Zugriff auf die Musikdateien angesichts verschiedener Formatierungen, Speichermedien und Verschlagwortungen aufwendig sind und großer Pflege bedürfen, scheint es die schiere Menge zu sein, die Moritz zu schaffen macht. Sammeln setzt Selektion voraus. Die wird im Digitalen vordergründig unnötig. Durch expan-

dierende Speicherkapazitäten kann potenziell alles aufbewahrt werden und es erscheint in der digitalen Welt einfacher, Informationen zu speichern, als sie zu löschen (vgl. ebd.: 407). »Wie fragt doch der Computer in strengem Ton: ›Möchten Sie diese Datei wirklich löschen?‹« (Ebd.: 408) Doch wie werden dann Gewichtungen hergestellt? Wie wird zwischen Relevantem und Nutzlosem beziehungsweise nutzlos Gewordenem unterschieden? Es scheint, als sei Moritz angesichts der Mengen an ihm teilweise unbekannter Musik gar nicht in der Lage dazu. Er ist sich nicht im Klaren darüber, was er überhaupt besitzt, was ihm etwas bedeutet und was ihm später einmal etwas bedeuten könnte. Diese Unsicherheit hindert ihn daran, Dateien auszusortieren.

»Erinnern und Vergessen«, schreibt Löfgren, »werden auch durch die Art und Weise beeinflusst, wie unsere Sinne Materielles verarbeiten.« (ebd.: 408) Das Aussortieren physischer Tonträger ist mit körperlicher Arbeit verbunden. Die Platten müssen angefasst, durchgesehen, auf Stapel sortiert, ins Internet eingestellt und, wenn sich Käufer finden, sorgfältig verpackt und verschickt werden. Mindestens jedoch müssen sie in einer Kiste vor die Tür getragen werden, wie es Moritz getan hat. Der Abschied wird zur Arbeit und zu einem sinnlichen Ereignis. Digitales Entsorgen, wie etwa die Reorganisation der Festplatte, verlangt nach anderen sensorischen Inputs (vgl. ebd.: 410). Anders als vielen Musiksammler:innen, die sich nicht von physischen Tonträgern trennen können, weil sie Einzigartiges in ihnen sehen, fiel Moritz dieser Vorgang vergleichsweise leicht. Er wusste genau, was er loslässt. Auf die absichernde Frage des Computers, ob die ausgewählte Datei wirklich gelöscht werden soll, antwortet Moritz hingegen meist mit einem Nein. Vielleicht kann er sie ja doch noch einmal gebrauchen.

Nach dem Aufräumen

Die beiden Fälle belegen die Funktionen von Musiksammlungen als Identitätsstifter und Erinnerungsspeicher. An sie werden – gebunden an Tonträger, Coverart, Playlisten und Musik – Erinnerungen an Lebensabschnitte, Situationen und damit verbundene Emotionen geheftet. Wie Einträge in einem Tagebuch werden diese in Regale, auf Festplatten oder in Playlisten gelagert (vgl. Löfgren 2012: 387). Was passieren kann, wenn kein Platz mehr ist, sowohl in einem physisch-räumlichen als auch psychischen Sinne – wenn also alles zu viel wird –, zeigen exemplarisch die Fälle von Eric und Moritz. In ihren Handlungen und in der Art, ihr eigenes Handeln einzuordnen, zu in-

terpretieren und darüber zu sprechen, zeigt sich, dass das Loswerden von Sammlungsgegenständen eine komplexe Angelegenheit darstellen kann.

Eric's Erzählung über das Aussortieren gleicht einer Katharsis. Die Schallplatten, die er über Jahrzehnte hinweg mit Freude gesammelt hat, die ihm Vergnügen bereitet und symbolisches Kapital eingebracht haben, wurden mit den Jahren zu einer Belastung. Die schiere materielle Masse der raumeinnehmenden Tonträger, die in Eric's Lebensraum vorgedrungen waren, beschreibt er als zentralen Auslöser einer Krise. Verstärkt wird diese durch die zunehmende Einsicht, nie alle Platten besitzen zu können, die ihn interessieren. Erfahrungen in seinem Laden sowohl mit sehr jungen als auch mit schwer erkrankten älteren Kunden führen Eric das Älterwerden und die eigene Vergänglichkeit vor Augen. All das drängt ihn dazu, seine Sammlung zu reduzieren und neu zu ordnen. Nach dem Ausmisten und dem Umzug seiner Platten in ein separates Zimmer hat Eric wieder Freude an seiner Sammlung. Das Aussortieren wirkt auf ihn wie die Befreiung und ein Aufräumen mit seiner eigenen Vergangenheit. Der Vorgang erscheint in seiner Erzählung als eine biografische Erfolgsgeschichte.

Bei Moritz erscheint das Aussortieren stärker von äußeren Umständen getrieben und weniger strategisch als bei Eric. Er begründet es mit den neuen Lebensumständen (Umzug, Kind, Partnerschaft). Das Resultat hat nicht zu einer neuen inneren Ordnung geführt. Im Gegenteil scheint ihn die Konfrontation vor allem mit seiner digitalen Sammlung weiter zu belasten. Die materiellen Eigenschaften der Tonträger beeinflussen seine Fähigkeit, Musik auszusortieren. Schallplatten und CDs konnte er loswerden. Die Festplatten hingegen bleiben voll. Es fällt ihm schwer, hier etwas zu löschen, trotz oder gerade weil er keine Beziehung zu Daten hat. Die Katharsis bleibt aus.



Hidden Track

Wenn sich die Nadel von der Platte hebt, wenn die Playlist zu Ende gehört ist, dann bleibt, auch wenn die Lautsprecher stillstehen, ein Nachklang. Die Musik hat etwas verändert. Was bleibt nach den vorangegangenen ethnografischen Tracks? Was kann man aus ihnen über das Musiksammeln von heute lernen? Die Bedeutungen alltäglichen Handels verstecken sich manchmal hinter den empirischen Spuren, gleich einem Hidden Track. Das versteckte Musikstück auf einem Tonträger, das auf dem Cover keine Erwähnung findet, überrascht plötzlich mit bedächtigem Abstand zum letzten Song der Tracklist. Schwarz auf weiß wälzen Ethnograf:innen Feldtagebucheinträge und Interviewtranskripte, sehen Forschungsmaterialien wieder und wieder durch, bis sich ihnen verborgene Spuren offenbaren, die alles miteinander zu verbinden scheinen. In diesem Hidden Track werde ich die Spuren aus den Tracks bündeln und in Diskurse einordnen, die mit dem Musiksammeln als popkultureller Praxis in Verbindung stehen und die im Intro und in den Tracks immer wieder angeklungen sind. Dabei werde ich Sammeln unter drei Gesichtspunkten in den Blick nehmen: Sammeln in der Popmoderne, Identität und Sammeln, Materialität und Technik. Abschließend werde ich mein methodisches Vorgehen rekapitulieren.

Sammeln in der Popmoderne

Ein Motiv der Moderne war es, die ganze Welt an einem Ort zusammenzutragen, sie zu systematisieren und zu überblicken, sie sich sammelnd einzuverleiben. Wunderkammern und Kuriositätenkabinette der Frühen Neuzeit sind erste Zeugnisse dieser Sammeltätigkeiten. Bald entwickelten sich diese zu Museen, in denen Sammelgegenstände kategorisiert und systematisiert, das Sammeln professionalisiert wurde (vgl. Timm 1984: 29). Auch wenn die Abbildung der ›echten Welt‹ der Anspruch dieser Sammelbemühungen war,

ging es schon hier um ›Weltschaffen‹ oder ›Sinnschaffen‹, um die Konstruktion von Bedeutungszusammenhängen und den Drang nach Verständnis in einer als rasend wachsend wahrgenommenen Welt.

»So schafft sich der Homo Collector das ihm ursprünglich entgegretende Chaos der Welt zu einem Kosmos um, in dem er sein Leben fristen kann. Man kann dies auch so ausdrücken, dass er sich in der Aneignung der Welt zugleich selbst erschafft.« (Stagl 1998: 38)

Es geht, bei historischen wie gegenwärtigen Formen des Sammelns, um einen Prozess der Subjektivierung. Walter Benjamin drückt in seinem Essay *Ich packe meine Bibliothek aus* (1972) ein Unbehagen gegenüber diesem modernen Sammlungsverständnis aus und nimmt damit eine Bedeutungsverschiebung des Sammelns vorweg, die sich insbesondere im Zuge der Digitalisierung zuspitzt. Denn »erfolgreiches Sammeln« (Finkelnde 2006: 187), dessen Ziel es war, Leerstellen zu füllen, verkehrt sich in ein Sammeln, »das kein Konzept der Totalität als Hintergrund mehr vermittelt« (ebd.). Die Idee, die ganze (Pop-)Welt ließe sich ersammeln, muss angesichts der unüberschaubaren Komplexität, die diese angenommen hat, aufgegeben werden (→Pop als Feld). Zu divers ist sie, zu viel Neues wird täglich produziert, zu viel Altes steht zur Verfügung.

Dennoch finden sich Spuren dieses neuzeitlichen, katalogisierenden Sammlerverständnisses bis heute im Feld der Popkultur. Menschen wie Eric oder Moritz versuchen die Welt der Popkultur in ihren Plattenregalen zu bändigen und gehen dabei sehr systematisch und ordnend vor (→Ordnen/Aussortieren). Sie ersammeln Kanons, die beispielsweise in spezialisierten Plattenläden (re)produziert und sichtbar werden (→Im Plattenladen). Mit den Jahren hat diese Art des Sammelns die beiden jedoch an Grenzen gebracht. Sie mussten von der Idee Abschied nehmen, wenn schon nicht alle, so doch möglichst viel Musik zu besitzen, und sich folglich von Sammelobjekten trennen (→Aussortieren). Denn Sammeln wird unter dem Anspruch der Komplettierung unweigerlich vergeblich, zu einem Fass ohne Boden. Der vernünftige, rationale Sammler der Moderne, der idealerweise die ganze Welt stets im Blick hat, wird unter diesen Umständen zum schrägen Exzentriker, zum Neurotiker, in der Popkultur zum Nerd, Junkie oder Freak (→Der Sammler als (Anti-)Figur).

Doch nur wenn die Komplettierung der Sammlung das Ziel des Sammelns ist, wird sammeln vergeblich. Für andere steht nicht das Produkt des Sammelns im Zentrum – die (möglichst komplette) Sammlung – sondern das ›do-

ing«, das Stöbern, Entdecken, Anordnen, Ansammeln. Es dominiert hier nicht der Ehrgeiz, die Welt zu systematisieren und kanonisierte Ordnungen abzubilden. Diese Menschen bringen viel eher aus ihren subjektiven Perspektiven sammelnd Ordnung in die Welt. Ihre Form des Sammelns ist nicht unbedingt ›connaissancehaft‹, sie kommt mit geringen kulturellen Kapitalien aus und ist angetrieben von Körperwissen, Stimmungen, Affekten und Geschmack – weniger in einem distinktiven, eher in einem pragmatischen Sinne (vgl. Hennion 2004). Anna, Stefan oder Alexander beispielsweise (»Stöbern/Ordnen/Spotify) sammeln weniger ›expertenhaft‹ als Eric und Moritz. Sie sind nicht zwingend mit Bandbiografien, Erscheinungsjahren, Auflagehöhen und anderem Hintergrundwissen vertraut, haben aber sehr wohl ein Gespür dafür, was ihnen in einer bestimmten Situation gefällt und ihnen ›guttut‹. Diese Form des Sammelns kann eine wider Wissen und wider Willen sein und wie viele Alltagspraktiken unbewusst geschehen und eine pragmatische Notwendigkeit darstellen. Vor der Schablone des ›modernen Sammelns‹ erscheint es als stümperhaft, eher als ein ›Ansammeln‹ oder ›Gathering‹. Aus postmoderner Sicht lässt es sich als ein befreites Sammeln deuten, das weniger diskursiven Regeln als vielmehr subjektiven Ordnungslogiken folgt.

Es lässt sich beobachten, dass solche subjektiven, weniger kanonisierten Praktiken der Sinnstiftung und Herstellung von Bedeutungszusammenhängen in der ›Popmoderne‹ an Bedeutung gewinnen (»Pop als Feld/Spotify). Pop bleibt hier gerade in seiner Zersplitterung und Offenheit welt- und identitätschaffend. Digitale Medientechnik beschleunigt und verstärkt diese Tendenzen, die jedoch nicht ausschließlich auf ›die Digitalisierung‹ zurückzuführen sind. Die Playlist als Organisationseinheit, die weit größere Flexibilität aufweist als das Album und auf dem Smartphone räumlich viel mobiler ist als physische Sammlungen, ist Antrieb und Ausdruck dieser Entwicklung. Sammler:innen werden in diesem Zusammenhang von Jäger:innen nach raren Schallplatten zu Kurator:innen, die sich aus großen digitalen Archiven, oft geleitet von Algorithmen, ihre persönlichen Perlen picken.

