

# Inhalt

Editorisches Vorwort .....	9
Vorwort: Kultur .....	11
1. Das Ende der alten Popkultur und der Beginn von etwas Neuem	15
1.1 Perspektiven auf die Popkultur .....	15
Die Position der Gesellschaftskritik .....	16
Flüchtigkeit und Mehrstimmigkeit .....	17
Nostalgie .....	18
Die Popliteratur .....	19
1.2 Tristesse Royale .....	20
Der Ort, von dem aus in <i>Tristesse Royale</i> geschaut und gesprochen wird .....	21
Verschwinden statt Festlegung .....	23
Imaginäre Identifikationen .....	24
Nagende Zweifel und schwer zu ertragende Leere .....	25
Die Popkultur als Form .....	26
1.3 Das Begehren um 1990 (Hans Nieswandt 1) .....	27
Im Gespräch mit Hans Nieswandt, Musikjournalist bei der Zeitschrift SPEX, DJ und Musiker, im Sommer 1993 ..	27
Aktanten .....	41
Der Apparat der House Music .....	42
Das Reale .....	44
Am Ort des Genießens .....	47
Club Culture: In der Mitte der Welt liegt der Beginn der Welt	51
Whirlpool Productions .....	55

2. Signifying Practice .....	57
2.1 Fremd- und selbstreferenzielle Subkulturen. ....	57
Kulturtechnik Bricolage: Die fremdreferenzielle	
Konstitution der Subkultur .....	59
Das selbstreferenzielle Konstitutionsverfahren: Signifying...	61
2.2 Signifying: Zum Beispiel De:Bug. ....	63
Die alte Popkultur im Gespräch mit der neuen. ....	63
Die Signifikanz der Titelseite von De:Bug .....	68
Reviews: Das Aufstellen der Signifikanten .....	69
Unbekannt und doch bekannt (Soundplantage) .....	73
Der Schatz der Signifikanten (Hard Wax) .....	75
2.3 Die Dynamik der Signifikanten (Zusammenfassung 1) .....	76
Signifikate im New Wave .....	77
Signifikanten im Techno .....	81
Das Symbolische in archaischer, moderner und	
postmoderner Kultur. ....	85
Moderne und postmoderne Subkultur .....	87
3. Subjekte des Tracks: Das Chillen .....	89
3.1 Ambient: Das Sample und der Track (David Toop) .....	91
Chillen .....	97
3.2 Twists (Hans Nieswandt 2) .....	98
Auszug aus einem Interview mit Hans Nieswandt .....	100
Der Twist: Ein anderes Verhältnis zum Habitus .....	104
Die Identifikation vom Typ des Chillens. ....	107
Van Dyke Parks .....	110
Die im wohlwollenden Blick geschenkte Gestalt. ....	114
3.3 Zwischen Apparaten: Subjektivität im Feld lokaler	
Referenzsysteme (Move D) .....	117
Aktanten .....	118
Die Gesetzmäßigkeit der Apparate .....	121
3.4 Flüchtige Identifikationen (Zusammenfassung 2) .....	124
Die Kultur des Tracks. ....	126
Was ist ein Track? .....	127
Fort und Da .....	129
Das Subjekt des Chillens. ....	131

4. Methodisches.....	137
4.1 Der Gegenstand der Ethnologie: Welt im Plural.....	137
4.2 Die Analyse der Identifikation .....	139
Die Identifikationsbewegung.....	142
 Schluss: Werte und Atmosphäre / klassische und postmoderne Subkulturen.....	 147
 Danksagung .....	 153
Anmerkungen .....	155
Bibliografie .....	161
Discografie .....	166



## Editorisches Vorwort

Der Forschungsansatz, in dessen Perspektive die vorliegende Studie auf Phänomene der Gegenwartskultur schaut, bezieht sich auf die strukturelle Psychoanalyse Jacques Lacans. Begriffe der Lacan'schen Psychoanalyse wie Symbolisches, Imaginäres und Reales werden hier im Folgenden deshalb auch erläutert. Vor allem werden sie aber – darauf möchte ich an dieser Stelle hinweisen – terminologisch gebraucht.

Bereits im Titel, und im Weiteren häufig, ist außerdem von der Postmoderne die Rede. Ich gebrauche den Begriff zur Bezeichnung einer Epoche, einer Kultur, die sich in wesentlichen Charakteristika von der Moderne unterscheidet. Inwiefern sie sich unterscheidet, wird im Folgenden deutlicher werden. Wenn, wie im Vorwort, außerdem auch von der Spätmoderne die Rede ist, so ist darin nicht nur ein Zugeständnis an den zeitgenössischen Sprachgebrauch der Soziologie zu sehen, von der ich mir wünsche, dass sie sich auf meinen Ansatz und die mit ihm gewonnenen Forschungsergebnisse einlässt. Spätmoderne verwende ich auch als einen systematischen Begriff, der die zeitgenössische Kultur im Allgemeinen meint. In meiner Wahrnehmung ist sie durch die Koexistenz und das Ineinanderwirken moderner und postmoderner kultureller Formen und Identifikationsweisen gekennzeichnet.



