

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.« (Grossberg 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 kanalierten 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 Mitteln, 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 Ausschlusssystemen 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 Schau-
fensterscheibe, hinter der sich eine attraktive Auslage befindet. Im Angebot:
Elvis, James Dean, The Beatles. Die Betrachter:innen können sich durch Spie-
gelungen 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, Ordnun-
gen 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 ironi-
schem Unterton fehlende Kollektive, einen Mangel an Identifikation und Sub-
version, 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 be-
titelten Sammelband »Mainstream der Minderheiten« das akademische Pen-
dant hierzu. Wie Kaspar Maase erkennt, wird diese Formel besonders im di-
gitalen 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 wert-
frei als empirische Tatsache: Der große, massenmedial produzierte konsen-
suale 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 ei-
ner inzwischen etwa 70-jährigen Geschichte. Sowohl Musikjournalist:innen,
Wissenschaftler:innen, Museumsкуратор:innen als auch allen voran Musik-
fans schreiben Popgeschichte(n). Andererseits widerspricht die Historisie-

rung 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 entsprang 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 eindruckliches 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 »Guerrilla 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 Ethnograf 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.