Identität und Sammeln

Begreift man Identität als etwas Prozesshaftes, Performatives, dann gilt es, diese beständig herzustellen und zu erzählen (vgl. Frith 1999: 165). Auch Musiksammlungen eignen sich hierzu – als persönliche Archive, als Erinnerungsspeicher, Distinktionsobjekte und ›Mood-Manager‹. Wie sich in

meiner Studie zeigt, können solche Identifikationen sowohl dauerhaft und in biografischem Ausmaß als auch momentbezogener und flüchtig stattfinden.

Biografisches Sammeln

Biografisch interpretiert, sammeln Menschen ihre eigene Geschichte, sie werden sich durch die bewusste Zusammenstellung einer Sammlung der eigenen Individualität bewusst, bestärken sich nach ›innen‹ und distinguieren sich nach ›außen‹. Die Sammlung wird in diesem Verständnis zu einer Verlängerung des Selbst, die Gegenstände einer Sammlung werden zu Requisiten der eigenen Biografisierung (vgl. Baudrillard 1991: 110). Das wird sowohl bei Schallplatten- und CD-Sammler:innen wie Eric (→Ordnen) und Annika (→Biografie einer Spice Girls-CD) deutlich als auch bei MP3-Sammler:innen (→iPod) und Streamingnutzer:innen wie Lena (→Ordnen). Unabhängig von Medienformaten erlangen Musiksammlungen biografische Bedeutung für diese Menschen. Pop ist die kulturelle Sphäre, die solche biografischen Identifikationen und Erzählungen trägt und ein (in unterschiedlichem Ausmaß) übersubjektiv nachvollziehbares Bedeutungssystem bereitstellt, das es ermöglicht, biografische Erfahrungen und Narrative zu verorten und mit anderen zu teilen. »Die Geschichte der Popkultur konfrontiert uns mit einem breiten Spektrum an Möglichkeiten, ein Verhältnis zu sich selbst zu gewinnen, es zu pflegen, zu behaupten oder zu verändern.« (Geisthövel 2014: 177) Popereignisse, Songs, Bands, Alben etc. stellen für das *doing self* und *doing biography* dieser und vieler anderer Menschen wichtige Wegmarken und Erinnerungsträger dar (vgl. Herlyn 2017). Pop wird über diese Selbsterzählungen auch in mannigfaltiger Weise Objekt von Historisierungen. In der Praxis des Sammelns kommt das zum Vorschein – zum einen im Umgang mit der eigenen Sammlung, die immer auch eine Auseinandersetzung mit sich selbst, mit Erinnerungen, Affekten und der eigenen Biografie bedeutet; zum anderen in ›objektivierten‹ Popgeschichten, die Sammelkanons maßgeblich mitbestimmen und somit auch wieder auf die individuellen Auseinandersetzungen von Sammler:innen mit sich selbst zurückwirken (→Im Plattenladen).

So individuell Sammelpraktiken im Einzelnen erscheinen, sie sind sozial und kulturell geprägt. Was gesammelt wird, liegt nicht in den ›Tiefen des Individuums‹ begründet. In kultursoziologischen Studien und in der Lebensstilforschung werden spätestens seit Pierre Bourdieu's *Die feinen Unterschiede* (1982) kulturelle Präferenzen als Marker sozialer Differenzierung ausgewiesen

(vgl. Geisthövel 2014: 180). Musikszene, Zeitschriften, Blogs, Familie, Freunde und nicht zuletzt die Affordanzen technischer Artefakte nehmen starken Einfluss darauf, was und wie gesammelt wird. Im Umkehrschluss (re)produzieren Musiksammlungen im Bourdieuschen Sinne soziale Ordnungen. Beim Musiksammeln handelt es sich also einerseits um etwas sehr Individuelles und andererseits um etwas durch und durch Soziales. Simon Frith bemerkt:

»Das Wechselspiel zwischen persönlichem Hineingezogenwerden in die Musik und dem Gefühl dafür, dass sie, trotzdem, irgendetwas Äußeres ist, etwas Öffentliches, macht die Musik so wichtig in der kulturellen Positionierung des Individuums im Gesellschaftlichen.« (1992)

In Form einer Sammlung potenziert sich diese Wirkung. Man kann seinen Geschmack, oder was man möchte, dass andere es für den eigenen Geschmack halten, in Form einer CD- oder Plattensammlung ausstellen oder in Streamingportalen persönliche Lieblingssongs und Playlisten teilen. Damit ist auch immer die Möglichkeit verbunden, sich selbst mitzuteilen.

Die musikalische Sozialisation wird dabei nicht selten als eine Geschichte der Verfeinerung des eigenen Geschmacks erzählt, die im ›Soundtrack des Lebens‹ Ausdruck findet. Im Plattenregal, in der iTunes-Bibliothek oder auch in online geteilten Playlisten materialisiert sich dieser. Damit in Verbindung stehen Selbsttechniken und Distinktionen: Es geht um die richtige Ordnung der Sammlung (→Ordnen), das Sich-Zurechtfinden im Schallplattenladen (→Im Plattenladen), um die rechtzeitige Aneignung neuer Technik (→iPod/Spotify) oder um das Festhalten an etablierten Medien (→Vinyl), das in bestimmten Szenen als überlegen oder cool interpretiert wird. Schließlich geht es auch um das ›richtige‹ Deuten des eigenen sammelnden Umgangs mit Musik (→Der Sammler als (Anti-)Figur).

Die identitätsstiftende Kraft von Pop und Sammeln muss im Verlauf eines Lebens keinesfalls stabil bleiben. Im Gegenteil: Es ist bekannt, dass Musik insbesondere in der Jugend und im jungen Erwachsenenalter weltanschaffenden Charakter annehmen kann (→Biografie einer Spice Girls-CD). Allerdings zeigt diese Studie, dass die Phase des Identifiziert-Seins in popkulturellen Welten sich keineswegs auf dieses Alter beschränkt, sondern lebenslang Bezugspunkt bleiben kann (vgl. hierzu auch Herlyn 2017, Jennings 2012, Bennett 2006, Bennett/Hodkinson 2013). Auch das Älterwerden wird sammelnd reflektiert, begleitet und bewältigt (→Biografie einer Spice Girls-CD/Aussortieren). Annika beispielsweise trennt sich mit ihrer Spice Girls-CD auch von ihrer Kindheit und frühen Jugend. Sie wirft Jahre später anhand des Sammelgegenstandes

einen ironisch gebrochenen Blick auf diese Lebensphase zurück. Eric und Moritz ziehen durch das Aussortieren ihrer Musiksammlungen auf unterschiedliche Weise Zwischenbilanz, trennen sich durch das Loslassen von Tonträgern symbolisch von Lebensabschnitten und starten im selektiven Weitersammeln in neue.

Sammeln und Zerstreung

Entgegen der Konzeption eines modernen, in sich gesammelten Individuums lässt sich aus einer postmodernen Perspektive abstrakt formulieren: Popmusik ermöglicht dem Einzelnen, viele zu sein. Denn in und durch Popmusik werden imaginäre oder auch reale Möglichkeitsräume erschaffen, in denen (sozial konstruierte) identitäre Grenzen kurzzeitig oder dauerhaft porös werden können.

Eine Musiksammlung kann für Sammler:innen so zu einer postmodernen Wunderkammer werden. Hier versammeln sich verschiedene, teils fremde Welten (sozialer, kultureller und geografischer Art) im heimischen Regal, auf Festplatten, in Playlisten, aber auch in Tonträgergeschäften oder dem Programm von Streamingdiensten. So verstanden sammeln Musiksammler:innen nicht (nur) ›sich selbst‹, um einer inneren Zerstreung entgegenzuwirken, sondern sie umgeben sich mit Identitätsangeboten und Fluchtwegen, die Zerstreung ermöglichen, zum Tagträumen anregen, bestimmte Stimmungen oder Fantasien auslösen, imaginäre oder konkrete Allianzen mit verschiedenen Communitys entstehen lassen, einen Ausbruch aus sozial angestammten Plätzen ermöglichen. Mein Stöbern im Schallplattenladen (→Stöbern), Stefans Sich-Durchklicken durch eine Playlist, bis ein Song *matcht* (→Ordnen), oder auch die Aussagen der Interviewpartner:innen von Michael Bull, die Musikhören unterwegs als eine kinematische Erfahrung beschreiben (→iPod), sind Ausdruck solch eines ›Spiels mit dem Selbst‹. An postmoderne Subjektdiskurse anknüpfend lässt sich der oder die Einzelne hier nicht als ›konsistente Einheit‹ begreifen. Es treten aus diesem Blickwinkel eher situative Zustände, unmittelbare Erfahrungen, Affekte und Emotionen in den Vordergrund und an die Stelle eines biografischen Narrativs.

Materialität und Technik

›Die Digitalisierung‹, als Metonymie für ein großes Bündel an technischen Neuerungen (von der Mikrochiptechnologie über Glasfaserkabel bis hin zu

Algorithmen) und deren Einbettung in Alltagskultur ist zu einem zeitdiagnostischen Schlagwort für Komplexitätssteigerung geworden und evoziert eine Reihe weiterer Begriffe wie ›Dematerialisierung‹, ›Dezentralisierung‹, ›Globalisierung‹, ›Beschleunigung‹ (vgl. Glotz 2003: 132). Solche Entwicklungen lassen sich gerade im Feld der Popkultur und ihren Medien beobachten. Digitale Medien sind hier zur ›fraglosen Normalität‹ (Schönberger 2007: 200) geworden und haben nicht zuletzt den Umgang mit Musik nachhaltig verändert. Dieser ist durch mobile Endgeräte und Musikstreaming in den Alltagsleben vieler Menschen unmittelbar und omnipräsenter geworden.

Diese technischen Entwicklungen nehmen Einfluss auf die Gestalt des Sammelns. Die materielle Kultur, die mit Musikhören und -sammeln in Verbindung steht, ist in digitaler Form durch *electronic devices* wie MP3-Player, Smartphones, Computer, USB-Sticks, Festplatten, aber auch durch deren Software und die Erscheinung ihrer jeweiligen Benutzeroberflächen geprägt. Diese implizieren durch ihre jeweilige Gestalt Handlungsanweisungen, die sie zu Co-Akteuren des Sammelns machen.

Es werden in digitalen Umgebungen keine greifbaren Artefakte wie CDs oder Schallplatten, sondern immaterielle (Meta-)Daten gesammelt. Die Sammlung wird teilweise ›outgesourced‹ und entzieht sich am metaphorischen Ort der Cloud dem physischen Aktionsraum des Einzelnen (→Spotify). Die Möglichkeit des beinahe zeit- und ortsunabhängigen Zugriffs auf eine Sammlung tritt an die Stelle des Besitzes. Gleichzeitig mit der Digitalisierung von Musik erleben analoge Medien wie Vinylschallplatten ein Revival (→Vinyl). Musikmedien lösen sich im Zuge des Umbruchs vom Analogen zum Digitalen nicht zwangsläufig ab oder schließen sich aus, sie können koexistieren und sich ergänzen (Schröter 2004).

Sammeln dezentralisiert sich in diesem Zusammenhang. Musiksammlungen wie die von Moritz (→Aussortieren) oder Lena (→Ordnen) liegen heute oftmals verteilt auf PCs, Smartphones, USB-Sticks und Festplatten, CD- und Schallplattenregalen. Teile oder ganze Sammlungen sind in Clouds gespeichert. Zwischen diesen unterschiedlichen Medien und Tonträgerformaten können kontextabhängig Hierarchien entstehen, die keinesfalls stabil oder allgemeingültig sind, sondern sich teils aus ganz pragmatischen Gründen, teils aufgrund kultureller Zuschreibungen an Technik herausbilden können.

Dennoch konnte ich nicht beobachten, dass diese grundlegenden technischen und materiellen Veränderungen zu einer ›Revolution des Sammelns‹ führen würden. Es hat sich vielmehr gezeigt, dass Technik ein »Enabling-Potenzial« (Schönberger 2007: 203) birgt, das »ganz unterschiedliches Han-

deln und damit auch differenziert zu betrachtende Formen des Wandels wie im Übrigen auch die Persistenz« (ebd.) ermöglicht. Der Kulturwissenschaftler Klaus Schönberger geht davon aus, dass technische Möglichkeiten alleine nicht zu soziokulturellem Wandel führen, sondern Praktiken wie das Musiksammeln auch unter veränderten technischen Rahmenbedingungen tendenziell bestehen bleiben und »quasi mit-wandern oder mit-fließen« (Schönberger 2015: 207). Das zeigt sich bezüglich des Sammelns auf vielfache Weise. Deutlich wird das zum Beispiel im Design von Abspielgeräten, das oft Bezug auf Zeichen, Begriffe und Ordnungen nimmt, die aus analogen Zusammenhängen bekannt sind (→Pod/Spotify). Aber auch die Sammelpraktiken selbst verändern sich im Zuge der Digitalisierung nicht grundlegend: Sie stehen zwar mit anderen sinnlich-materiellen Erfahrungen in Verbindung (→Stöbern) und erfahren durch die Mobilisierung digitaler Medien oft eine tiefere Einschreibung in Alltage (→Spotify). Sie behalten jedoch für viele Menschen ihre ordnenden und identitätsstiftenden Funktionen.

