

4

Der Pudel-Stil: Wie Spontaneität und Autorität erzeugt werden

**„Im Pudel gibt es nur Punks.“
(Bertile bei einem informellen Gespräch)**

← 4.1

Viktor albert in seinem Studio
für den Fotografen herum,
Sebastian spielt mit seinem Hund,
während Viktor arbeitet.
Digitale Zeichnungen nach Foto-
graphie von Autor 2011, 2024.

Die Existenz eines Agens wird zwar von einem aus anderen Akteur*innen bestehenden System unterstützt ... Aber wir haben immer noch nicht die Frage der Werkproduktion erörtert. Wie können wir die eklatanten Unterschiede im Schicksal der Menschen und ihren Werken analysieren, indem wir uns ihnen aus dem Blickwinkel ihrer intrinsischen Qualitäten nähern? Im Diskurs werden oft gerade jene menschlichen Eigenschaften, also ihre Genialität, zur Erklärung ihrer Entwicklung und der ihrer Werke herangezogen. Die klassische Philosophie, die in der Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt und im gesunden Menschenverstand verwurzelt ist, sieht in der Schöpfung einen Ausdruck einer inneren Qualität, die nach außen projiziert wird und sich in einem passiven Objekt materialisiert. Dies geschieht durch den Willen eines allmächtigen Subjekts.

Weit davon entfernt, die Vorstellung einer grundsätzlichen Ungleichheit individueller Werdegänge zu hinterfragen, kann die Beobachtung von Praktiken die Vorstellung eines außergewöhnlichen „Subjekts“ relativieren, indem sie uns auf den Begriff der außergewöhnlichen Praktiken verweist. In diesen werden die besonderen Eigenschaften nicht mehr durch eine Innerlichkeit des Subjekts, sondern durch eine besondere Konfiguration bestimmt. Denn genau diese besondere Konstellation macht die Praxis zu dem, was sie ist; gleichzeitig unterstützt sie das Qualitätsurteil, das über die Praxis gefällt werden muss. Die Praxis dieser Konfiguration werden wir als „Stil“ bezeichnen.

In diesem Kapitel werden wir versuchen, eine Definition von Stil „in Aktion“ herauszuarbeiten. Zunächst analysieren wir detailliert den Ablauf einer „pudeltypischen“ Stilausübung, und zwar von der Produktion bis zur Aufführung; anschließend werden wir anhand eines kurzen Überblicks über den Stilbegriff in der anthropologischen Literatur untersuchen, wie das Stilkonzept von Kulturtheoretiker*innen verwendet wurde. Schließlich werden wir unsere Kritik an diesem Stilbegriff erörtern und ein praktikableres Konzept vorschlagen, das es uns ermöglicht, bestimmte Werkeigenschaften und Charakteristiken der Agenzien — und insbesondere die bemerkenswerte Langlebigkeit der Institution Pudel Club — besser zu verstehen.

Um die Leser*innen nicht länger auf die Folter zu spannen, folgt hier in wenigen Sätzen das Hauptargument der beiden abschließenden Kapitel, die das behandeln, was unserer Ansicht nach die Einzigartigkeit des Pudel-Stils ausmacht.

Der Stil von Agenzien entspricht ihrer Fähigkeit, erfolgreich durch Verbindung mit anderen Agenzien „ein Werk zu vollbringen“, um daraus etwas Neues zu schaffen: das Werk. Erfolg oder Misserfolg

dieser Verbindung hängt von der Art und Weise ab, wie bestimmte technische Prozesse eingesetzt werden, um ausgewählte Elemente im Agenzienumfeld effizient zu verbinden. Die von der Pudel-Community entwickelten Verzauberungstechniken erleichtern die „Vollbringung des Werks“ der Agenzien und machen sie gleichzeitig authentischer. Die erste Technik ist eine besondere Praxis des Samplings^[→78]: das Mischen ausgewählter Elemente. Die zweite Technik ist eine spezifische Form der Ironie, die sich auf die Äußerungssituation bezieht.

4.1

Wozu der Stil uns veranlasst: die Vollbringung des Werkes

In manchen Fällen ist die Arbeit der das Werk vollbringenden Person besonders deutlich erkennbar. Die Person ist nicht Ausführende eines bestimmten Plans, sondern eher eine Diplomatin, die das Zusammentreffen zahlreicher Akteur*innen orchestriert, um den Projekterfolg zu gewährleisten.

Nehmen wir ein konkretes Beispiel aus der Praxis. Der folgende Text handelt von den Vorbereitungen eines Auftritts im Pudel Club, der anlässlich der Veröffentlichung einer von Sebastian Reier „Booty Carrell“ und Viktor Marek aufgenommenen Platte stattfand: Pudel Produkt Nr. 13.^[→79] Diese Situation der Stilausübung scheint besonders geeignet, um das Assemblage-Prinzip zu veranschaulichen; die Musikproduktion ist hier stark durch die Sampling-Technik geprägt. Außerdem legen die Agenzien offenbar großen Wert darauf, dass die „Nähte“ des finalen Patchworks deutlich sichtbar gemacht werden, was den Rückschluss zulässt, dass Sampling hier viel mehr ist als eine einfache technische Lösung für ein gegebenes Problem. Dieses Beispiel wird zeigen, wie die Vollbringung des Werkes durch die Agenzien diese sichtbar und existent macht.



◀ 4.2

Cover von Check the Horse,
Illustration von Mimiyo Tomozawa,
Design von Alice Astie, 2011,
mit freundlicher Genehmigung.



„Mit Viktor ist es super angenehm: ich komme mit meinen Platten, gebe ihm ein paar Tracks und schaue ihm beim Arbeiten zu.“
 (Sebastian, Auszug aus einem Gespräch, November 2011)

Mitten am Nachmittag im Sommer 2011 treffen wir in Viktors Atelier ein, das sich im Keller eines Gebäudes im Innenhof befindet. Sebastian hatte mir eine Woche zuvor von einer Clubveranstaltung erzählt und ich hatte darum gebeten, ihn einen Tag lang begleiten zu dürfen. Nun durfte ich also bei der „Party des Monats“ dabei sein: Die Rede ist von einer Releaseparty anlässlich der Veröffentlichung von drei neuen „Pudel Produkten“, den Platten des hauseigenen Labels.^[→80] Eine davon ist das Ergebnis einer außergewöhnlichen Kooperation von ihm und Viktor. Wir verabreden uns am Donnerstagmorgen in dem Plattenladen, in dem Sebastian zweimal wöchentlich arbeitet. Nach Begrüßung der englischen DJ*s, die an diesem Abend auch auflegen, machen wir uns auf den Weg, um uns auf den Auftritt vorzubereiten, der am gleichen Abend stattfinden wird.