## Vorwort: Kultur

Kultur ist sicher nicht einer der schlimmsten Begriffe, die je gebildet wurden, wie es bei Luhmann in einer viel zitierten Nebenbemerkung heißt.<sup>1</sup> Luhmanns Äußerung lässt sich allerdings als Hinweis auf die Frage verstehen, welche Erscheinungsformen in der Spätmoderne das Universalmedium<sup>2</sup> besitzt, das Weltmedium, dessen begriffliches Vorhandensein als *Kultur* die epistemologische Grundlage für die Beobachtbarkeit und Beschreibbarkeit archaischer Gesellschaften durch die klassische Ethnologie bildete und eben auf den ethnologischen Kulturbegriff gebracht wurde.

Der ethnologische Kulturbegriff entspricht nicht der umgangssprachlichen Bedeutung von Kultur im Sinne von Kulturgütern, von Kunst. Allerdings haben die beiden Kulturbegriffe auch nicht gar nichts miteinander zu tun. Das wird beispielsweise an Clifford Geertz' Vermischung der beiden Konzeptionen deutlich: In seinem für die zeitgenössische Ethnologie kanonischen Text über den balinesischen Hahnenkampf begreift er die den Hahnenkampf umgebenden Wetten, die Art der Wetten, die soziale Ordnung des Wettens (wer mit wem wetten darf) usw. als ein kulturelles Phänomen, aus dessen Analyse sich die Grundzüge der Kultur Balis herleiten lassen. Zugleich begreift er den Hahnenkampf als eine Aufführung, in der die balinesische Kultur sich für sich selbst zeigt, reflexiv wird und damit der Funktion der Kunst entspricht, wie wir sie in der europäischen Tradition kennen.<sup>3</sup>

In der vorliegenden Untersuchung berühren sich die beiden Kulturkonzeptionen und sie stehen sich möglicherweise auch gegenseitig im Weg. Obwohl es in meiner Darstellung im Wesentlichen um die Herausarbeitung der konstitutiven Grundzüge einer Subkultur geht, werden diese doch erst in der Auseinandersetzung mit den konkreten Gegenständen und Handlungen, die in dieser Kultur gegeben sind, in einem Maße erkennbar,

das sie weitergehender Interpretation erschließt. Bei den Gegenständen handelt es sich in diesem Fall um Kulturgüter, vor allem um Musik, um die Tracks. Die Ästhetik des Tracks und einiges dessen, womit sie im Alltag der Subkultur umgeben ist, im Text lebendig zu erhalten, war mir mehr als nur ein methodisches, etwa in der Writing-Culture-Debatte der Ethnologie begründetes Anliegen.<sup>4</sup> Vielmehr möchte ich die Leser dieser Studie entlang der Gegenstände und durch die Gegenstände hindurch zu den Charakteristika einer Subkultur führen. Auf diese Weise treten auch an der basalen Kultur der Spätmoderne bestimmte Kennzeichen hervor. Bildet sie doch den Hintergrund, vor dem die Subkultur in ihrer Spezifität zu sehen ist.

12 Den subkulturfernen, etwa von der Ethnologie kommenden Lesern wird also zugemutet, Kulturgüter einer Welt ernst nehmen zu sollen, deren Wert in der Kultur, in der sie leben, nicht besteht. Da wir es allerdings nicht mit einer exotischen Ethnie, sondern mit einer westeuropäischen Subkultur rund um Popmusik zu tun haben, mag diese Einschätzung erstaunen. Sie trifft jedoch zu. Hierzu ein Beispiel. Ich kann mich gut erinnern, wie unzureichend und sogar unzutreffend mir, während ich im Zuge meiner Forschung selbst zu einem Subjekt der Subkultur geworden war,<sup>5</sup> die Berichterstattung über die Vorkommnisse und Gegenstände dieser Welt in den Medien der basalen Kultur erschien. Und als ich später selbst als Popkulturexperte interviewt wurde, scheiterten die Gespräche häufig am Unverständnis der Journalisten für das Weltmäßige der Popkultur. Anstatt einen ethnologischen Blick auf die Popkultur zu werfen, legten sie die Kriterien der basalen Kultur auf die Gegenstände der Subkultur an und mussten deshalb immer den spezifischen Wert der subkulturellen Gegenstände verfehlen, der nur auf der Innenseite der Subkultur artikuliert ist.