Sammeln erweist sich also als eine persistente Praxis, die teilweise neue Ausformungen findet, ihre Funktion für Sammler:innen, ihren sinn- und welterschaffenden Charakter sowie ihr distinktives Potenzial jedoch im Kern behält. In der Forschungsliteratur etablierte Sammelkonzepte erweisen sich dabei aufgrund der starken Betonung der Materialität der gesammelten Dinge, der damit verbundenen Idee des (greifbaren) Eigentums sowie des darin mitschwingenden *connaissanceurhaften* Charakters des meist männlichen Sammlers als zu stark verengend und werden den Umständen digitaler Umgebungen nicht gerecht (Baudrillard 1991, Benjamin 1972, Sommer 2014). Der Begriff des Sammelns bedarf folglich einer Aktualisierung.

Am Ende meiner Forschung verstehe ich Musiksammeln nicht ausschließlich als eine bewusste, rationale, systematische und zielgerichtete Handlung, sondern als eine Alltagspraxis, die maßgeblich auch von Affekten, Emotionen und implizitem Wissen beeinflusst wird, kulturell und sozial geprägt sowie technisch hinterlegt ist. Sammeln ist nicht zwingend mit materiellen Artefakten verbunden. Eine Sammlung beziehungsweise angesammeltes Wissen (implizites wie explizites) kann sich beispielsweise auch in abgespeicherten Playlisten materialisieren.

Sowohl das Sammeln als auch der Umgang mit Musik und medientechnischen Artefakten tragen teils situativ, teils im biografischen Ausmaß zum Selbstverständnis und zur Selbstwahrnehmung vieler Menschen bei und prägen deren ästhetischen Zugriff auf die Welt entscheidend mit. Sammeln wird in Zeiten der ständigen Präsenz und Verfügbarkeit virtueller media-

ler und kulturindustrieller Produkte keineswegs überflüssig. Im Gegenteil zeigt sich, dass Sammeln mehr denn je als eine Alltagskompetenz begriffen werden muss, durch die Menschen individuelle Ordnungen, Orientierungen und sinnstiftende Wegmarken in physischen und insbesondere in komplexen virtuellen Umgebungen herstellen. Somit ist das Thema Sammeln weit über das Feld der Musik hinaus von großer Relevanz und gibt Aufschlüsse über biografische Selbstpositionierungen im digitalen Zeitalter.

Ethnografie des Sammelns

Diese Studie über das Musiksammeln ist selbst eine Sammlung. So wie viele Musikfans sind auch Ethnograf:innen von Berufs wegen leidenschaftliche Sammler:innen: Statt im Plattenladen oder Streamingportal stöbern sie durch Bibliotheken und Onlinekataloge, sammeln Forschungsliteratur und Feldnotizen, Aufzeichnungen von Interviews und informellen Gesprächen, Zeitungsausschnitte und Songtexte, Magazinartikel und Internetfundstücke. Sie sammeln alles Mögliche, das in ihren Augen mit ihrem Forschungsthema zu tun hat. Dieser Prozess fällt häufig »unordentlich« (Löfgren/Ehn 2012: 273) aus. Denn »die Realität« hat meist wenig gemein mit der »sicheren Welt der Forschungshandbücher« (ebd.), in der Studien idealerweise sorgfältig geplant voranschreiten, »angetrieben von klaren Vorstellungen über Ziele, Material und Methoden« (ebd.). Wie beim Stöbern nach Musik stoßen Ethnograf:innen auf Zufallsfunde, die ihr weiteres Vorgehen maßgeblich beeinflussen können und sie buchstäblich auf eine neue Spur setzen. Das methodische Ideal, das Feld möglichst unvoreingenommen zu betreten, hilft nur vermeintlich, sich solcher Abdrift hinzugeben. Wie beim Stöbern nach Musik gilt auch hier: Der Zufallsfund trifft nur den vorbereiteten Geist (vgl. Lindner 2011: 156). Er muss von Forscher:innen erst als solcher wahrgenommen werden, und dazu ist Kontextwissen gefragt – und das wird wiederum sammelnd gewonnen.

Verstrickungen im Feld

Meine Sammeltätigkeit fand im Rahmen mehrjähriger Feldaufenthalte statt, wobei sich »mein Feld« weder auf einen konkreten Ort noch eine klar benennbare Gruppe beschränkt, wie sie stereotyp Gegenstand klassischer ethnografischer Forschungen sind bzw. waren. Ich spürte der Praxis des Sammelns nach, die mich, wie sich in den Tracks zeigt, an ganz unterschiedliche Orte führte, mit verschiedenen Menschen und Artefakten in Verbindung brach-

te und mich für sehr heterogene Materialien wie Medienbeiträge, Youtube-Videos, Songtexte oder Werbeanzeigen aufmerksam werden ließ. All diese »Verbindungen, Beeinflussungen, Verweise und Fluchtlinien« (Massmünster 2017: 50), die sich mir offenbarten, charakterisieren mein Forschungsfeld, das sich abhängig vom jeweiligen Wissensstand, Erkenntnisinteresse und korrelierend mit meiner eigenen Position innerhalb des Feldes immer wieder verformt und neu konstituiert hat. Unter »Feld« verstehe ich demnach keinen Container mit klar definierten Begrenzungen, der beobachterunabhängig vorfindbar wäre, sondern mit Rolf Lindner ein relationales Geflecht (Lindner 2003: 180), das nicht zuletzt durch meine Perspektiven als Forscher und auch als Musikfan geprägt ist und durch meine Erfahrungen, Erwartungen und Entscheidungen, beispielsweise im Forschungsprozess der einen und nicht der anderen Spur zu folgen, mitgeformt wurde.

Viele Erfahrungen, persönliche Verbindungen und Wissensbestände, die in dieser Studie wirksam geworden sind, stammen aus Lebensphasen, in denen nicht abzusehen war, dass ich einmal eine Dissertation über das Musiksammeln schreiben würde. Ich bewegte mich rückblickend betrachtet bereits »im Feld«, seit ich ein Teenager war. Ich sparte mein erstes Taschengeld für CDs, kaufte später Vinylschallplatten, spielte in Bands, hatte mit Anfang 20 tagsüber einen Studentenjob bei einem Musikmailorder und legte nachts Platten auf. Zeitweise veranstaltete ich Konzerte und betrieb ein kleines Musiklabel. Gegen Ende meines Studiums absolvierte ich ein dreimonatiges Praktikum bei einem Musikvertrieb, das Vorhaben, eine Magisterarbeit über die (sub)kulturelle Bedeutung der Schallplatte zu schreiben, bereits im Hinterkopf. Hier traf ich auf Menschen, die sich als Produzent:innen oder Händler:innen professionell mit Tonträgern beschäftigen, und auf Vinylsammler:innen, die sich als Teil verschiedener musikbasierter Szenen verstehen. Ich bekam die Gelegenheit, während eines Betriebsausflugs ein großes Vinyl- und CD-Presswerk zu besichtigen, führte erste Interviews und begann, ein Forschungstagebuch zu schreiben. Auf diese Materialien konnte ich auch für die vorliegende Arbeit zurückgreifen. Neben dieser ersten kleinen Sammlung von Interviews und Beobachtungen waren es jedoch vornehmlich die Kontakte und persönlichen Verbindungen, die ich für die vorliegende Studie erneut aufgreifen konnte.

Das große mediale Interesse am sogenannten »Vinyl-Revival« hatte zwischenzeitlich vor allem in diesen professionellen Kreisen eine Skepsis gegenüber Journalist:innen und auch Forscher:innen hervorgerufen. »Da war erst kürzlich schon mal einer von der Uni da«, kommentierte beispielsweise ein

Schallplattenhändler meine Interviewanfrage. Und ein Ladenbesitzer wollte wissen: »Warum gehen die [Reporter] nicht auch mal drüben in den Drogeriemarkt oder den Blumenladen und fragen da die Verkäuferin, was die so macht?« Wer da mit seiner Neugier jeweils »stört«, ob Journalist:in oder Wissenschaftler:in, ist zweitrangig. Aus Sicht der Beforschten ähneln sich die methodischen Zugänge – beide stellen erst einmal Fragen. Und auch die Gefahr, in einer wie auch immer gearteten Öffentlichkeit falsch oder verkürzt repräsentiert zu werden, besteht in beiden Fällen (»Der Sammler als (Anti-)figur). Meine kontinuierliche Verbindung zum Thema und bestehende Kontakte zu zentralen Akteur:innen im Feld verschafften mir in vielen Situationen die nötige »Credibility«, um dennoch als Gesprächspartner akzeptiert zu werden. Diese Rolle, die mir als Ethnograf (oder je nach Wahrnehmung eben als Musiksammler) zugeschrieben wurde, verrät viel über die soziale Struktur und Exklusivität dieser Szenen, in denen »Authentizität« ein grundlegendes Element darstellt. Diese findet wie im vorliegenden Fall auch darin Ausdruck, sich bereits für eine Sache interessiert zu haben, bevor sie »Mainstream« wurde (vgl. hierzu Thornton 1996: 26ff., »Vinyl/Der Sammler als (Anti-)Figur).

Doch mein Untersuchungsfeld beschränkte sich nicht auf diese Kreise von Vinylenthusiast:innen. Im Rahmen der vorliegenden Forschung erweiterte sich der Zirkel an Gesprächs- und Interviewpartner:innen um Menschen, die ihr Faible für Musik nicht so offen nach außen tragen. Auch hier genügte häufig die Erwähnung meines Forschungsvorhabens, um Erzählungen zu evozieren. Das »Feld« begegnete mir plötzlich überall. Personen, die beiläufig, beispielsweise auf einer Party, von meiner Forschung erfuhren, berichteten frei heraus über ihre Gewohnheiten, Musik zu sammeln. Andere boten an, Kontakt zu befreundeten Sammler:innen herzustellen. Ihren eigenen Umgang mit Musik hielten sie hingegen nicht für außergewöhnlich genug, um mir davon zu erzählen. Als Ethnograf mit dem Ehrgeiz, dem Alltäglichen und Unscheinbaren auf den Grund zu gehen, interessierten mich jedoch gerade auch diese Personen, die ihr Handeln als banal erachteten. Schnell stellte sich heraus, dass auch die meisten von ihnen CDs aufbewahren, einen MP3-Player für Zugfahrten nutzen oder die Spotify-App auf ihrem Smartphone installiert haben – auch wenn sie zunächst angegeben hatten, sich nicht sonderlich für Musik zu interessieren und sich auch aus Technik nichts zu machen. Neben »spektakulären« Formen des Sammelns, die sich beispielsweise in bunten Regalen voller Tonträger manifestieren, drohen solche unauffälligeren Praktiken unterbelichtet zu bleiben. Doch auch diesen Spuren bin ich gefolgt, auch sie sind Teil meines Feldes.

Als ich meine ethnografischen Sammeltätigkeiten so gut wie abgeschlossen hatte, meldete sich ein Interviewpartner bei mir, der ein Tonträgergeschäft betreibt. Einer seiner Stammkunden, ein Journalist, sei auf der Suche nach einem Experten für ein Interview zum ›Vinyl-Revival‹ und er wollte wissen, ob er meine Kontaktdaten weiterleiten dürfe. Ob mich der Musikhändler wirklich für den geeigneteren Gesprächspartner hielt oder ob er sich lediglich aus der Affäre ziehen wollte, indem er den ›lästigen Journalisten‹ mit dem ›neugierigen Wissenschaftler‹ kurzschloss, die sich beide mit dem aus seiner Sicht längst überstrapazierten Vinyl-Hype befassen, bleibt unklar. Folgenreich war die Vermittlung dennoch. Es kam zwar nie zum geplanten Interview, aber der Journalist und ich verstanden uns so gut, dass ich für drei Ausgaben des von ihm chefredaktionell betreuten Magazins als Autor und Redakteur arbeitete. So gewann ich nochmals neue Perspektiven auf meine bisherige Forschung und bekam Gelegenheit, bereits formulierte Thesen und analytische Schlüsse zu überprüfen. Dass das Magazin ausgerechnet von jenem Verlag herausgegeben wurde, der auch Inhaber des Presswerks ist, in dem ich Jahre zuvor im Rahmen des erwähnten Betriebsausflugs eine meiner ersten Feldnotizen verfasst hatte, erscheint rückblickend als ein symbolischer Schlusspunkt meiner empirischen Erhebungen. Ich bin zur Startlinie meiner Forschung zurückgelangt, ohne jedoch an derselben Stelle zu stehen.