Wir befinden uns im Herzen der Schanze — in den 80er Jahren DAS Underground-Viertel par excellence, das heute schick und trendy geworden ist. Das Gebäude im Innenhof scheint eines der wenigen zu sein, das noch in Künstler*innenhand verblieben ist. Viktor empfängt uns sehr herzlich: Sebastian, seinen kleinen Hund und mich. Er umarmt uns innig. Er macht uns einen Tee und wir setzen uns. Das Studio selbst, getrennt von einem großen Wohnzimmer und Proberaum, ist etwa zehn Quadratmeter groß: einfach und sauber, weiß gestrichen. Es ist relativ unordentlich, auf der einen Seite steht ein Computer mit vier Monitoren^[→81], auf der anderen Seite die mit einem kleinen Mischpult verbundenen Maschinen, an das auch ein Plattenspieler angeschlossen ist. → 4.3

Es folgt eine kurze Unterhaltung über die Aufführungsstruktur: Innerhalb weniger Stunden sollen etwa 25–30 Minuten Programm vorbereitet werden. Sie werden zunächst die Songs der an diesem Abend vorgestellten Platte spielen, darunter auch den titelgebenden Track „Check the Horse“. Eines der Lieder wird Sebastian live singen. Der „Pudel Choir“ soll den Refrain vortragen, aber die Anzahl der Sänger*innen steht noch nicht fest; Sebastian hat den Text ausgedruckt. Dann werden die Original-Songs, also das Ausgangsmaterial der Platte gespielt, jeweils gefolgt von ihren „geremixten“ Versionen, d. h. sie werden durch Sampling-Techniken neu arrangiert und mit zusätzlicher Instrumentierung live gespielt.

Dann beginnt der eigentliche Produktionsprozess. Während der Session holt Sebastian eine ungewöhnliche Mischung von Vinylschallplatten

[→80] → 1.7

[→81] Eine bemerkenswerte Analyse dieser musikalischen Vermittlungen nach der Theorie des vernetzten Akteurs stammt von Georgina Born, „On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity“, Twentieth-Century Music 2, Nr. 01 (März 2005), 7–36, <https://doi.org/10.1017/S147857220500023X>.

aus den 70er und 80er Jahren aus seiner Tasche: „Das weiße Pferd“ der NDW-Gruppe The Wirtschaftswunder, eine Platte mit indischem Techno von 1983, eine mit taiwanesischer Musik, „A take of the Taiwanese at African music“, erzählt er mir, auf Englisch im Text. Und eine Platte mit pakistanischer Musik, die laut Sebastian ebenfalls von afrikanischer Musik beeinflusst ist — „Zambo Zambo“ singt der Chor. Die meisten von ihnen sind „Versuche“, sogenannte „takes“ „orientalischer“ Musiker*innen, sagt er, die einen anderen Musikstil übernehmen, als man von ihnen erwarten würde. Sebastian erklärt mir auch, dass er Filmmusik aus dem Mittleren Osten besonders mag, weil sie oft amerikanische und lokale Einflüsse miteinander vereint, mit Englisch gesungenen Texten und traditionellen Instrumenten. Insgesamt werden etwa zehn Platten daraufhin überprüft.

Von jeder dieser Platten hat Sebastian ein Stück ausgewählt, das er kurz kommentiert. Viktor hört zu, nickt zustimmend und konzentriert sich dann auf ein melodisches und rhythmisches Element, einen kurzen Teil des Tracks. Er sucht unter Anleitung von Sebastian ein Sample oder wählt es selbst aus. Meist fällt die Wahl auf ein markantes Element, das sich vom restlichen Stück abhebt: Es wird für „witzig“ befunden, weil es unpassend, einfach ungewöhnlich oder besonders packend ist.

Das Sample wird beim zweiten Durchlauf der Platte aufgenommen und gleich geloopt. Das verwendete Gerät ermöglicht eine Kontinuität zwischen Aufnahme des Samples und dem Abhören des Loops. Das Ergebnis modifiziert er mit Effekten, wenn er es für nötig hält. Und zwar nur ganz minimal, sodass die Samples immer leicht wiederzuerkennen sind. Dann komponiert er mit seinen Drum Machines flugs ein Arrangement — meist ein Percussion-Muster und eine Bassline —, um das oder die Snippet(s) hervorzuheben und in ein neues Stück zu verwandeln. Indem er die Effekte auf den verschiedenen Spuren des Tracks, die allesamt Loops sind, stark und schnell verändert, gestaltet er seine Komposition sehr dynamisch. Das Ganze wird dadurch sehr eingängig und tanzbar. Sein Tempo ist beeindruckend: Er wählt die Samples blitzschnell aus und fragt ab und zu nach unserer Meinung. Beim Hören entsteht der Eindruck einer bereits fertig produzierten und arrangierten Aufnahme. Wenn man die Augen schließt, vergisst man leicht, dass die Musik live komponiert ist. Viktor macht sich kaum Notizen, da er bereits alle Schritte im Kopf hat, die er später während der Aufführung ausführen wird. Er notiert lediglich die in der Maschine hinterlegten Samples sowie die geplante Reihenfolge der zu spielenden Stücke. Schwer zu sagen, ob er darüber

4.3 →

Viktor bei der Arbeit
an seinen Maschinen,
Digitale Zeichnungen nach Foto-
grafie des Autors (2011), 2024.



nachdenkt, was er tut; er scheint mit der Komposition voranzukommen, indem er an der Maschine herumhantiert. Er drückt die Tasten seiner Drum Machine, während er das Ergebnis gleichzeitig prüfend anhört, macht nur wenige Versuche, verändert die gewählten Sounds nicht, akzeptiert irgendwie das unmittelbare Ergebnis und macht weiter, ohne zurückzublicken. Er nimmt das Ergebnis nicht einfach auf. Das Ganze wird später noch einmal live auf der Bühne produziert.

Später am Abend hörte ich Sebastian voller Bewunderung für den Produzenten zu einem Freund sagen: „Weißt du, Viktor ist super schnell, er kann fast alles live machen. Letztes Mal hatten wir eine Woche eingeplant, um die Platte aufzunehmen. In drei Tagen war sie fertig ... Und er macht das richtig gut — so was gibt's selten. Schnell und gut.“

Nach wenigen Stunden, nur von kurzen Pausen unterbrochen, um mit dem Hund zu spielen oder einen Ingwertee zu trinken, packt Viktor seine Maschinen in einen alten Koffer undwickelt sie vorher in Tücher, um sie beim Transport zu schützen: Er nimmt seinen Sampler und zwei Drum Machines mit. Sebastian macht seine Plattentasche zu. Bevor er geht, wählt Viktor die Kleidung aus, die er am Abend tragen wird: „Musik ist eine Sache, Kleidung eine andere.“ Er entscheidet sich für einen grauen 70er-Jahre-Damen-Jumpsuit mit Tigermuster, der mit dem Schnurrbart des Musikers kontrastiert. Sebastian wiederum zieht eine afrikanische Leinentunika und einen passenden Hut an. Nach einem gemeinsamen Essen in einem türkischen Restaurant fahren wir mit dem Taxi zum Club. Der Chor setzt sich vor Ort aus den anwesenden Bandmitgliedern zusammen; ich werde eingeladen, als Versuchskaninchen beim Soundcheck dabei zu sein: „You're in the band“, ruft Ralf mir vom Tresen zu. Ein Filmplakat, auf dem ein pakistanisches Rambo-Remake zu sehen ist, hängt über dem DJ*-Pult.

Die Beschreibung dieses typischen Ereignisses im Rahmen der Clubaktivitäten präsentiert zwei Menschen, die durch ihre Zusammenarbeit und den Einsatz ihrer jeweiligen Mittel den Pudel zum Laufen bringen. Die Veranstaltung wird als „Pudel Produkte Release Party“ angekündigt: Der Stil des Kollektivs wird bei diesem Auftritt so offiziell wie möglich zur Schau gestellt.

