

## 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 *Zardoz 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 begebe mich zu *Zardoz Records*, ein verhältnismäßig großes Geschäft, es umfasst vielleicht gute 200 Quadratmeter.<sup>1</sup> 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 *Zardoz 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 schießen, 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, 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 frühlingshaften 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 Konsumsujet 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 abscannen. 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 Voodoocult-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 Vorfreude. 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 verquicktem 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 »Selbstaustauschs, 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.