›Going native‹, das Aufgehen im Forschungsfeld, das zu Betriebsblindheit führen kann, war in meinem Fall also nicht Resultat eines (zu) langen Feldaufenthalts, es war der Ausgangspunkt. Aus dieser Position des ›being native‹ begann ich, die Pop-Sphäre und die Praxis des Sammelns von innen heraus forschend zu dekonstruieren und zu entmystifizieren. Im Laufe der Forschung entfernte ich mich auf diese Weise immer weiter von meiner ursprünglichen Position im Feld und der starken Identifikation, die damit in Verbindung stand, und gewann weitere Perspektiven, die sich als weitwinkelig beschreiben lassen. Durch diesen Rollenwechsel – vereinfacht gesprochen von der Position des ›unbedarften‹ Musiksammlers hin zu der des dekonstruierenden ethnografischen Sammlers – haben symbolische Ordnungen, in denen ich es mir gemütlich gemacht hatte, zunehmend an Kraft verloren. Kulturanalyse, das bekam ich am eigenen Leib zu spüren, kann einen heftigen Kater hinterlassen. Das belegt ihre Wirksamkeit.

Methodisches Repertoire

Ethnografische Forschung zeichnet sich durch ein breites methodisches Repertoire aus. Um den vielschichtigen Ausformungen des Musiksammelns, deren technisch-materieller Bedingtheit und damit verbundenen Bedeutungszuschreibungen auf die Spur zu kommen, war es notwendig, verschiedene methodische Zugänge miteinander zu kombinieren, die sich in einem heuristischen Prozess aus dem Gegenstand heraus entwickeln bzw. ableiten lassen. Im Stöbern, Ordnen und Aussortieren wird Sammeln praxeografisch greifbar. Diese Handlungen habe ich teilnehmend beobachtet und in informellen Gesprächen und qualitativen Interviews thematisiert. Darüber hinaus verweisen diese Praktiken auf Artefakte (wie Abspielgeräte und Tonträger), physische und virtuelle Orte (wie Plattenläden, Streamingportale und Onlineplattformen) sowie Diskurse (wie z.B. die Copyright-Debatte), die in die Analyse mit eingeflossen sind. Diese Vielfalt der Zugänge spiegelt sich in der Anlage der verschiedenen Tracks wider und wird dort, an Ort und Stelle, in variierender Ausführlichkeit thematisiert. Auf die zentralen Methoden dieser Forschung – qualitative Interviews, teilnehmende Beobachtung, Technik- bzw. Artefaktanalysen sowie die Analyse von Medieninhalten und popkulturellen Quellen – möchte ich hier gebündelt eingehen.

Meine Feldforschungen »als intensiver, multimethodischer und dichter Zugang zu kulturellen Realitäten an Ort und Stelle ihres Auftretens und ihrer Vernetzungen« (Schmidt-Lauber 2009: 252) führten mich in kleine Schallplattengeschäfte und Tonträgerhandelsketten, auf Flohmärkte und Musikbörsen und in die Wohn- und Musikzimmer meiner Gesprächspartner:innen. Einige von ihnen waren mir schon vor Beginn der Forschung persönlich bekannt, die meisten lernte ich im Schneeballsystem über Bekannte und Kolleg:innen kennen. Eine Handvoll Menschen sprach ich in Tonträgergeschäften an, weitere lernte ich zufällig auf Konzerten, in Cafés oder Bars kennen. Insgesamt habe ich 20 Interviews und 30 informelle Gespräche geführt. Fünf Interviews fanden bereits im Rahmen meiner Magisterarbeit statt.¹

Die Interviews dauerten zwischen einer halben Stunde und zweieinhalb Stunden, wurden transkribiert und ausgewertet. Sie waren problemzentriert, an den Forschungsfragen orientiert, blieben aber offen für biografische Erzählungen (Schmidt-Lauber 2007). Um Aufschlüsse über den alltäglichen sammelnden Umgang mit Musik zu erlangen und die Selbstbeschreibungen

1 Auf die genaue Zusammensetzung des Samples gehe ich weiter unten ein. Siehe dazu auch das Interviewverzeichnis im Anhang.

und Selbstwahrnehmungen meiner Interviewpartner:innen zu ergänzen, fanden die Interviews, wenn möglich, bei den jeweiligen Personen zu Hause statt, wo sich für mich die Möglichkeit ergab, mir Sammlungen zeigen zu lassen und den jeweiligen Umgang mit diesen teilnehmend zu beobachten (vgl. Bachmann/Wittel 2006). Routinierte, körperlich verinnerlichte und scheinbar intuitiv gesteuerte Handlungen, wie beispielsweise das Sich-Durchklicken durch eine digitale Musiksammlung oder das Stöbern im Plattenregal, sind verbal oft nur schwer explizierbar oder werden als selbstverständlich und deshalb nicht erzählenswert erachtet. Durch das Beobachten und gemeinsame Durchführen solcher Praktiken wurden technische Grundierungen des Sammelns und Atmosphären bestimmter Orte offenbar und für mich als Forscher erleb- und nachvollziehbar (vgl. Mohr/Vetter 2014).

Musiksammlungen erwiesen sich als hervorragende Gesprächsgrundlagen. Sowohl die Musik selbst als auch Schallplatten, Playlisten, Künstler:innennamen oder Coverabbildungen wecken Erinnerungen und regen Erzählungen an. Durch die Kombination von teilnehmenden Beobachtungen und qualitativen Interviews oder informellen Gesprächen wurden (sozial produzierte) innere Ordnungen, Emotionen, sinnliche Erfahrungen und Erinnerungen der Personen, die meist situativ und schwer verbalisierbar, für das Verständnis von Sammeln aber zentral sind, zugänglich. Die Beobachtungen habe ich in Feldtagebüchern festgehalten und ausgewertet.

Neben ausführlichen Interviews habe ich über 30 informelle Gespräche geführt. Die Gespräche dauerten zwischen wenigen Minuten und einer Stunde und fanden in Plattenläden, auf Konzerten, in Cafés, an der Universität, auf einer Zugfahrt sowie auf einer Familienfeier statt. Ich hielt die mir zentral erscheinenden Aussagen während der Gespräche oder im direkten Anschluss im Forschungstagebuch fest oder nahm sie als Sprachmemo auf dem Smartphone auf.

Die Gespräche und Beobachtungen gaben nicht nur exemplarisch Aufschluss darüber, welche Bedeutung Musik im Leben einer Person spielt – beispielsweise wie stark sie sich über Musik identifiziert oder ob sie sich als Teil einer Musikszene versteht. Sie ermöglichten auch Einblicke in individuelle Sammel- und Medienpraktiken. Durch diese Erzählungen und Beobachtungen wurde Sammeln – eingewoben in ein Netz aus individuellen Routinen, subjektiven Zuschreibungen an Musik und Technik, aus Erfahrungen und biografischen Erinnerungen – als Subjektivierungspraxis verstehbar.

Weiter habe ich die ins Sammeln involvierten Artefakte, Speichermedien und Softwareprogramme in die Untersuchung miteinbezogen. Einer tiefer-

gehenden Analyse habe ich die Schallplatte, den iPod und das Streamingprogramm Spotify unterzogen. Alle drei sind im Kontext des Musiksammelns gegenwärtig äußerst bedeutsam. Sie weisen je eigene Materialitäten, Funktionen, Produktionskontexte sowie ökonomische Logiken auf und sind in unterschiedliche Infrastrukturen eingebettet (vgl. Star 1999). Auch die CD und die um die Jahrtausendwende populäre Musikaustauschbörse Napster habe ich in den Fokus genommen (→ Biografie einer Spice Girls-CD). Die Artefakte wurden phänomenologisch aus sich selbst heraus beschrieben, historisch kontextualisiert, unter Einbeziehung von Interviews und Beobachtungen im Zusammenhang ihrer jeweiligen Nutzung untersucht (vgl. Heidrich 2007a) sowie autoethnografisch erkundet (vgl. Ehn 2011). Autoethnografie ist eine heikle Methode. Dennoch hat sie sich als sinnvoll erwiesen, um meine eigenen Erfahrungen als Musiksammler ertragreich zu machen, gerade dann, wenn es um sinnliche Erfahrungen (→ Stöbern) oder den Umgang mit technischen Geräten geht (→ Spotify).

Als weitere wichtige Quellen habe ich Medienprodukte wie Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Werbematerial, Online-Fundstücke, Filme und Romane, die mit dem Musiksammeln in Verbindung stehen, in die Analyse miteinbezogen (vgl. Lindner 2012). In und mit ihnen werden auf vielschichtige Weise Lebensstilangebote, Technikbilder und Diskurse, die mit Musik und Technik in Verbindung stehen, (re)produziert, verhandelt und kommentiert. Eine kulturalanalytische Auswertung dieses Materials hat es erlaubt, Musiksammeln innerhalb größerer zeitspezifischer kultureller Konstellationen zu verorten (vgl. Lindner 2003).

Zusammensetzung der Gesprächspartner:innen

Meine Gesprächspartner:innen lassen sich verschiedenen Positionen im sozialen Raum der Pop-Sphäre zuordnen. Fünf Interviews und acht informelle Gespräche fanden mit Personen statt, die als Presswerkbetreiber, Labelmacher:innen oder Tonträgerhändler:innen ihr Geld verdienen. Weitere sechs Interviews und fünf informelle Gespräche entfallen auf Akteur:innen, die neben Arbeit oder Studium auch als DJs, Musiker:innen und/oder Konzertveranstalter:innen aktiv sind. Neun Interviews und 17 informelle Gespräche habe ich mit Menschen geführt, die in ganz unterschiedlicher Intensität Musik hören, die sich jedoch weder als Teil einer Szene verstehen noch größere Teile ihrer Freizeit auf das Thema verwenden. Diese Kategorisierungen sind jedoch lediglich als vage Indikatoren zu verstehen, die letztlich weniger darüber aus-

sagen, wie viel Raum Musik im Leben eines Menschen tatsächlich einnimmt, als darüber, wie sehr die Thematik in biografischen Erzählungen in den Vordergrund tritt.

Weiter unterschieden sich meine Gesprächspartner:innen bezüglich ihres Alters. Der jüngste war zum Zeitpunkt des Gesprächs 15 Jahre alt, der älteste 72 Jahre. Ausführliche Interviews führte ich mit Menschen zwischen 23 und 64 Jahren, wobei sich das *gros* zwischen Mitte 20 und Ende 30 bewegte. Bezüglich der Affinität zu analoger oder digitaler Medientechnik ist das Alter jedoch nicht zwangsläufig ausschlaggebend. Mein ältester Gesprächspartner (72) hat seine CD- und Schallplattensammlung schon vor Jahren aufgelöst und voll digitalisiert, während einige junge Gesprächspartner:innen mit Anfang 20 gerade damit begonnen hatten, Schallplatten zu kaufen. (→Vinyl) Wie in einigen Tracks thematisiert, sind Frauen im Feld der Sammler:innen tendenziell unterrepräsentiert. (→Im Plattenladen/Vinyl/Der Sammler als (Anti-)Figur) In meinem Sample spiegelt sich dieses Verhältnis wider. Vier der 20 Interviews habe ich mit Frauen geführt. Bei den informellen Gesprächen waren neun der 30 Gesprächspartner:innen weiblich.

Eine milieuspezifische Einordnung des Feldes gestaltet sich schwierig. Die Ethnografin Anja Schwanhäußer ordnet die Protagonist:innen ihrer Studie »Kosmonauten des Underground« über den Berliner Techno Underground unter Rückgriff auf Pierre Bourdieus Klassifikationssystem dem neuen Kleinbürgertum zu (2010: 11). Insbesondere auf das Sample meiner Gesprächspartner:innen trifft diese Analyse in wesentlichen Teilen zu, auch wenn die Forschungsfelder – bei einigen Überschneidungen und Verwandtschaften – nicht kongruent sind. Bourdieu charakterisiert die Angehörigen des neuen Kleinbürgertums grob skizziert als urban, hedonistisch, progressiv, wenn es um die Verbreitung neuer Lebensstile geht (Bourdieu 1982: 575) und interessiert an »Kultur auf dem Wege zur Legitimation« (ebd.: 538), womit eher abseitige Underground-Kultur gemeint ist. Zudem hege dieses Milieu einen hohen Anspruch auf Distinguiertheit, was in einem »fast peinlich-methodischen Sich-abgrenzen« (ebd.: 568) zum Ausdruck komme. In verschiedenen Varianzen treffen diese Charakterisierungen auf das von mir fokussierte Feld zu, wobei die ›Treffsicherheit‹ sowie die Ausprägungen dieser Eigenschaften tendenziell zunehmen, je stärker sich Akteur:innen in der Nähe subkultureller Szenen verorten. »Lieber wollen sie als ›drop-outs‹ und Randgruppe leben, als klassifiziert, einer Klasse, einem bestimmten Platz in der Gesellschaft zugeordnet sein«, diagnostiziert Bourdieu (1982: 581). Die vieldimensionale Praxis

des Sammelns eignet sich für solche distinktiven Stilisierungen, was sich an vielen Stellen meiner Forschung zeigt (→Im Plattenladen).