Wenn wir uns auf die bestimmenden Stilaspekte der Veranstaltung konzentrieren wollen, sehen wir uns mit einer Verschränkung von Entitäten konfrontiert: Der Veranstaltungsort Pudel bringt sowohl das Publikum als auch die Musikproduktion zusammen. Die Musikproduktion verbindet zwei musikalische Agenzien. Jedes Agens besteht aus einer Person und einer Anzahl von Objekten

und Werken. Jedes Objekt verweist auf eine große Anzahl von Akteur*innen und Praktiken. Jedes Werk verweist auf andere Ereignisse, Orte, Personen und andere Werke. Was die Veranstaltung einzigartig macht, sind diese beiden Elemente und die Art und Weise, wie sie miteinander kombiniert werden.

Sehen wir uns nun die Musikproduktion genauer an: Der Prozess ermöglicht es, die Kombination von Informationen und Techniken in der Praxis zu beobachten, die ein neues Werk hervorbringen. Im vorliegenden Fall bringt Sebastian seine Platten mit und Viktor benutzt seine Maschinen. Um das Schema zu vereinfachen, gehen wir davon aus, dass die verwendeten Informationen von Sebastian bereitgestellt werden und dass Viktor die Technik liefert, mit der die Informationen in ein neues Werk umgewandelt werden. Natürlich darf auch insbesondere die Gesamtheit der technischen Vermittlungsschritte, der Aufzeichnungsmedien, der analogen und digitalen Apparate, nicht außer Acht gelassen werden, die ebenfalls eine zentrale Rolle im Handlungsablauf spielen.^[→82]

Sowohl während des Entstehungsprozesses als auch bei der Aufführung kann an den Steuerungselementen des Soundsystems ein Prozess der „verteilten Kognition“ beobachtet werden.^[→83] Die beiden menschlichen Agenzien, die mit Objekten, Maschinen und Platten verbunden sind, bringen im Laufe des Ereignisses ein neues Agens mit bestimmten Eigenschaften hervor. Das neue Agens kann eigenständig Elemente vergegenwärtigen, indem es sie auf spezifische Art und Weise miteinander verknüpft: Es hat Stil. Ihm verdanken wir die Kombination dieses Musikstückes taiwanesischer Ureinwohner*innen mit dem Rhythmus eines elektronischen Instruments. Die Mischung wurde speziell dafür erdacht, um aus den Lautsprechern des Pudel Clubs zu erklingen und eine kleine Gruppe von Menschen an diesem Abend zum Tanzen zu bringen.

Sehen wir uns die einzelnen Beteiligten einmal an: Sie hören während der Zusammenarbeit natürlich nicht auf zu existieren. Ganz im Gegenteil — denn gerade während des Produktionsprozesses und im Laufe der Veranstaltung zeigen sich ihre Beziehungen zur Welt und ihre Präsenz am deutlichsten.

Während des Produktionsprozesses haben die Beteiligten zwei Arten von Erinnerungen gemeinsam verwendet: ein „semantisches“ und ein „prozedurales“ Gedächtnis.^[→84] Das „semantische“ Gedächtnis ist ein Zeichengedächtnis, das es uns ermöglicht, ein Agens in der Situation zum Handeln zu bringen. Um ein Musikstück zu spielen, benötigt Sebastian den Namen der Schallplatte, die Erinnerung an das Coverbild oder zumindest an den Ort, wo er das Medium abgespeichert hat. Außerdem muss er den Track oder die Stelle

4.4 →

Sebastian und Viktor mit dem „Pudel-Chor“ beim Auftritt, Zeichnung basierend auf der Erinnerung des Autors, digital, 2023.





kennen, an der das Lied beginnt. Das „prozedurale“ Gedächtnis ist ein Gedächtnis aus Techniken, Programmen und Handlungen, die in einer Situation anzuwenden sind. Die Track-Auswahl, die er treffen wird, ist als technische Handlung anzusehen. Technisches Ziel des Agens ist es, das Publikum zu verzaubern. Seine Auswahl basiert auf präzisen, schwer zu beschreibenden Kriterien, da sie sowohl auf seinen Emotionen als auch auf den zu erwartenden Emotionen eines spezifischen Publikums beruhen. Und zwar sowohl auf den musikalischen Elementen selbst als auch auf den Referenzen, die sie transportieren.

Sebastians Auswahl erfolgt innerhalb einer Plattensammlung, einem begrenzten Register, das ihm bei seiner Entscheidungsfindung eine große Hilfe ist. Die Plattensammlung selbst ist ein Produkt von Sebastians Stil, aber sie ist gleichzeitig die Matrix seines Stils. Die Sammlung ist das Produkt seines Stils, weil sie das Ergebnis seiner Fähigkeit widerspiegelt, Werke auszuwählen und miteinander zu verknüpfen. Sie ist eine Matrix, da sie seine Auswahl einschränkt und folglich steuert, einer Ordnung (oder fehlerhaften Ordnung) entsprechend. Der materielle Aspekt der Praxis ist dabei nicht zu übersehen: Es handelt sich um Vinyl-Objekte in Papphüllen, die Sebastian sammelt und zusammenstellt, durchsieht, sortiert, transportiert ... und vor allem sind es Objekte, die er findet und sich aneignet. Sebastians Sammlung wurde nach einer Technik zusammengestellt, die es ihm ermöglicht, eine zufällig gefundene Platte zu klassifizieren und ihr eine Bedeutung beizumessen, die dann Teil einer Assemblage werden kann. Und es ist genau dieses prozedurale Gedächtnis, mit der Zusammenstellung dieser Selektionen — zusammen mit den Inhalten, die bereits in seinem semantischen Gedächtnis vorhanden sind —, die Sebastians Stil ausmachen. Je weiter sich seine oder ihre Assoziationstechniken entwickeln, desto mehr Elemente wird die Person im Gedächtnis speichern und desto eher wird sie andere Agenzien in der jeweiligen Situation in die Werke mit einbeziehen: Werke mit neuen Werken verbinden, Agenzien mit neuen Agenzien.

Sebastian verwendet für diese Session untypische Tracks. Hörer*innen werden durch den eklektischen Charakter der Zusammenstellung überrascht. Alle diese Aufnahmen haben gemeinsam, dass „Mainstream“-Hörer*innen ihren Sound als altmodisch empfinden. Schon der Label-Name, mit dem Sebastian zusammenarbeitet, „B-Music“, spiegelt den Fokus auf kleinere Werke wider, eben jene, die nicht berücksichtigt wurden. Selbst ihr „exotischer“ Charakter täuscht eine Authentizität der Tradition vor, da die ausgesuchten Werke meist westliche Musik covern, die von Musiker*innen aus anderen

Kulturreisen gespielt wird. Antoine Hennion würde sagen, dass es sich hier um die Arbeit handelt, die der Ausübung des Geschmacks eigen ist und die ständig von Amateur*innen ausgeführt und aufgegriffen wird.^[→85]

Viktors Hauptanliegen besteht darin, das Unerwartete zusammenzubringen. Zum Komponieren von Musik verwendet er insbesondere die Sampling-Technik. Prozedurales und semantisches Gedächtnis funktionieren hier in einem anderen Maßstab: Es werden nicht mehr ganze Tracks oder Platten zusammengesetzt, sondern Songschnipsel, melodische oder rhythmische Linien. Besonders interessant bei dieser Kompositionsform ist, dass Viktor kein vorher gesammeltes Repertoire an Klängen oder Loops verwendet. Er nutzt das, was er von Sebastian bekommt. Sie wählen übrigens gemeinsam die Schnipsel aus, die besonders hörenswerten Momente, die Viktor dann einbaut. Er verwendet auch andere „rohe“ Klänge. In einem Interview erklärte er mir am Beispiel eines neben uns stehenden Autos, dass er lieber diese Art von Geräuschen verwende als einen perfekten Gitarrenklang. Er sprach nicht von Geräuschen im Allgemeinen, sondern über das spezifische Geräusch, das wir gerade gehört hatten, was in unmittelbarer Reichweite und durch diese Produktionsweise und Montage direkt nutzbar war.

