

## **Hidden Track**

---

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

### **Sammeln in der Popmoderne**

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

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

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

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

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

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

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

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

## Identität und Sammeln

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

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

### Biografisches Sammeln

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

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

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

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

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

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

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

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

### Sammeln und Zerstreuung

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

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

### Materialität und Technik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Ethnografie des Sammelns**

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

### **Verstrickungen im Feld**

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

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

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

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

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

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

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

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

## Methodisches Repertoire

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Zusammensetzung der Gesprächspartner:innen**

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

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

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

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

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

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

### Spuren ordnen

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

---

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch das Interviewverzeichnis.

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

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