Beruflich bewegen sich überdurchschnittlich viele meiner Gesprächspartner:innen im Medienbereich, der Werbebranche, der Musikindustrie, der Gastronomie und dem Kulturbetrieb im weitesten Sinne. Zudem finden sich Studierende eher geistes- und sozialwissenschaftlicher Fächer sowie Auszubildende im Sample.² Auch das stimmt mit Bourdieus Analysen bezüglich des neuen Kleinbürgertums überein, die sich, basierend auf empirischen Materialien aus dem Frankreich der 1960er und 1970er Jahre, für diesen Zusammenhang zumindest für eine grobe Annäherung eignen. Diese soziale Verortung des Samples erlaubt jedoch nicht den Rückschluss, Musiksammeln würde außerhalb der von mir vornehmlich in den Blick genommenen Kreise keine Bedeutung zukommen. Popkulturelle Sozialisierungen sind heute unabhängig von sozialer Herkunft Bestandteil vieler Biografien. (Pop-)Musiksammeln ist deshalb auch in sozialen Gruppen, die ›oberhalb‹ oder ›unterhalb‹ des hier fokussierten Milieus angesiedelt sind, gängige Praxis. In den musikbasierten Szenen, denen sich viele meiner Gesprächspartner:innen zuordnen und die sich musikästhetisch grob aus den englischen und amerikanischen Sub- und Gegenkulturen der Nachkriegsjahrzehnte speisen, ist Sammeln jedoch besonders verbreitet und steht in einem paradoxen Spannungsfeld: Bei allen Bestrebungen des neuen Kleinbürgertums, sich von (klein)bürgerlichen Praktiken abzugrenzen, geschieht dies doch gerade mit bürgerlichen Mitteln – im bisweilen kanonisierenden, enzyklopädischen und distinktiven Sammeln, das statt auf ›legitime Kultur‹ auf Abseitiges, Obskures und ›Undergroundiges‹ abzielt.

Spuren ordnen

So wie Musiksammler:innen »Herr und Sinn« (vgl. Baudrillard 1991: 110) ihrer Sammlungen sind, sind Ethnograf:innen die Hüter:innen ihrer aufgetürmten Bücher, der Stapel kopierter Texte, der digitalen Ordner voller PDF-Dateien, der Interviewtranskripte und Beobachtungsprotokolle und der in Browsern gesetzten Lesezeichen (vgl. Löfgren/Ehn 2012: 273). Sie versuchen, das Gesammelte in Zusammenhänge zu bringen, das Material zu ordnen, müssen es im Laufe der Forschung immer wieder umordnen, neu priorisieren, Teile aussortieren, sich von Ideen trennen und sich schließlich festlegen, auf welche Weise sie das alles zu Papier bringen wollen. Interviewte Personen, be-

2 Vgl. hierzu auch das Interviewverzeichnis.

obachtete Praktiken, analysierte Artefakte, besuchte Orte und ausgewertete Medieninhalte und Diskurse eröffneten je eigene Perspektiven auf das Thema, die sich an unterschiedlichen Stellen überlappen und sich verdichtet haben. Mittels qualitativer Inhaltsanalysen der Interviews und Medieninhalte sowie dichter Beschreibungen der Beobachtungen konnten »selbstgesponnene Bedeutungsgewebe« (Geertz 2007: 9) meiner Interviewpartner:innen innerhalb ihrer jeweiligen Kontexte ausdifferenziert und interpretiert werden. Um diese mehrdimensionalen Sinn- und Funktionszusammenhänge, in denen die Vielschichtigkeit und Komplexität des Sammelns deutlich wird, in der Darstellung der Forschungsergebnisse zu erhalten, ist die Dissertation in Form von Tracks geschrieben.

Das Ergebnis meiner Sammeltätigkeit ist also die vorangegangene Tracklist, die wie eine Musiksammlung unvollständig ist, potenziell immer weitergeführt und erweitert werden kann und deren Ordnung instabil ist. Mit Walter Benjamin könnte man fragen: »[W]as ist diese [Tracklist] anderes als eine Unordnung, in der Gewohnheit sich so heimisch machte, dass sie als Ordnung erscheinen kann?« (1972: 388) So wie die Musiksammler:innen in meinem Feld habe ich versucht, sammelnd Sinn herzustellen, mir meinen Forschungsgegenstand zu erschließen. Dabei habe ich auf theoretische Diskurse zurückgegriffen. Diese können wie musikalische Genres, das Alphabet oder chronologische Reihungen dabei helfen, Ordnung in die empirische Vielfalt zu bekommen und sich die komplexe Wirklichkeit verständlich zu machen und sie zu deuten. Doch so, wie sich manche Schallplatte keinem eindeutigen Genre zuordnen lässt, wehren sich ethnografische Materialien häufig gegen das Eingeordnet-Werden. Die theoretischen Bezüge, auf die ich zurückgegriffen habe, sind deshalb immer nur Werkzeuge, mit deren Hilfe kulturanalytische Deutungen vorgenommen werden können, deren Ergebnisse aber immer von der Perspektive der angewendeten diskursiven Ordnungskategorien abhängig sind. Die Anordnung der Tracks und die der Argumente, die sich in einem und nicht dem anderen befinden, muss dabei arbiträr bleiben. Sie ist, wie eine Playlist, eine wackelige Bricolage. Diese Instabilität repräsentiert die Komplexität und Unordnung des Forschungsfeldes und den Reichtum an Praktiken, Stimmungen, Deutungsweisen, Distinktionen und Widersprüchen, die mit dem Musiksammeln einhergehen und in die ich, dank der Menschen, die an dieser Studie mitgewirkt haben, Einblicke gewinnen konnte.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Interviews

- Alexander (34), Redakteur. Interview am 24.7.2016.
- Anna (30), Social Media Managerin. Interview am 3.5.2015.
- Annika (32), Chemikerin. Interview am 14.8.2015.
- Armin (40), Label- und Mailorderbetreiber. Interview am 14.7.2010.
- Bjarne (40), Komponist. Interview am 26.3.2015.
- Burhan (35), Kameramann. Interview am 27.7.2010.
- Clemens (52), Gastronom. Interview am 12.5.2015.
- Christina (39), Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Soziologie. Interview am 13.1.2016.
- Eric (47), Betreiber eines Plattenladens. Interviews am 24.3.2015, 17.4.2015 und 12.9.2015.
- Flo (26), Student, Musiker, DJ. Interview am 26.6.2010.
- Lena (29), Redakteurin. Interview am 28.11.2015.
- Leif (27), Musiker, DJ. Interview am 7.9.2015.
- Olli (38), Veranstaltungstechniker. Interview am 20.7.2010.
- Olaf (57), Rechtsanwalt. Interview am 12.7.2016.
- Peter (42), Betreiber eines Schallplattenladens. Interview am 12.3.2015.
- Mark (42), DJ und Mailorderbetreiber. Interview am 26.6.2010.
- Michael (64), Journalist. Interview am 10.6.2016.
- Moritz (43), Tontechniker. Interview am 8.4.2014.
- Stefan (23), Student. Interview am 10.2.2014.
- Sönke (33), Doktorand, Geografie. Interview am 8.5.2015.

Die Namen meiner Gesprächspartner:innen wurden anonymisiert. Kürzere Interviews bzw. informelle Gespräche, wovon 30 in die Auswertung geflossen sind, wurden ebenso wie Feldbeobachtungen in Forschungstagebüchern nie-

dergeschrieben. Erste Einträge entstanden 2009 und 2010 im Rahmen meiner Forschung für die Magisterarbeit. Deutlich umfangreichere Dokumentationen habe ich zwischen Frühjahr 2013 und Herbst 2016 vorgenommen. Neben dichten Beschreibungen von Orten, Artefakten, Situationen, autoethnografischen Erkundungen und Memos zu informellen Gesprächen habe ich hier auch den Fortgang der Forschung dokumentiert. Einen zentralen Aspekt davon stellen Reflexionen über meine Rolle als Ethnograf sowie deren Wandel im Verlauf der Forschung dar.

Videos, Filme und Musik

Biz Markie (1993): »All Samples Cleared!«. Cold Chillin/Warner Bros. Records.

Charpentier, Alexis (2016): How record collectors find lost music and preserve our cultural heritage. Online verfügbar unter https://www.ted.com/talks/alexis_charpentier_how_record_collectors_find_lost_music_and_preserve_our_cultural_heritage, zuletzt geprüft am 28.08.2020.

Graham Jones (2012): Last Shop Standing. The Rise, Fall and Rebirth of the Independent Record Shop. Proper Films, London.

Ingebretson, Matt (2014): The Record Collector. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=c_LasOjYP_M, zuletzt geprüft am 28.08.2020.

Jobs, Steve (2001): Steve Jobs introduces Original iPod. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=SYMTy6fchiQ>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.

Saalschutz (2004): Diedrich Diederichsen, erschienen auf: »Das ist nicht mein Problem«. Zick Zack Records.

Zweig, Alan (2000): Vinyl. A Camera, A Collection, An Obsession. Toronto.

Literatur und schriftliche Quellen

Adorno, Theodor W. (1975): Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt a.M.

Allen, Katie (2007): Back in the groove: young music fans ditch downloads and spark vinyl revival. Online verfügbar unter www.guardian.co.uk/business/2007/jul/16/musicnews.music/print.

- Appadurai, Arjun (1986): Introduction. Commodities and the politics of value. In: Arjun Appadurai (Hg.): *The Social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge, S. 3-63.
- Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele (1998): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Tübingen: Narr (Literatur und Anthropologie, Bd. 1), S. 7-20.
- Augé, Marc (2012): *Tagebuch eines Obdachlosen*. Ethnofiktion. München.
- Bachmann, Götz; Wittel, Andreas (2006): Medienethnographie. In: Ruth Ayass und Jörg R. Bergmann (Hg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek, S. 183-219.
- Baudrillard, Jean (1991): *Das System der Dinge: Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a.M.
- Bausinger, Hermann (1981): Technik im Alltag: Etappen der Aneignung. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 77 (2), S. 227-242.
- Bausinger, Hermann; Bechdolf, Ute; Duden Barbara; et al. (Hg.) (1994): *Ums Leben sammeln. Ein Projekt*. Tübingen.
- Beck, Stefan (1997): *Umgang mit Technik: Kulturelle Praxen und kulturwissenschaftliche Forschungskonzepte*. Berlin.
- Beer, David (2008): The iconic interface and the veneer of simplicity. MP3 players and the reconfiguration of music collecting and reproduction practices in the digital age. In: *Information, Communication & Society* 11 (1), S. 71-88. Online verfügbar unter <https://doi.org/10.1080/13691180701858919>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Beer, David (2009): Power through the algorithm? Participatory web cultures and the technological unconscious. In: *New media and society* 11 (6), S. 985-1002.
- Behrens, Roger (2008): *Die Schallplattenhülle: Formen von Abbild und Warenfetisch im imaginären Konzertsaal*. Online verfügbar unter: www.rogerbehrens.net/texte/artikel/schallplattenhulle, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Benjamin, Walter (1972): Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln. In: Walter Benjamin (Hg.): *Gesammelte Schriften IV*. Frankfurt a.M., S. 388-396.
- Benjamin, Walter (2000 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M.
- Bennett, Andy; Shank, Barry; Toynbee, Jason (Hg.) (2006): *The popular music studies reader*. London, New York.