Viktor bewegt sich auf einem musikalischen Terrain, das als „Dub“ bezeichnet wird, ein in Jamaika entstandenes Genre, das sich auf unzählige Werke bezieht, deren Motive unter anderem eine rhythmische Basis und ein Funktionsmuster liefern, das technisch in digitalen Produktionsmaschinen verwurzelt ist. Dub verwandelt das Aufnahmestudio in ein Instrument, das vom Producer-Engineer live gespielt wird.^[→86] Auch die verwendeten Maschinen beeinflussen das finale Ergebnis maßgeblich. Deren Technologie ermöglicht ein flexibles Sampling sowie eine Klangsynthese.^[→87]

Sebastian bewundert Viktors Fähigkeit, auf Basis der vorhandenen Klangrepertoires schnell neue Stücke zu produzieren, ihnen einen Sinn zu geben und der Assemblage den Status eines Musikstücks zu verleihen: Auch hier geht es um zahlreiche Beziehungen, die sich in der Handlung konkretisieren.

Im Kapitel über Netzwerke haben wir erörtert, welchen zentralen Platz Viktor innerhalb der Pudel-Aktivitäten einnimmt. Wenn Stil also die Fähigkeit von Agenzien ist, sich untereinander zu verbinden, um neue Werke hervorzubringen, ist die Fähigkeit der Viktor-Sebastian-Entität entscheidend: nämlich das Pudel-Publikum zu versammeln.

Der Ort spielt bei der Inszenierung eine Rolle: Laut Viktor ist es vorteilhaft, an einem relativ „privaten“ Ort wie dem Pudel zu spielen, da man seine „Gegner*innen“ genau vor sich hat. Das Publikum ist nah

[→85] Antoine Hennion, „Réflexivités. L’activité de l’amateur“, *Réseaux* n° 153, no. 1 (February 2, 2009), 55–78, <https://doi.org/10.3917/res.153.0055>.

[→86] Stephen Davis und Peter Simon, „X-Ray Music: The Volatile History of Dub“, in *Reggae International*, hg. von Luke Ehrlich (New York: R&B, 1982), 105.

[→87] Susanna I. Loza behandelte detailliert das große Forschungsfeld der kulturellen Interpretation von Diskursen und Werken aus dem Bereich der elektronischen Tanzmusik in ihrer Dissertation 2004 an der Universität von Kalifornien, Berkeley. Darin widmete sie sich auch dessen transnationaler Geschichte, seinen ideologischen Implikationen sowie der Fülle an theoretischer Literatur, die daraus

dran, die Beziehung zu den Musiker*innen wird erleichtert. Das erlaubt es ihm, einfacher zu experimentieren, sich in der Musikproduktion freier zu entfalten. Der Pudel hat die aktive Aufgabe, ein Publikum zu generieren, das mit dem speziellen Stil und der Atmosphäre, die von den Gruppenmitgliedern vorgegeben wird, kompatibel ist: Ein Publikum, das zu stereotypische Erwartungen hat, wird durch das Spielen untypischer Musik aussortiert. „Den Club leeren“, das geschieht durch die Ausübung eben jenes Stils: DJ*s hören nicht etwa auf zu spielen, sondern legen Platten auf, die nur ein spezifisches Publikum ansprechen werden. So haben die besonderen Abende mit „pakistanischer Musik“, die einmal pro Monat samstags stattfinden, das Ziel, ein bestimmtes Publikum anzulocken und ein anderes fernzuhalten. Die erklärten Ziele sind stets identisch: eine einladende Atmosphäre für die Mitglieder der Pudel-Community, ein angenehmes Publikum für Musiker*innen und DJ*s, ein geschütztes Gruppenerlebnis.

Für Akteur*innen ist Stil gleichbedeutend mit Niveau, d. h. Erfolg, Klasse, Handlungsfähigkeit. Laut Viktor sind die beiden Begriffe Stil und Niveau miteinander verwandt. „Niveau ist eine Frage von Stil und Trends werden hier hartnäckig ignoriert“, verkündet der Pudel im Header einer seiner Newsletter.^[→88] Dennoch beobachten wir in den Diskursen und Praktiken zwei Stilformen, die paradox erscheinen: Der Stil des „Pudelisten“ stellt sich und seine Gruppe über ein Mainstream-Publikum, soll aber auch gleichzeitig zweit-rangig und ausgefallen bleiben, das Lächerliche suchen und es auch häufig finden. „Wir sollten nicht zu cool sein, wir müssen ein bisschen schräg bleiben, ein bisschen durchgeknallt“, sagt Viktor. Diese absichtlich misslungenen Mischungen steigern jedoch nur den Erfolg der Gruppenexistenz und deren Mitglieder.

Laut Bertile wird der praktizierte Stil am besten durch Charlottes Handlung veranschaulicht, bei der sie „den Dingen Style verleiht“. Kommen wir zu einem Beispiel, das die Anwendung der Sampling-Technik auf einen vollkommen anderen Bereich zeigt.

Das Team versammelt sich bei einem Open-Air-Event, einem Festival, das mehrmals im Sommer, meist sonntags, organisiert wird und einen Tag lang dauert: das Pudel Open Air. → 4.5 Das Team kümmert sich um ein an den Club angrenzendes Stück Brachland; es wurde wieder instand gesetzt, seit der Zugang zur Terrasse durch das Restaurant über dem Club verboten ist. Angesichts der vertrockneten Blumenkästen, die an der Treppe zum Garten hängen, hat Charlotte plötzlich eine Idee. Sie pflanzt das Unkraut, sehr zufrieden mit dem Ergebnis der Begrünung, insbesondere mit der Sinnstiftung, die sie gerade durch das urbane Sampling geschaffen

hervorgegangen ist. Vgl. Susana I. Loza, *Global Rhetoric, Transnational Markets: The (post) modern Trajectories of Electronic Dance Music*, 2004.

[→88] „Niveau ist eine Frage von Stil und Trends werden hier hartnäckig ignoriert“, Pudel-Newsletter (schnauze@pudel.com) vom 24.01.12.

hat, und absolut begeistert von der unerwarteten Kreation. Die Überschreitung der Kategorien zwischen heimisch und wild wird nicht ausreichen, um unerwünschtes Publikum fernzuhalten, aber das flüchtige Werk verbreitet eine zweideutige Botschaft: Hier wird Unkraut gezüchtet, Abfall ist das Motto. Der Diskurs bleibt jedoch an dieser Stelle stehen, eine Klärung findet nicht statt. Die Handlung alleine reicht schon aus, es ist keine große Sache, aber es bringt sie zum Lachen.

Wir entdecken ein weiteres Paradoxon, das der Pudel-Aktivität zugrunde liegt: Je mehr das Individuum seinen persönlichen Stil ausübt, indem alles gemischt und nichts respektiert wird, desto mehr scheint der Pudel-Stil Gestalt anzunehmen und sich vor unseren Augen als deutliche und wirkungsvolle Entität zu verfestigen. Ist es der Pudel-Stil, der sich in den Handlungen der Individuen manifestiert, der sie dazu drängt, diese Assemblagen zu realisieren? Wie können wir die Begriffe des kollektiven und individuellen Stils miteinander verbinden? Wie haben sich Autor*innen der Sozial- und Kulturanthropologie der Stil-Frage genähert? Wie kann uns der Pudel helfen, den Stilbegriff zu verstehen?