- Bennett, Andy (2006): Punk's not dead. The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans. In: *Sociology* 40, S. 219-235.
- Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (1993): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation. Frankfurt a.M.
- Bernays, Ueli (2017): Geniessen ohne Grenzen. Das Streaming verändert unsere Hörgewohnheiten: Was soll man sich bloss anhören? In: *Neue Züricher Zeitung*, 08.03.2017. Online verfügbar unter www.nzz.ch/feuilleton/musik-streaming-geniessen-ohne-grenzen-ld.149797, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Binder, Beate (2015): Imaginäres Bändigen. Über literarische Techniken im ethnografischen Schreiben. In: *Berliner Blätter* 68, S. 109-125.
- Böhme, Gernot (1985): Anthropologie in pragmatischer Hinsicht: Darmstädter Vorlesungen. Frankfurt a.M.
- Böhme, Gernot (1995): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt a.M.
- Böhme, Gernot (2006a): Architektur und Atmosphäre. In: *Arch+* 178, S. 42-45.
- Böhme, Gernot (2007): Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik. In: Thomas Friedrich und Jörg H. Gleiter (Hg.): *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*. Berlin [u.a.], S. 287-310.
- Böhme, Hartmut (2006b): Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg.
- Bonz, Jochen (Hg.) (2001): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt a.M.
- Bonz, Jochen (2001): Vorwort. In: Jochen Bonz (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt a.M., S. 9-16.
- Bonz, Jochen (2008): *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer anderen/postmodernen Subkultur*. Berlin.
- Bosch, Aida (2010): *Konsum und Exklusion: Eine Kultursoziologie der Dinge*. Bielefeld.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.
- Bourdieu, Pierre (2009): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Heike Solga (Hg.): *Soziale Ungleichheit: Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse*. Frankfurt a.M. [u.a.], S. 111-125.
- Brandstetter, Thomas; Hübel, Thomas; Tantner, Anton (2012): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Vor Google: Eine Mediengeschichte der Suchmaschine im analogen Zeitalter*. Bielefeld, S. 7-16.
- Brandt, Matthias (2020): 124 Millionen zahlen für Spotify. Online verfügbar unter <https://de.statista.com/infografik/13769/monatlich-aktive->

- nutzer-und-zahlende-abonnenten-von-spotify-weltweit, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Brey, Philip (2014): The Physical and Social Reality of Virtual Worlds. In: Mark Grimshaw (Hg.): *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford, S. 42-54.
- Brown, Barry; Sellen, Abigail (2006): Sharing and listening to music. In: Barry Brown und Kenton O'Hara (Hg.): *Consuming Music Together*. New York, S. 37-56.
- Bull, Michael (2006a): Investigating the culture of mobile listening: From Walkman to iPod. In: Barry Brown und Kenton O'Hara (Hg.): *Consuming Music Together*. New York, S. 131-150.
- Bull, Michael (2006b): Filmic Cities: The aesthetic experience of the personal-stereo user. In: Andy Bennett, Barry Shank und Jason Toynbee (Hg.): *The popular music studies reader*. London, New York, S. 148-155.
- Bull, Michael (2007): *Sound moves: iPod culture and urban experience*. London/New York.
- Bull, Michael (2009): The auditory nostalgia of iPod culture. In: José van Dijck und Karin Bijsterveld (Hg.): *Sound souvenirs. Audio technologies, memory and cultural practices*. Amsterdam, S. 83-93.
- Bundesverband Musikindustrie. e.V. (2018): *Musikindustrie in Zahlen*. Online verfügbar unter www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/02_Markt-Bestseller/MiZ-Grafiken/2017/BVMI_ePaper_2017.pdf, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Bunz, Mercedes (2012): *Die stille Revolution: Wie Algorithmen Wissen, Arbeit, Öffentlichkeit und Politik verändern, ohne dabei viel Lärm zu machen*. Berlin.
- Büsser, Martin (1998): *Antipop*. Mainz.
- Büsser, Martin (2010): *Blühende Nischen. Beiträge zur Popgeschichte*. Mainz.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin.
- Churchill, Elizabeth; Ubois, Jeff (2008): Ps and Qs. Designing for digital archives. Online verfügbar unter <http://interactions.acm.org/archive/view/march-april-2008/ps-and-qsdesigning-for-digital-archives>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Clifford, James (1988): On Collecting Art and Culture. Ders. (Hg.): *On Collecting Art and Culture*, S. 215-251.
- DeNora, Tia (2000): *Music in everyday life*. Cambridge [u.a.].
- Derwanz, Heike (2015): Die diskursive Konstruktion des »Weniger«. Vom Voluntary Simplicity Movement zum Minimalismus. In: Markus Tauschek und Maria Grewe (Hg.): *Knappheit, Mangel, Überfluss. Kulturwissen-*

- schaftliche Positionen zum Umgang mit begrenzten Ressourcen. Frankfurt a.M., S. 181-204.
- Dibbell, Julian (2000): Unpacking My Record Collection. Online verfügbar unter www.juliandibbell.com/texts/feed_records.html, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Diederichsen, Diedrich (2013): Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: Charis Goer, Stefan Greif und Christoph Jacke (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart, S. 185-195.
- Diederichsen, Diedrich (2014): *Über Pop-Musik*. Köln.
- Diederichsen, Diedrich; Hebdige, Dick; Marx, Olaph-Dante (1983): *Schocker: Stile und Moden der Subkultur*. Reinbek bei Hamburg.
- Doyle, Jack (2011): The iPod Silhouettes. 2000-2011. Online verfügbar unter <https://www.pophistorydig.com/topics/ipod-silhouettes-2000-2011>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Du Gay, Paul (1997): *Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman*. London.
- Ege, Moritz (2013): »Ein Proll mit Klasse«: Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin. Frankfurt a.M.
- Ege, Moritz; Elster, Christian (2014): You got good taste. Geschmack in der kulturwissenschaftlichen Forschung über Popmusik – Positionen und offene Fragen. In: Kaspar Maase (Hg.): *Macher – Medien – Publika. Beiträge der Europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen*. Würzburg, S. 18-35.
- Ege, Moritz; Wietschorke, Jens (2014): Figures und Figurierungen in der empirischen Kulturanalyse. Methodologische Überlegungen am Beispiel der »Wiener Typen« vom 18. bis zum 20. und des Berliner »Prolls« im 21. Jahrhundert. In: *LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 11, S. 16-35.
- Ege, Moritz; Zeitler, Simon (2015): »Support«. Eine Schlüsselvokabel zwischen Szene-Ethos, Crowdfunding und popkulturnaher Ökonomie. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 62 (2), S. 29-58.
- Egger, Simone (2013): München wird moderner. Stadt und Atmosphäre in den langen 1960er Jahren. Bielefeld.
- Ehn, Billy (2011): Doing-It-Yourself: Autoethnography of Manual Work. In: *Ethnologia Europaea* 41 (1), S. 53-63.
- Eickelpasch, Rolf; Rademacher, Claudia (2010): *Identität*. Bielefeld.
- Eimer, Thomas R.; Röttgers, Kurt; Völmann-Stickelbrock, Barbara (Hg.) (2010): *Die Debatte um geistiges Eigentum: Interdisziplinäre Erkundungen*. Bielefeld.

- Eisenberg, Evan (1990): Der unvergängliche Klang: Mythos und Magie der Schallplatte. Frankfurt a.M.
- Ellis, Carolyn; Adams, Tony; Bochner, Arthur (2011): Autoethnography. An Overview. Forum Qualitative Sozialforschung. Online verfügbar unter www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3096, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Elster, Christian (2015): Vinyl kills the MP3 Industry? Die (sub)kulturelle Bedeutung der Schallplatte im digitalen Zeitalter. In: Irene Götz u.a. (Hg.): Europäische Ethnologie in München. Ein wissenschaftlicher Reader. Münster/New York, S. 269-290.
- Enzensberger, Hans Magnus (1990): Bewußtseins-Industrie. Frankfurt a.M. Face (2003). In: *Face* 78, July 2003, S. 9-10.
- Finkelde, Domink (2006): Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagen im Fin de Siècle und der europäischen Moderne. In: *Arcadia* 41 (1), S. 187-202.
- Floridi, Luciano (2014): Die 4. Revolution. Wie die Infosphäre unser Leben verändert. Frankfurt a.M.
- Flusser, Vilém (1993): Dinge und Undinge: Phänomenologische Skizzen. München.
- Friederici, Markus R.; Schulz, Frank; Stromeyer, Matthias-S. (2006): Der Technik Kern: Soziale Folgen technischer Innovationen am Beispiel des Tonträgers. In: *Hamburg review of social sciences* 1 (1), S. 105-144.
- Frith, Simon (1992): Zur Ästhetik der populären Musik. In: *PopScriptum* 1, S. 68-88.
- Frith, Simon (1999): Musik und Identität. In: Jan Engelmann (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt a.M., S. 149-169.
- Frith, Simon (2006): The industrialization of music. In: Andy Bennett, Barry Shank und Jason Toynbee (Hg.): The popular music studies reader. London/New York, S. 231-238.
- Gauß Stefan (1998): Das Erlebnis des Hörens: Die Stereoanlage als kulturelle Erfahrung. In: Wolfgang Ruppert (Hg.): Um 1968: Die Repräsentation der Dinge. Marburg, S. 65-93.
- Geertz, Clifford (2007): Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M.
- Gehlen, Dirk von (2011): Mashup: Lob der Kopie. Berlin.
- Geisthövel, Alexa (2014): Lebenssteigerung. Selbstverhältnisse im Pop. In: Alexa Geisthövel und Bodo Mrozek (Hg.): Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden. Berlin/Bielefeld, S. 177-200.

- Glötz, Peter (2003): Kommunikation, Macht, Geschwindigkeit. In: Konrad Paul Liessmann (Hg.): Die Kanäle der Macht: Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter. Wien, S. 131-143.
- Goldt, Max (2001): Die Radiotrinkerin. Ausgesucht schöne Texte. München.
- Greif, Mark (2012): Hipster. Eine transatlantische Diskussion. Berlin.
- Gronow, Pekka; Saunio, Ilpo (1998): An international history of the recording industry. London.
- Grossberg, Lawrence (1999): Zur Verortung der Populärkultur. In: Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter (Hg.): Cultural Studies. Grundlagen- und Textbeispiele zur Einführung, S. 215-236.
- Hagen, Anja Nylund (2015a): The Playlist Experience. Personal Playlists in Music Streaming Services. Hg. v. Popular Music and Society. Online verfügbar unter <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1021174>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Hagen, Anja Nylund (2015b): Using music streaming services. Practices, experiences and the lifeworld of musicking. Oslo.
- Hahn, Hans Peter (2005): Materielle Kultur: Eine Einführung. Berlin.
- Hajek, Stefan (2018): So funktioniert die Erfolgsformel von Spotify. In: *Wirtschaftswoche*, 2018. Online verfügbar unter <https://www.wiwo.de/technologie/digitale-welt/streamingdienst-boersengang-so-funktioniert-die-erfolgsformel-von-spotify/21121318.html>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Han, Byung-Chul (2016): Das Glatte. In: Harald Welzer, Güner Yasemin Balci, Nils Minkmar, Ahmad Mansour und Byung-Chul Han (Hg.): Denk mal! 2017. Frankfurt a.M., S. 159-178.
- Hebdige, Dick (1979): The Meaning of Style. London.
- Hebdige, Dick (1990): Style as Homology and Signifying Practice. In: Simon Frith und Andrew Goodwin (Hg.): On Record. Rock, Pop and the Written Word. New York, S. 46-54.
- Hecken, Thomas (2015): Camp als Witz. Teil II: Susan Sontag, Jack Smith, Esther Newton, Judith Butler. Online verfügbar unter www.pop-zeitschrift.de/2015/05/16/camp-als-witz-teil-ii-susan-sontag-jack-smith-esther-newton-judith-butlervon-thomas-hecken16-5-2015/, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Heidrich, Hermann (2007a): Von der Ästhetik zur Kontextualität: Sachkultur-forschung. In: Silke Göttlich und Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Berlin, S. 33-56.

- Heidrich, Hermann (2007b): Dinge verstehen. Materielle Kultur aus Sicht der Europäischen Ethnologie. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 103 (2), S. 223-236.
- Hengartner, Thomas (1998): Telefon und Alltag: Strategien der Aneignung und des Umgangs mit der Telephonie. In: Thomas Hengartner und Johanna Rolshoven (Hg.): *Technik – Kultur: Formen der Veralltäglicung von Technik – Technisches als Alltag*. Zürich, S. 245-262.
- Hengartner, Thomas (2002): Zur Ordnung von Raum und Zeit: Volkskundliche Anmerkungen. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 98, S. 27-39.
- Hengartner, Thomas (2004): Zur ›Kultürlichkeit‹ von Technik. Ansätze kulturwissenschaftlicher Technikforschung. In: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (Hg.): *Technikforschung: Zwischen Reflexion und Dokumentation*. Bern, S. 39-57.
- Hengartner, Thomas (2012): Technik – Kultur – Alltag: Technikforschung als Alltagskulturforschung. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 108, S. 117-139.
- Hennig, Nina (2014): Objektbiographien. In: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart, S. 234-237.
- Hennion, Antoine (2001): Music Lovers. Taste as Performance. In: *Theory, Culture, Society* 18 (5), S. 1-22.
- Hennion, Antoine (2004): Pragmatics of Taste. In: Mark Jacobs und Nancy Hanrahan (Hg.): *The Black Companion to the Sociology of Culture*. Oxford, S. 131-144.
- Herlyn, Gerrit (2008): Computer im Alltag – Computer als Alltag. Erzählstrategien und biographische Deutung im Veralltäglicungsprozess von Technik. Hamburg.
- Herlyn, Gerrit (2017): »Too old to die young«. Praktiken des Biografisierens jugendkultureller Erfahrungen. In: Cordula Endter und Sabine Kienitz (Hg.): *Alter(n) als soziale und kulturelle Praxis. Ordnungen – Beziehungen – Materialitäten*. Bielefeld, S. 7-26.
- Herlyn, Gerrit; Overdick, Thomas (Hg.) (2003): *Kassettengeschichten: Von Menschen und ihren Mixtapes*. Münster.
- Hesmondhalgh, David (2013): *The Cultural Industries*. Los Angeles.
- Hielscher, Hans (2009): Die haben 'ne Scheibe! Rückkehr der Jazzplatte. Online verfügbar unter www.spiegel.de/kultur/musik/rueckkehr-der-jazzplatte-die-haben-ne-scheibe-a-626091.html, zuletzt geprüft am 28. 8.2020.

- Hitzler, Ronald (1994): Sinnbasteln. Zur subjektiven Aneignung von Lebensstilen. In: Ingo Mörth und Gerhard Fröhlich (Hg.): Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu. Frankfurt a.M./New York, S. 75-92.
- Hitzler, Ronald; Bucher, Thomas; Niederbacher, Arne (2001): Leben in Szenen: Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute. Opladen.
- Hodkinson, Paul; Bennett, Andy (2012): Introduction. In: Dies. (Hg.): Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity. Oxford, S. 1-6.
- Hofmann, Bernd (Hg.) (2009): Camping Academy & the One Man Red Can Show. München.
- Holert, Tom; Terkessidis, Mark (Hg.) (1996): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin.
- Holert, Tom (2015): Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst. In: *Pop, Kultur und Kritik* 4 (1), S. 128-147.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (2004): Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M.
- Horn, Eva (2011): Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. Katastrophen-Szenarien als Phantasien der Störung. In: Julia Fleischhack und Kathrin Rottmann (Hg.): Störungen. Medien/Prozesse/Körper. Berlin, S. 11-22.
- Hornby, Nick (1996): High Fidelity. Köln.
- Hutchby, Ian (2001): Technologies, texts and affordances. In: *Sociology* 35 (2), S. 441-456.
- Jacke, Christoph (2009): Einführung in populäre Musik und Medien. Berlin/Münster.
- Jeggle, Utz (1986): Der Kopf des Körpers: eine volkkundliche Anatomie. Weinheim.
- Jenkins, Henry (2006): Convergence culture: Where old and new media collide. New York.
- Jennings, Ros (2012): ›Rock on‹: Women, ageing and popular music. Farnham.
- Jenß, Heike (2007): Sixties dress only; Mode und Konsum in der Retro-Szene der Mods. Frankfurt a.M. [u.a.].
- Keen, Andrew (2008): Die Stunde der Stümper. Wie wir im Internet unsere Kultur zerstören. München.
- Kibby, Marjorie (2009): Collect yourself. Negotiating personal music archives. In: *Information, Communication & Society* 12 (3), S. 428-443.
- Kleiner, Marcus S. (2012): Die Methodendebatte als ›blinder Fleck‹ der Populär- und Popkulturforschungen. In: Marcus S. Kleiner und Micha-

- el Rappe (Hg.): Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele, S. 11-44.
- Kleinhenz, Jochen (2006): Andere Zeiten, andere Labels. In: Martin Büsser und Roger Behrens (Hg.): *The medium is the mess* (Testcard, 15). Mainz, S. 60-66.
- Klug, Gereon (2014): *Low Fidelity*. Hans E. Plattes Briefe gegen den Mainstream. Berlin.
- Klug, Gereon (2015): Hamburgs coolste Plattenläden. Online verfügbar unter <https://www.geo.de/reisen/reiseziele/1228-rtkl-das-lesestueck-hamburgs-coolste-plattenlaeden>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Klug, Gereon; Studio Braun (Hg.) (2016): *Drei Farben Braun – Das große Studio Braun Buch*. Berlin.
- König, Gudrun; Papierz, Zuzanna (2013): Plädoyer für eine qualitative Dinganalyse. In: Sabine Hes, Johannes Moser und Maria Schwertl (Hg.): *Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte*. Berlin.
- Köstlin, Konrad (1994): Ums Leben Sammeln. In: Bausinger, Hermann; Bechold, Ute; Duden Barbara; et al. (Hg.): *Ums Leben sammeln. Ein Projekt*. Tübingen, S. 7-15.
- Kopytoff, Igor (1986): The cultural biography of things. Commoditization as process. In: Arjun Appadurai (Hg.): *The Social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge, S. 64-94.
- Krohn, Philipp (2009): Vinyl als »schwarzes Gold«: Von der Performanz der Plattensammlung. Online verfügbar unter www.faz.net/aktuell/finanzen/fonds-mehr/vinyl-als-schwarzes-gold-von-der-performanz-der-plattensammlung-1923635.html, zuletzt geprüft am 28.8.2020.
- Kuni, Vera (2010): Wenn aus Daten wieder Dinge werden: »From analog to digital and back again«? In: Elisabeth Tietmeyer (Hg.): *Die Sprache der Dinge: Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*. Münster [u.a.], S. 185-193.
- Laar, Kalle (2014): Vinyl Culture und Zeitgeschichte. Schallplattencover als Quellen der visual history. In: *Popgeschichte*, Bd. 2. Bielefeld, S. 361-371.
- Lammers, Gudrun (1984): Zwischen Autogrammkarten und Antiquitäten – abweichendes Verhalten. In: Peter Springer (Hg.): *Gesammelt in und um Oldenburg. Aspekte der Alltagskultur; zur Ausstellung im Oldenburger Kunstverein*, 8.1. – 17.2.1984. Oldenburg, S. 32-34.
- Latour, Bruno (1996): *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin.

- Lemm, Karsten (2015): Wie findet Spotify heraus, welche Musik uns gefällt? Wired Magazin. Online verfügbar unter www.wired.de/collection.de/liefe/ausgabe-1215-spotify-kennst-du-mich, zuletzt geprüft am 20.08.2019.
- Levy, Steven (2006): The power of the iPod. Apple's music player weighed six ounces. But it had tons of influence on culture, commerce and coolness. In: *Newsweek*, 23.10.2006, S. 72. Online verfügbar unter www.newsweek.com/power-ipod-111899, zuletzt geprüft am 25.08.2020.
- Levy, Steven (2007): *The perfect thing: how the iPod shuffles commerce, culture, and coolness*. New York.
- Lincoln, Siân (2012): Youth culture and private space. Houndmills [u.a.].
- Lindemann, Uwe (2014): Konsum als Selbsttechnologie. Zwischen konsumistischem Möglichkeitssinn und quantifikatorischer Selbstoptimierung. In: *Pop Zeitschrift*. Online verfügbar unter www.pop-zeitschrift.de/2014/01/02/konsum-als-selbsttechnologiezwischen-konsumistischem-moeglichkeitssinn-und-quantifikatorischer-selbstoptimierung-von-uwe-lindemann2-1-2014/, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Lindner, Rolf (1981): Die Angst des Forschers vor dem Feld: Überlegungen zur teilnehmenden Beobachtung als Interaktionsprozess. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 77, S. 51-66.
- Lindner, Rolf (2000): *Die Stunde der cultural studies*. Wien.
- Lindner, Rolf (2003): Vom Wesen der Kulturanalyse. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 99, S. 177-188.
- Lindner, Rolf (2008): Die kulturelle Textur der Stadt. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 104 (2), S. 137-147.
- Lindner, Rolf (2011): Spür-Sinn: Oder: Die Rückgewinnung der Andacht zum Unbedeutenden. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 107 (2), S. 155-169.
- Lindner, Rolf (2012): Serendipity und andere Merkwürdigkeiten. In: *VOKUS* 1 (22), S. 6-11.
- Lintzel, Aram (2015): Vinyl Hype vorbei? Die Platte als Statussymbol großstädtischer Neobiedermeierspießer. *Spex*. Online verfügbar unter www.spex.de/vinyl-hype-vorbei-die-platte-als-statussymbol-grossstaed-tischer-neobiedermeierspiesser, zuletzt geprüft am 25.08.2020.
- Löfgren, Orvar (2012): Selektives Wissen: Von der Bewältigung des Überflusses. In: Gertraud Koch und Bernd Jürgen Warneken (Hg.): *Wissensarbeit und Arbeitswissen: Zur Ethnografie des kognitiven Kapitalismus*. Frankfurt a.M.
- Löfgren, Orvar; Ehn, Billy (2012): *Nichtstun: Eine Kulturanalyse des Ereignislosen und Flüchtligen*. Hamburg.

- Maase, Kaspar (2008): Die Erforschung des Schönen im Alltag: Sechs Thesen. In: Ders. (Hg.): Die Schönheiten des Populären: Ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Frankfurt a.M./New York, S. 43-57.
- Maase, Kaspar (2010): Freude an den schönen Dingen. Ästhetische Erfahrung als Alltagsglück? In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 106 (1), S. 81-90.
- Maase, Kaspar (2013): Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung. Überlegungen zur Systematik eines Forschungsfeldes. In: Christoph Bareither (Hg.): Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforchung. Würzburg, S. 24-36.
- Magaudda, Paolo (2011): When materiality bites back: Digital music consumption practices in the age of dematerialization. In: *Journal of Consumer Culture* 11 (1), S. 15-36.
- Massmünster, Michel (2017): Im Taumel der Nacht. Urbane Imaginationen, Rhythmen und Erfahrungen. Berlin.
- Mauss, Marcel; Ritter, Henning (1990): Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt a.M.
- McRobbie, Angela; Garber, Jenny (1976): Girls and subcultures. In: Stuart Hall und Tony Jefferson (Hg.): Resistance through rituals. London, S. 209-222.
- Meyer, Silke (2014): Was heißt Erzählen? Die Narrationsanalyse als hermeneutische Methode der Europäischen Ethnologie. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 110 (2), S. 243-268.
- Milano, Brett (2003): Vinyl junkies. Adventures in record collecting. New York.
- Miller, Daniel (2014): Der Trost der Dinge. Fünfzehn Porträts aus dem London von heute. Berlin.
- Moebius, Stephan; Schroer, Markus (2010): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Frankfurt a.M., S. 7-11.
- Mohr, Sebastian; Vetter, Andrea (2014): Körpererfahrung in der Feldforschung. In: Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling, Walter Leimgruber (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Bern.
- Morris, Jeremy Wade (2011): Sounds in the cloud. Cloud computing and the digital music commodity. In: *First Monday* 16 (5). Online verfügbar unter www.firstmonday.org/article/view/3391/2917, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Morris, Jeremy Wade (2015): Curation by code: Infomediaries and the data mining of taste. In: *European Journal of Cultural Studies* 18 (4-5), S. 446-463.

- Niedenthal, Clemens (2003): Symbolische Guerillakriege: Subkulturen im Zeichen der Dinge. In: Joachim Kallinich und Hermann Bausinger (Hg.): *Botenschaft der Dinge*. Heidelberg, S. 70-78.
- Niehaus, Michael (2014): Dinge in Bewegung. In: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart, S. 133-140.
- Nowak, Raphaël (2014): Investigating the interactions between individuals and music technologies within contemporary modes of music consumption. In: *First Monday* 19 (10). Online verfügbar unter <https://doi.org/10.5210/fm.v19i10.5550>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Nowak, Raphaël; Whelan, Andrew (2014): On the 15-year anniversary of Napster. Digital music as boundary object. In: *First Monday* 19 (10). Online verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.5210/fm.v19i10.5542>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Oghuzan, Celik; Herzing, Evi; Plesch, Tine (2004): Can You Show Me The Way To – Northern Soul? In: Martin Büsser u.a. (Hg.): *Black Music* (Testcard, 13), Mainz S. 48-55.
- Paz, Eilon (2015): *Dust & Grooves. Plattensammler und ihre Heiligtümer*. Hamburg.
- Perec, Georges (2014): Kurze Anmerkungen über die Kunst und Art und Weise, seine Bücher zu ordnen. In: Georges Perec (Hg.): *Denken/Ordnen*. Zürich, S. 29-39.
- Peter, Stefanie; Volk, Annette (1994): Vom Typ zum Stereotyp. In: Hermann Bausinger, Ute Bechdorf, Duden Barbara u.a. (Hg.): *Ums Leben sammeln. Ein Projekt*. Tübingen, S. 59-72.
- Peterson, Richard A.; Kern, Roger M. (1996): Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. In: *American Sociological Review* 61 (5), S. 900-907.
- Pinch, Trevor; Bijsterveld, Karin (2004): Sound Studies: New Technologies and Music. In: *Social Studies of Science* 34 (5), S. 636-648.
- Platzgumer, Hans; Neidhart, Didi (2012): *Musik ist Müll. Essay*. Innsbruck.
- Poehls, Kerstin; Faust, Stephan (2015): Ding-Arrangements. Über alltägliches, museales und wissenschaftliches Sammeln. In: *Hamburger Journal für Kulturanthropologie* 1, S. 3-16.
- Popper, Ben (2015): Tastemaker. How Spotify's Discover Weekly cracked human curation at internet scale. Hg. v. The Verge. Online verfügbar unter www.theverge.com/2015/9/30/9416579/spotify-discover-weekly-online-music-curation-interview, zuletzt geprüft am 28.08.2020.