4.2 Kultur und Stil

In der anthropologischen Literatur wird Stil entweder als erkennbare Norm betrachtet, deren Ausdruck auf eine Gruppenzugehörigkeit hinweist, oder als Abweichung von der Norm, die einem Individualisationsprinzip folgt und die Originalität der Handlung oder Produktion eines Agens innerhalb der Gruppe markiert.^[→89] Wir werden zunächst die Grenzen der ersten Definition erörtern, beginnend mit dem Stil als Wiedererkennungsmerkmal. Wir werden sehen, wie der Stilbegriff als Bestandteil einer Kultur verwendet wurde und dann als Grundlage der Subkultur. Anschließend werden wir die Grenzen der zweiten Definition untersuchen: Stil als Erzeuger von Besonderheiten.

4.2.1 Stil als Wiedererkennungsmerkmal: Kultur als Stil

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird Stil häufig mit dem Begriff des ethnischen Stils oder sogar des historischen Stils verbunden: Ob eine

[→89] Vgl. Martinelli, *L'interrogation du style*, 19–48.

4.5 →

Pudel Open Air am 29.07.2011 mit
Viktor Marek & Ashraf Sharif Khan,
Charlotte Knothe grillt.
Zeichnung basierend auf der Erinnerung
des Autors, digital, 2024.



Pudel OPEN AIR



scharfe Speise dem „Thai“-Stil oder etwa ein Sockeltisch dem „Empire“-Stil angehört — Stil ist zunächst einmal erkennbar. Er ist Teil einer Identität, als Kategorie konstruiert, die wiederum einer allgemeinen Entität zugeordnet ist, sei es einem Land oder einer Epoche. Die Definition ist stark durch Verallgemeinerungen geprägt, die sich aus der Kompetenz der Akteur*innen ergeben, in allgemeinen Kategorien nach Klassifizierungselementen zu suchen.^[→90] Der Verallgemeinerungsprozess ist ein charakteristisches Merkmal der klassisch sozialwissenschaftlichen Perspektive. Beeinflusst wurde diese Tatsache durch die Bedeutung des Sammelns von Objekten bei der Entstehung und Entwicklung der Disziplin sowie durch das ethnozentrische Nationenkonzept. Die Ethnologie war demnach schon früh daran interessiert, „ethnische Stile“ in der materiellen Kultur und in symbolischen Praktiken im Allgemeinen zu definieren.

Der Stilbegriff wurde in einem Sinn verwendet, der dem der Kultur sehr nahe kommt, und zwar von Alfred. L. Kroeber, der bereits 1917 Stil als „eine überorganische Tendenz der Kultur“ definierte.^[→91] In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte Kroeber den Begriff so weiter, dass er daraus eine „durchdringende Kraft“ machte, die die kulturelle Totalität aller Zivilisationen kennzeichnet; Letztere tragen alle einen „totalen Lebensstil“ in sich.^[→92] Wie Bruno Martinelli bemerkt, ist dieser Stilbegriff sehr nah an den Konzepten von Muster oder Ethos verortet, die von Margaret Mead, Ruth Benedict und Gregory Bateson entwickelt wurden: nämlich als eine homogenisierende Kraft individueller Dispositionen, eine Dynamik, die durch Institutionen verkörpert wird.^[→93] In Übereinstimmung mit den Überlegungen der Kybernetik verstand Kroeber schon damals die Bedeutung der Rückkopplungseffekte zwischen Kultur und Dispositionen: „In gewisser Hinsicht machen die Menschen den Stil; andererseits sind sie selbst die Produkte des Stils.“^[→94]

Als das letzte Werk von Kroeber erschien, entwickelte André Leroi-Gourhan^[→95] ein anderes Stilkonzept, das auf einem viel pragmatischeren Diskurs basiert. Stil wird hier als die Konkretisierung des technischen Trends betrachtet. Als letztes und einzigartiges Stadium des Objekts ist er das Gegenteil der Funktion, die als erstes Stadium einer Sache als universell gilt. Stil wird durch das Innere des Menschen beeinflusst. Als ein tiefes ästhetisches Bewusstsein wird er innerhalb von Gesellschaften weitergegeben und anerkannt. Es ist die innere Umgebung, die letztlich mit der Idee des Musters (pattern) oder Ethos gleichzusetzen ist, da nach Leroi-Gourhan die Einheit dieser Dispositionen durch Form und Dekoration der hergestellten

[→90] Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie* (Paris: Éditions de Minuit, 1998).

[→91] Zitiert aus Martinelli, *L'interrogation du style*, 30.

[→92] Kroeber, *Style and Civilization*, 1957, zitiert aus Martinelli, *L'interrogation du style*, 30.

[→93] Martinelli, *L'interrogation du style*, 30.

Vgl. Gregory Bateson, *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of*

the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View (Stanford, Calif: Stanford Univ. Press, 1958).

[→94] Alfred L. Kroeber, *Style and Civilizations*, Messenger lectures on the evolution of civilization, Cornell University (Cornell University Press, 1957), 60.

[→95] André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Sciences d'aujourd'hui (Paris: A. Michel

Objekte wahrnehmbar gemacht wird. Der grundlegende Unterschied zur Kroeber'schen Perspektive liegt in der Betonung auf der Praxis, darin, Stil als „Akt“ zu definieren.

Die stilistischen Produktionen der Pudel-Agenzien könnten so betrachtet werden, als folgten sie den gleichen Codes, die möglicherweise aus dem Kontext heraus erkennbar sind ... Nach Gregory Bateson ist Stil das Prinzip, das uns erlaubt, eine Äußerung zu vervollständigen, indem wir verstehen, wie sie funktioniert. Er rückt das Stilprinzip in die Nähe des Codebegriffs^[→96]: Wir haben den Code der Zutaten, die zu kombinieren sind, um ein Gericht in einem bestimmten Stil zuzubereiten oder zu erkennen. Die Plakate, die Newsletter-Texte, die im Pudel gespielte Musik würden also alle dazu beitragen, einen ganz bestimmten Identitätsstil aufzubauen. Auf den ersten Blick erscheint es beim Pudel jedoch schwierig, wenn nicht gar unmöglich, angesichts der Formenvielfalt und der Heterogenität der Inhalte zu bestimmen, was seinen ikonografischen oder musikalischen Stil ausmacht. Darüber hinaus führt die Tatsache, dass die Gruppe zu unserer westlichen Gesellschaft gehört, bei einem Teil der Ethnolog*innen dazu, die Möglichkeit einer kulturellen Besonderheit zu leugnen, eines Typs, der dem Ethnischen nahekommen würde. Betrachtet man jedoch die Gesamtheit der Produktionen, so ist ein signifikanter Zusammenhang sehr wohl wahrnehmbar. Diese Kohärenz wird außerdem von den Akteur*innen selbst identifiziert und durch die Zugehörigkeit zu einer breiteren Strömung behauptet: So wird der „Punk“-Stil oft als Quelle und Identität der Pudel-Akteur*innen in Erinnerung gerufen.