- Poschardt, Ulf (1997): DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur. Reinbek bei Hamburg.
- Powers, Ann (2018): ›Deep catalog‹ taught a deep love for music. In: *Los Angeles Times*. Online verfügbar unter <http://articles.latimes.com/2006/oct/11/entertainment/et-reflection11>, zuletzt geprüft am 28.8.2020.
- Rabe, Jens-Christian (2009): Knistern, knacken, rumpeln, eiern: Die erstaunliche Rückkehr des Vinyls. In: *Süddeutsche Zeitung*. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/die-erstaunliche-rueckkehr-des-vinyls-knistern-knacken-rumpeln-1.445428>, zuletzt geprüft am 28.8.2020.
- Reckwitz, Andreas (2006): Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Velbrück.
- Reckwitz, Andreas (2012): Subjekt. Bielefeld.
- Reel, Monte (2015): In der Arche Noah der Musik. In: *Neue Züricher Zeitung*, 15.03.2015, S. 4-9.
- Rees, Anke (2016): Das Gebäude als Akteur. Architekturen und ihre Atmosphären. Zürich.
- Reich, Wilhelm (1989): Charakteranalyse. Köln.
- Reichertz, Jo (2007): Die Macht der Worte und der Medien. Wiesbaden.
- Renner, Tim (2004): Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm; über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie. Berlin.
- Repplinger, Roger (2010): Abstauber. Sie sammeln Platten und sie hören Platten. Was anderes kommt ihnen nicht ins Ohr. In: *Retrotrend 2*, S. 68-78.
- Reynolds, Simon (2012): Ja, Originalität ist möglich! Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/kultur/musik/2012-10/simon-reynolds-remix-recreativity>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Reynolds, Simon (2013): Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz.
- Roberge, Jonathan; Seyfert, Robert (2017): Was sind Algorithuskulturen? In: Dies. (Hg.): Algorithuskulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit. Bielefeld, S. 7-40.
- Rolshoven, Johanna (2003): Von der Kulturraum- zur Raumkulturforschung: Theoretische Herausforderungen an eine Kultur- und Sozialwissenschaft des Alltags. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 99, S. 189-213.
- Schmidt-Lauber, Brigitta (2003): Gemütlichkeit. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Frankfurt a.M.

- Schmidt-Lauber, Brigitta (2007): Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens. In: Silke Göttisch-Elten und Albrecht Lehmann (Hg.): *Methoden der Volkskunde*. Berlin.
- Schmidt-Lauber, Brigitta (2009): Orte von Dauer. Der Feldforschungsbegriff der Europäischen Ethnologie in der Kritik. In: Beate Binder, Thomas Hengartner und Sonja Windmüller: *Kultur – Forschung. Zum Profil einer volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Münster.
- Schönberger, Klaus (2007): Technik als Querschnittsdimension: Kulturwissenschaftliche Technikforschung am Beispiel von Weblog-Nutzung in Frankreich und Deutschland. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 103 (2), S. 197-221.
- Schönberger, Klaus (2015): Persistenz und Rekombination. Digitale Kommunikation und soziokultureller Wandel. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 111 (2), S. 201-213.
- Schramm, Holger (Hg.) (2009): *Handbuch Musik und Medien*. Konstanz.
- Schröter, Jens (2004): Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung. Bielefeld.
- Schwanhäußer, Anja (2010): *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*. Frankfurt a.M.
- Seeßlen, Georg (2018): *Is This the End? Pop zwischen Befreiung und Unterdrückung*. Berlin.
- Seim, Roland (2009): Plattencover und Konzertplakate. In: Holger Schramm (Hg.): *Handbuch Musik und Medien*. Konstanz, S. 379-438.
- Seyfert, Robert; Roberge, Jonathan (Hg.) (2017): *Algorithmenkulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*. Bielefeld.
- Shuker, Roy (2004): Beyond the ›High Fidelity‹ Stereotype: Defining the (contemporary) Record Collector. In: *Popular Music* 23 (3), S. 311-330.
- Sommer, Manfred (2014): Sammeln. In: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart, S. 109-117.
- Sontag, Susan (2001): *Notes on Camp. In: Dies. (Hg.): Against interpretation and other essays*. New York, S. 275-292.
- Spilker, Frank (2017): Pop im Museum. In: *Spex* 355, September 2014, S. 50-54.
- Stalder, Felix (2009): *Neun Thesen zur Remix-Kultur*. Online verfügbar unter https://irights.info/wp-content/uploads/fileadmin/texte/material/Stalder_Remixing.pdf, zuletzt geprüft am 28.08.2020.

- Stagl, Justin (1998): Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns. In: Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen, S. 37-54.
- Star, Susan Leigh (1999): The Ethnography of Infrastructure. In: *American Behavioral Scientist* 43 (3), S. 377-391.
- Statista (2018): Absatz von Apples iPod weltweit in den Geschäftsjahren 2002 bis 2014. Online verfügbar unter <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/203593/umfrage/absatz-von-apple-ipods-seit-dem-geschaeftsjahr-2002/>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.
- Steinfeld, Thomas (2008): Die Rückkehr des Vinyls: Musik-CDs in der Krise, die Schallplatte ist wieder da. In: *Süddeutsche Zeitung*, 13.9.2008, S. 1.
- Sterne, Jonathan (2006): The mp3 as cultural artifact. In: *New media and society* 8 (5), S. 825-842.
- Sterne, Jonathan (2012): MP3. The meaning of a format. Durham.
- Straw, Will (2003): Music and Material Culture. In: Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton (Hg.): The cultural study of music: A critical introduction. New York, S. 227-236.
- Thornton, Sarah (1996): Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital. Cambridge.
- Thyroff, Kaline (2010): [Hertz]kammer: Resonanz-Plattenladen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.05.2010.
- Ulbricht, Otto (2019): Missbrauch. Und andere Doku-Stories aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Wien.
- Ulrich, Danja (2012): Mobile Musik: Die mobile iPod-Hörkultur und ihre gesellschaftlichen und ästhetischen Konsequenzen. Hamburg.
- van Dijck, José; Bijsterveld, Karin (Hg.) (2009): Sound souvenirs. Audio technologies, memory and cultural practices. Amsterdam.
- Timm, Christian (1984): Anmerkungen zur Geschichte des Sammelns. In: Peter Springer (Hg.): Gesammelt in und um Oldenburg. Aspekte der Alltagskultur; zur Ausstellung im Oldenburger Kunstverein, 8.1. – 17.2.1984. Oldenburg, S. 27-31.
- Veblen, Thorstein (1981): Theorie der feinen Leute. München.
- Weber, Heike (2008): Das Versprechen mobiler Freiheit: Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy. Bielefeld.
- Wicke, Peter (2009): Der Tonträger als Medium der Musik. In: Holger Schramm (Hg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz, S. 49-87.
- Willis, Paul E. (1978): Profane Culture. London.
- Willis, Paul E. (1991): Jugend-Stile. Hamburg.

- Willis, Paul E. (1998): Notes on common culture: Towards a grounded aesthetics. In: *European Journal of Cultural Studies* 163 (1), S. 163-176.
- Willis, Paul E. (2000): *The ethnographic imagination*. Cambridge [u.a.].
- Wirag, Lino (2009): Heiße Scheiben. Plattenhüllen als Sammlerobjekte? So außerirdisch ist der Gedanke nicht. Viele Künstler gestalten LP-Cover – die Objekte erzielen vierstellige Preise. In: *Süddeutsche Zeitung*, 18.07.2009.
- Wired Magazin (2004): Bull session with Prof. iPod. Online verfügbar unter <https://www.wired.com/2004/02/bull-session-with-professor-ipod/>, zuletzt geprüft am 28.08.2020.

Dank

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Thomas Hengartner, der meine Arbeit von Beginn an begleitet hat, deren Fertigstellung er aber leider nicht mehr miterleben konnte. Seine Offenheit und sein Spaß am Denken waren immer größte Inspiration für mich. Prof. Dr. Ingrid Tomkowiak danke ich für die vertrauensvolle Betreuung meiner Arbeit in der Abschlussphase. Prof. Dr. Moritz Ege danke ich, dass er mich schon als Magisterstudent auf das hier beackterte Forschungsfeld geführt, und mich mit seiner Leidenschaft für ethnografisches Arbeiten angesteckt hat. Den Professor:innen und Stipendiat:innen des DFG-Graduiertenkollegs »Kunst und Technik« danke ich für den anregenden interdisziplinären Austausch sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft für mein Promotionsstipendium. Sehr wertvoll waren für mich die Zusammenkünfte mit den Professor:innen und Doktorand:innen des Promotionsprogramms Europäische Transformationsprozesse. Besonders Prof. Dr. Burkhard Lauterbach und Prof. Dr. Johannes Moser danke ich für ihre Unterstützung. Allen Mitarbeiter:innen des Hamburger Instituts für Volkskunde/Kulturanthropologie danke ich für ihre herzliche Gastfreundschaft. Für ständiges Mitdenken, Mitsammeln, Mitordnen und Aussortieren von Gedanken und Ideen sowie für kritisches Lesen und sorgfältiges Lektorieren gilt mein herzlicher Dank Gerrit Herlyn, Michel Massmünster, Anna Symanczyk, Michael Hopp, Jochen Bonz, Anke Rees, Catharina Rüß, Melcher Ruhkopf, Lorenz Wagner, Kerstin Schaefer, Alexander Gradl und Sabrina Waffenschmidt. Brigitte Frizzoni danke ich für die sensationelle Betreuung und Beratung in allen organisatorischen Angelegenheiten. Für die einfallreichen Illustrationen danke ich Alex Solman. Sehr dankbar bin ich schließlich meinen Eltern Agnes und Günther Elster, meinem Bruder Steffen und seiner Familie und ganz besonders Sarah Janson und Frida für ihr unermüdliches Vertrauen, ihre Unterstützung, ihre Geduld und ihre Liebe.

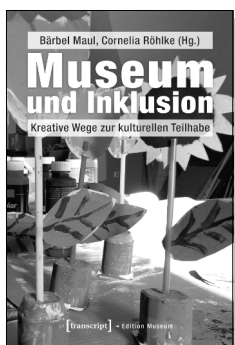
Museum



Anna Greve

Koloniales Erbe in Museen Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit

2019, 266 S., kart., 23 SW-Abbildungen, 4 Farbabbildungen
24,99 € (DE), 978-3-8376-4931-4
E-Book: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4931-8



Bärbel Maul, Cornelia Röhlke (Hg.)

Museum und Inklusion Kreative Wege zur kulturellen Teilhabe

2018, 168 S., kart., 16 Farbabbildungen
29,99 € (DE), 978-3-8376-4420-3
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4420-7
EPUB: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4420-3



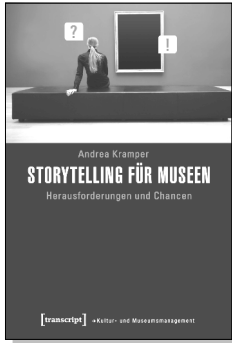
Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.)

Das Museum als Provokation der Philosophie Beiträge zu einer aktuellen Debatte

2018, 286 S., kart., 19 SW-Abbildungen
29,99 € (DE), 978-3-8376-4060-1
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4060-5

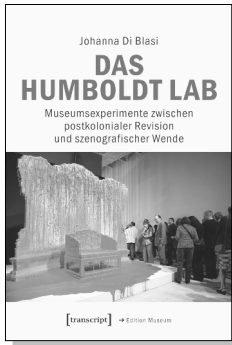
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Museum



Andrea Kramper
Storytelling für Museen
Herausforderungen und Chancen

2017, 140 S., kart., 15 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4017-5
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4017-9
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4017-5



Johanna Di Blasi
Das Humboldt Lab
Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision
und szenografischer Wende

2019, 292 S., kart., 16 Farbabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4920-8
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4920-2



Klaus Krüger, Elke A. Werner, Andreas Schalhorn (Hg.)
Evidenzen des Expositorischen
Wie in Ausstellungen Wissen,
Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird

2019, 360 S., kart., 4 SW-Abbildungen, 77 Farbabbildungen
32,99 € (DE), 978-3-8376-4210-0
E-Book: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4210-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