4.2.2 Stil als Subkultur: Pudel-Punk

Am Anfang des Golden Pudels steht die „Clique“ von Rocko und Schorsch. Beide wurden stark von der Punk-Bewegung beeinflusst, einer subversiven Subkultur, die in den 80er Jahren aus England kam und ihr Echo in sozialen Forderungen und Konflikten fand, die damals Westdeutschland erschütterten. Der Stadtteil St. Pauli, insbesondere die Gegend rund um die Hafenstraße, die nur einen Steinwurf vom Pudel entfernt ist, war Schauplatz gewalttätiger Auseinandersetzungen zwischen der Hausbesetzerbewegung und der Polizei, die einen Zusammenschluss von aktivistischen Kräften und sympathisierenden Demonstrant*innen herbeiführte.^[→97]

Schorsch Kamerun, Bandleader der Goldenen Zitronen, trat damals durch Konzerte während der Unruhen 1985 und '86 in Erscheinung. Die

Paris, 1964).

[→96] Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes: anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven* (Suhrkamp, 1985), 142.

[→97] Michael Herrmann u. a., *Hafenstrasse. Chronik und Analysen eines Konflikts* (Hamburg: Verlag am Galgenberg, 1987).

ironischen und engagierten deutschsprachigen Texte dieser „Fun-Punk“-Band trafen ins Schwarze, wurden schnell von anderen nachgeahmt und begründeten einen Trend in der Rockmusik, der später als Hamburger Schule bekannt werden sollte. Rocko Schamoni, der als Vorgruppe der Goldenen Zitronen mit seinen humorvollen Liedern auf der Bühne stand, war unschlagbar. Rocko wurde spätestens mit dem Erfolg von „Dorfpunks“ bekannt, einem autobiografischen Buch über seine Jugend als „Dorfpunk“ und seinen Umzug in die Stadt.^[→98]

In einem im Juli 2012 verschickten Newsletter beschreibt Schorsch Kamerun den Pudel als „Museumsdorf der Subkulturen“. Die Metapher ist treffend: Der Pudel bleibt ein Ort der Subkultur, ein Überbleibsel jener Subkulturen, die in den späten 1970er Jahren von der Birmingham School und ihrem Centre for Contemporary Culture Studies (C.C.S.) theoretisiert wurden.

Die Birmingham School war eine treibende Kraft bei der Untersuchung dieser umfangreichen Strömungen der Populärkultur. Sie war einerseits von der Chicagoer Schule beeinflusst, die ihren Schwerpunkt auf qualitative Forschungsmethoden legt, und andererseits von der Frankfurter Schule, durch einen marxistischen Ansatz, der eine soziologische Lesart der Herrschafts- und Produktionsverhältnisse vornimmt.^[→99] Stuart Hall und seine Mitarbeitenden teilten jedoch nicht den Pessimismus von Theodor Adorno und Max Horkheimer: Die jugendlichen Akteur*innen der von ihnen beschriebenen Subkulturen waren in der Lage, die Herrschaftsstrukturen aufzudecken und den falschen Vorspiegelungen von „Natürlichkeit“, die von der dominanten Kultur angeboten werden, zu „widerstehen“, und zwar dank symbolischer Praktiken der Ablenkung, die die Autoren als eine eigenständige Ritualität beschreiben.^[→100]

„Spektakuläre Subkulturen“ haben einen „offensichtlich erzeugten Charakter“, Subkulturen „stellen ihre Codes aus“ und zeigen, dass sie dafür geschaffen sind, rekonstruiert zu werden, erklärte Dick Hebdige, ein weiterer bedeutender Autor der Birmingham School.^[→101] Wir befinden uns innerhalb einer Logik, die im Widerspruch zur vorherrschenden Kultur steht, in der die Ausdrucksweise die Maske der Musiktradition und den Anschein einer natürlichen Ordnung begünstigt, die der Unterhaltung vorangeht. Die doppelte Unterscheidung ist in der Struktur der Botschaft selbst vorhanden, sowohl im Produktionsprozess als auch in der Art der Aufführung. Dies ist der erste Kommunikationsmodus, der über den Stil läuft: „Die Bedeutung des subkulturellen Stils besteht also darin, eine Differenz zu kommunizieren und eine kollektive Identität auszudrücken“.^[→102] Hebdige interessiert vor allem die Frage nach der

[→98] Rocko Schamoni, *Dorfpunks. Roman* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004).

(London; New York: Routledge, 2006).

[→101] Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Routledge, 1979), 108.

[→99] Stuart Hall, „Race, Culture, and Communications: Looking Backward and Forward at Cultural Studies“, *Rethinking Marxism*, 1992. <https://doi.org/10.1080/08935699208657998>.

[→100] Stuart Hall (Hg.), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*.

Botschaft, die ein Stil transportieren kann. Wie er betont, hat die Semiotik gezeigt, dass es keiner expliziten Absicht bedarf, um eine Botschaft zu kommunizieren. Die ausgewählten Bestandteile eines Outfits tragen alle eine Bedeutung, und die Bedeutung liegt „nicht in den isolierten Elementen, die zu seiner Zusammensetzung gehören, sondern in der Art und Weise, wie diese Elemente miteinander kombiniert werden“.

Die minimale Botschaft bejaht also die Abweichung in Bezug auf die Normalität. Im Pudel-Kontext hebt sich Sebastians und Viktors Performance von der „normalen“ musikalischen Programmierung eines Clubs für elektronische Musik ab: sowohl durch die Auswahl der gespielten Stücke als auch durch ihren sehr heterogenen und unausgereiften Aufbau. Besonders auffällig ist Viktors Einsatz von Samples: Musiksnipsel aus den Repertoires von „Weltmusik“, Filmmusik, des Jazz oder altmodischer Rockmusik werden wieder verwendet, verfälscht. Die Samples werden nicht neu arrangiert und geglättet, als unkenntliches Material behandelt, das perfekt in eine nahtlose Musik eingefügt wird; stattdessen klingen sie roh, es werden komplett intakte Stücke verbreitet. Die von Sebastian ausgewählten Stücke haben übrigens gemeinsam, dass die meisten selbst Wiederaneignungen sind — insbesondere von westlicher Musik durch östliche Musiker*innen, seltsame Mischungen, die in Vergessenheit geraten waren.

Die zweite Kommunikationsform, die sich am Stil ablesen lässt, ist näher am Inhalt des Werks selbst zu verorten. Es handelt sich um die Wiederaneignung von Objekten und bedeutungsvollen Elementen durch einen „Bricolage“-Prozess, ein Konzept, das Hebdige von Claude Lévi-Strauss' Buch *Das wilde Denken*^[→ 102] übernimmt. Mitglieder der Punk-Subkultur haben durch die für sie spezifischen Konsumpraktiken oder Konsumverweigerung tatsächlich einen besonderen Umgang mit Waren. In der Art der „Wissenschaft des Konkreten“ der magischen Denkschemata wird die Welt durch ein neues Beziehungssystem der Dinge umgedeutet. Durch die Neu-positionierung bedeutungsvoller Objekte innerhalb einer neuen Konfiguration unter gleichzeitiger Beibehaltung eines identischen Bedeutungsrepertoires entsteht eine neue Botschaft.

Nach Ansicht der Autoren der Birmingham School ist der subkulturelle Stil ein Symptom für die Malaise eines Teils der englischen Jugend. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, sind die Autoren weitgehend durch das anthropologische Denken von Kroeber und Leroi-Gourhan inspiriert: Stil wird als Übersetzung einer kollektiven Innerlichkeit in Gesten, Worten und Werken gesehen. Hebdiges Arbeit ist für uns sehr nützlich, um die Besonderheiten (oder eher die

[→ 102] Hebdige, *Subculture*, 108.

[→ 103] Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (Frankfurt am Main, 1968).

Allgemeinheiten) des Pudel-Stils zu verstehen, wobei dieser Ansatz heute deutlich an seine Grenzen stößt. Stark beeinflusst von der klassischen Soziologie und der kritischen Perspektive, bleibt die strukturmarxistische Diskussion von Stuart Hall und Dick Hebdige doch äußerst allgemein. Typischerweise betreibt sie eine Reduktion: Stil wird zu einem Massenphänomen, und Individuen werden als Akteur*innen beschrieben, die einer übergeordneten Kraft unterworfen sind, die sie dazu bringt, wenn schon nicht mit ihr, so doch zumindest gegen sie zu handeln. So wird ein wichtiger Teil der Erfahrung der Akteur*innen nicht erfasst, und zwar derjenige, der dem Stil die Ausübung der Originalität verleiht, die auf der Grundlage der Besonderheit gelebt wird.

4.2.3 Stil als Zeichen von Originalität und Besonderheit

Stil ist für Kunstschaffende und Kunstkritiker*innen das, was eine*n Autor*in von anderen Autor*innen unterscheidet, sowohl in der Produktionsweise als auch in den behandelten Themen. Wie der Anthropologe Bruno Martinelli zu Recht anmerkt, wird Stil neben der Idee der Klassifizierung als „etwas mehr“ angesehen.^[→104] Mit dem Stilbegriff verbunden ist auch der Variationsbegriff innerhalb eines anerkannten Rahmens. Dies ist die andere wichtige Definition, die dem Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch und in der akademischen Literatur, insbesondere in der Kunstgeschichte, beigegeben wird. Ein Stil unterscheidet sich von anderen Stilen durch seine speziellen Eigenschaften, die mit dem Individuum und der Persönlichkeit zusammenhängen. Auf die Frage nach der Bedeutung des Satzes „Niveau ist eine Frage des Stils“ sagt Viktor, dass das Wortspiel auf der Nähe beruht, die er zwischen Niveau und Stil sieht. Im Deutschen ist Niveau ein Synonym für „Klasse“. Stil zu haben bedeutet, Träger*in eines bestimmten Unterscheidungsmerkmals zu sein. Einer Unterscheidung, die durch Authentizität zustande kommt, ein Modus der Valorisierung, der für die von Nathalie Heinich beschriebene Einzigartigkeit charakteristisch ist.

In *Ce que l'art fait à la sociologie*^[→105] verdeutlicht Heinich das grundlegende Problem, das Kunstwerk und Künstler*innendiskurs für die klassische Soziologie aufwerfen: Eingesperrt in einen argumentativen, allgemein verständlichen Modus, besessen von einer Perspektive menschlicher Gleichheit, betrachtet die Soziologie die künstlerische Produktion äußerst wertend. Den künstlerischen Werdegang im Sinne von „Karriere“ zu beschreiben, wie es Howard

[→104] Martinelli, *L'interrogation du style*, 20.

[→105] Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*.

Becker getan hat, geht also gegen das Erleben der Akteur*innen und ihr Empfinden im Sinne von „Berufung“ und geht von einer Strategie aus, wohingegen Akteur*innen dies als „Authentizität“ bezeichnen.^[→106] Die Aufgabe von Kunstsoziolog*innen besteht darin, in einer unkritischen Perspektive „Verschiebungen“ vorzunehmen, um alle Facetten des sozialen Phänomens erfassen zu können. Heinich zeigt den zutiefst ideologischen Charakter der „Bourdieu’schen“ Kritik auf, um der von Luc Boltanski vertretenen pluralistischen Perspektive näherzukommen. Beide Autoren erkennen bereitwillig den Einfluss der Anthropologie auf ihre Untersuchungsmethoden und diese „relativistische“ Perspektive an, die die Relativität von Werten und die verschiedenen „Ordnungen der Äußerung“ hinterfragt, die in Kontroversen zutage treten.^[→107] Allerdings fallen Wertungen nicht immer zusammen, Ambivalenzen und ihre Koexistenz müssen ernst genommen werden, um die Praktiken der Akteur*innen erklären zu können, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden.

4.3 Stil als Handlung und Handlungs- konfiguration

4.3.1 Stil als Handlung der Werkproduktion

Stil kann nicht abstrakt verstanden werden: Er ist abhängig von den Praktiken der Agenzien. Stil entspricht der Konkretisierung in der Situation einer Materialzusammenstellung durch eine technische Handlung. Nach Bruno Martinelli ist das Gedächtnis an dieser Assemblage beteiligt: das semantische Gedächtnis für den Materialeinsatz, das prozedurale Gedächtnis für die Assemblage-Techniken.^[→108] Dies bringt uns einer Definition von Stil im Handeln näher, die es erlaubt, ihn als eine Eigenschaft des Agens zu begreifen.

Wir können Martinelli dennoch vorwerfen, dass er nicht alle Schlüsse aus der Umsetzung des Stilbegriffs zieht. Indem er die Stilausübung im Gedächtnis des Agens verortet, isoliert er ihn von äußeren Zufälligkeiten, deren Berücksichtigung für das Gelingen der Handlung absolut grundlegend ist. Das Werk wird dann zum bloßen

[→106] Howard S. Becker, *Kunstwelten*; aus dem Englischen von Thomas Klein (Hamburg: Avinus-Verlag, 2017).

[→107] Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, 155.

[→108] Martinelli, *L'interrogation du style*, 48.

Vermittler einer Botschaft von reinem Verstand zu reinem Verstand: Es integriert „mentale Prototypen“, die eine „Formerkennung“ für seine Empfänger*innen ermöglichen.^[→109] Wir haben es mit der Innerlichkeit eines Subjekts zu tun, das auf ein neutrales Material in selbstbestimmter Weise einzuwirken scheint, um es seinem Willen zu unterwerfen. Doch Materialien haben ihre eigenen Eigenschaften. Unabhängig davon, ob sie von menschlichen oder nicht-menschlichen Agenzien stammen, nehmen sie an der Handlung teil.^[→110] Durch die Stilausübung entsteht ein neues Werk: ein Ereignis, ein Musikstück oder ein plastisches Objekt. Ein stilbegabter Mensch weiß, wie er das Vorhandene zu nutzen hat, um dieses Arrangement herzustellen, damit es seinen Platz im Kontext einnimmt.

Die Person kann in die Handlung andere Agenzien einbeziehen, um sich selbst existenter zu machen. Sie hat umso mehr Potenzial, bei diesen Aktionen erfolgreich zu sein, wenn sie die Elemente, die sich in ihrer unmittelbaren Reichweite befinden, zu unterscheiden und zu nutzen weiß: diejenigen, die sie zufällig in der Situation vorfindet und deren Relevanz sie konstruiert, ebenso wie diejenigen, die sie sich bereits eingeprägt hat und deren Zugang sie kennt. Denken wir an Charlotte, die mit Unkraut den Pudel-Garten schmückt, oder an Viktor, der das Geräusch aufnimmt, das beim Öffnen einer Bierflasche entsteht, um daraus einen rhythmischen Break zu erzeugen.

Als „Stil“ werden wir die Fähigkeit des Agens bezeichnen, die verfügbaren Materialien zu transformieren, um sie in Form von Werken in sein Netzwerk einzubinden. Wir werden sehen, dass die Macht dieser neuen Agenzien — also der Werke — weitgehend von den verwendeten Techniken abhängt, mit denen sie hervorgebracht werden.

4.3.2 Stil als Handlungskonfiguration

Bei der Untersuchung der faszinierenden Unterschiede zwischen den materiellen Kulturen, die unsere vielseitige Welt durchziehen, haben Ethnolog*innen seit den Anfängen ihrer Disziplin versucht, die Unterschiede aus den besonderen Konfigurationen der von ihnen untersuchten Völker abzuleiten. Mit fortschreitender Erforschung gelingt es ihnen, immer detailliertere Schlüsse aus der Beobachtung von Praktiken zu ziehen, nicht nur materieller, sondern auch sprachlicher Art. Dennoch lag und liegt — wie bei Kroeber und Leroi-Gourhan festgestellt — der Erklärung oft die Vorstellung

[→109] Martinelli, *L'interrogation du style*, 47.

[→110] Vgl. Sophie Houdart und Olivier Thiery, *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales* (Paris: La Découverte, 2011).

einer Innerlichkeit des Subjekts zugrunde, einer Innerlichkeit eines ganzen Volkes oder die eines Teils einer sozialen Klasse.

Jenseits des Gegensatzes zwischen Allgemeinheit und Besonderheit gibt es das Problem der Verortung des Subjekts innerhalb der Produktion der Stilelemente. In einer teleologischen Perspektive werden die verschiedenen Produktionen, die ein Werk konstituieren, teilweise als Träger der Intentionalität von Autor*innen betrachtet. Geht es letzten Endes nicht darum, die Originalität des Individuums mit der in der ethnischen Differenzierung enthaltenen Vorstellung von Identität in Beziehung zu setzen? Auch hier kommen wir zu einer handlungsfernen Perspektive; zu einem „Stil“-Begriff, der nicht in der Lage ist, seinem operativen Charakter in der Situation einer Interaktion gerecht zu werden.

Alfred Gell hat in seinem Buch *Art and Agency* versucht, das Konzept der Innerlichkeit des Subjekts auf die Werkproduktion eines Volkes zu übertragen.^[→111] Im Kapitel „Stil und Kultur“ geht er von einer Analogie zwischen Volk und Individuum aus. Der ethnisch-kulturelle Stil wird analysiert, um die „wesentlichen kulturellen Parameter“ einer Kultur hervorzuheben, indem man sie durch die von der Kunstgeschichte entwickelten Werkzeuge laufen lässt, um den „geformten“ Stil einzelner Künstler*innen durch ihre „psychologisch hervorstechenden“ Merkmale zu erklären.^[→112] Dieser lobenswerte Versuch stößt bedauerlicherweise auf dasselbe logische Problem: Indem er die Werkeigenschaften aus den zugrundeliegenden Strukturen ableitet, die bereits vor ihnen existieren würden, vernachlässigt er bei der Konstitution dieser Konfigurationen den aktiven Charakter von Praktiken. Es ist anzunehmen, dass Gells Entkörperlichung der analysierten Materialien eine wichtige Rolle bei jenem theoretischen Versehen gespielt hat: Es werden nur Werke mehrere Jahrzehnte nach ihrer Entstehung berücksichtigt, ob nun die von Duchamp oder die der Maoris.

Die Beobachtung von Produktionskontexten und die Berücksichtigung der Akteur*innenperspektive führt tatsächlich dazu, das Vermittlungsspiel, die „mediane Zone“^[→113], die zwischen Künstler*innen und Werk und zwischen Werk und Betrachtenden interveniert, zu berücksichtigen. Die Beobachtung wird umso leichter in Kontexten, in denen das Ereignis selbst zum Werk und zum Vermittler wird und die Praxis dazu beiträgt, ein dynamisches Gleichgewicht zu erhalten. Stil als Praxis zeigt sich dann deutlich als der Ort, an dem die Konfiguration selbst entsteht, und nicht als der einfache Ausdruck einer Konfiguration, die ihr vorausgehen würde. Die Wege werden dann in der Aktion durchgespielt, ständig in Frage gestellt und etablieren eine einzigartige Existenz, die in jedem Moment

[→111] Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press Oxford, 1998).

[→112] Gell, *Art and Agency*, 162.

[→113] Antoine Hennion, Übersetzung M. Rigaud und P. Collier. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation* (London; New York: Routledge, 2020), 10.

mithilfe eines spezifischen Know-hows aus den vorhandenen Materialien hergestellt werden muss.

Die Metapher des Töpfers, die der Philosoph Étienne Souriau zu Beginn seines Essays *Le mode d'existence de l'œuvre à faire* (Über den Modus der Existenz des zu vollbringenden Werkes)^[→114] verwendet, ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich: Es gibt kein Projekt der Form, das im Material vollendet wäre, es gibt kein*e Meister*in, das Werk entsteht langsam und wird in der Handlung begründet.^[→115] „Es ist gerade die Vollendung selbst, die schließlich eine Statue schafft, nach dem Bild von ... nach dem Bild wovon eigentlich? Nach dem Bild von nichts: Das Bild und sein Modell kommen gemeinsam in der Existenz an.“^[→116] Der Stilbegriff nimmt dann eine andere Wendung: Er wird zu einer Eigenschaft des Agens, eines Agens, das sowohl die Person, die verschiedenen technischen Vermittlungen, den Ort und das Werk selbst beinhaltet. Stil ist nicht nur eine Modalität des Handelns, sondern auch das Handeln selbst. Stil ist die Fähigkeit von Agenzien, das „zu vollbringende Werk“ zu konkretisieren, das, was bereits vorhanden war, aber noch nicht existierte.

So zeigen sich der Pudel Club und seine Agenzien stilsicher durch ihre Fähigkeit, die Existenz, in Form von Werken und neuen Akteur*innen, eben genau durch jene vorhandenen Materialien und Akteur*innen herzustellen. Die Konfiguration, in der sie ihren Platz haben, ermöglicht die Aufrechterhaltung dieser ephemeren Gleichung, die es ermöglicht, dass die Handlung stattfindet und sich selbst reproduziert, indem sie sich immer verändert. Die beim Pudel verwendete Sampling-Technik — ob in der Musik oder bei der Gartenarbeit —, kombiniert mit den für die Assemblage gewählten Materialien, verleiht diesem Mittel eine spezifische Stileigenschaft. Wir werden im letzten Kapitel sehen, wie die rhetorische Technik der Ironie mit dieser Sampling-Technik kombiniert wird, um der besonderen Mischung des Pudel Clubs Kohärenz und Effektivität zu verleihen, die das Zusammenwirken von Generalisierung und Singularität ermöglicht und das Paradoxon in einen starken Motor für Handlungen verwandelt.

[→114] Étienne Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz* (Meson Press, 2015).

[→115] Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, 157.

[→116] Zitiert nach Isabelle Stengers & Bruno Latour, Vorwort zu Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, 7.

21.8. PUDEL GARDEN OPEN AIR

AB
15 UHR

ENDLICH WIEDER

BEN
OHNE



↑ 5.1

Dieses Plakat für das Pudel Garden Open Air 21.08.2011 stammt aus einer Zeit, in der es einen heftigen Konflikt mit den Leuten von „Oben“ gab: Oben im Haus hatte einer der damaligen Pudel-Besitzer ohne Zustimmung des Pudel-Kollektivs einen kommerziellen Gastronomiebetrieb eröffnet. Der Konflikt eskalierte um die Raumnutzung des Hauses (siehe Kapitel 1). Dieses Bild von Alex Solman spiegelt die Position des Kollektivs wider, von „unten“, ohne Decke, ohne Probleme – eine ironische Teilnahme an dieser schwierigen Debatte.