Den von der Popkultur kommenden Lesern wird in diesem Buch ebenso viel zugemutet. Sie bekommen Funktionsmechanismen einer Welt gezeigt, die für sie eigentlich zum Bewohnen da ist und nicht dazu, sie in der Art ihres Funktionierens als Weltmedium zu betrachten.

Luhmanns Bemerkung legt entweder den Schluss nahe, dass die Vorstellung eines Weltmediums für Soziologen nicht nachvollziehbar ist, oder dass sie nicht auf die modernen gesellschaftlichen Verhältnisse passt, die den Gegenstand der Soziologie bilden. Wie aus Andreas Reckwitz' Darstellung der Entwicklung der Kulturtheorien im 20. Jahrhundert hervorgeht, hat die Soziologie die Notwendigkeit einer kulturellen Medialität als Voraussetzung intersubjektiver Kommunikation und Handlung erkannt und aufgenommen. Reckwitz spricht zur Bezeichnung des fundamen-



talen Weltmediums vom kollektiven Sinn- oder Differenzensystem; als paradigmatisches Beispiel führt er Bourdieus Habituskonzept an.<sup>6</sup> Das sich bei Luhmann artikulierende Unbehagen am Kulturbegriff lässt sich demnach kaum auf eine allgemeine soziologische Ignoranz zurückführen. Entsprechend begreife ich sie als Hinweis auf die Inkongruenz der spätmodernen Form der Kulturalität mit dem kulturellen Holismus und dem Essentialismus der klassischen Ethnologie.

Einer zeitgenössischen Ethnologie muss es deshalb darum gehen, die spezifischen zeitgenössischen Erscheinungsformen von Kultur zu erfassen.

Mit dem Greifbarwerden des Verschwindens eines universalen Weltmediums ist auch für die Subjekte der zu beschreibenden kulturellen Formen, die an dessen Stelle getreten sind, eine weit reichende Konsequenz verbunden. Sie besteht im Wesentlichen darin, dass man heute nicht dauerhaft in ein- und demselben Weltmedium identifiziert ist. Stattdessen leben wir mit Weltauflösungen und in Räumen zwischen Weltmedien, wie Bhabha an der Problematik der postkolonialen Subjektivität zeigt.<sup>7</sup>

Mit dieser alltäglichen, subjektiven Konsequenz hat sich auch die angedeutete Paradoxie eines Interesses an dem Weltmedium, in dem man selbst steht, abgeschwächt. Denn die Welt, in der man lebt, ist in der Spätmoderne sowieso nicht beständig als Medium artikuliert. Entsprechend liegt die Wahrheit des Subjekts nicht *in* Weltmedien, sondern *vor* ihnen bzw. in den Formen der Bezugnahme auf diese.<sup>8</sup>

Ich bezeichne die von mir vorgefundene postmoderne Form der Popkultur als Kultur des Tracks. Das Moment des Kulturgutes, der Ästhetik, wird damit etwas zu stark gemacht. Darüber hinaus ist es auch keine Bezeichnung, die in der kulturellen Wirklichkeit eine Rolle spielt oder auch nur existiert. Als Wortschöpfung ist sie nur gerechtfertigt, weil sich die Kultur nicht auf den Namen eines spezifischen Musikstils, wie House Music oder Techno, bringen lässt. Die damit verbundene Verkürzung wäre massiver gewesen als die von mir vorgenommene Setzung. Eine mögliche andere Bezeichnung, die als Untertitel der Zeitschrift *De:Bug* in meinem Forschungsfeld selbst kursiert, »elektronische Lebensaspekte«, wäre ebenfalls irreführend. Geht es hier doch nicht um das Elektronische, sondern um kulturspezifische Bezugnahmen auf Weltmedien. Mit diesen, und damit den Spezifika der Form des Kulturellen, haben das Elektronische und das Digitale zu tun, aber eben auch anderes.

Vor allem lässt sich mit der Bezeichnung Track aus meiner Sicht jedoch mehr als mit anderen Formulierungen verbinden, dass die hier beschriebene Kultur ihren Subjekten Bewegungen der Subjektivität erlaubt, die den in

der Spätmoderne entstandenen Raum zwischen Weltmedien durchlaufen. Denn der Track ist eine im Vergleich zum Lied oder Song enorm offene musikalische Form, in der sich das, was da ist, da in einem ontologischen Sinn, ständig wandelt. Konstant bleibt im Track nicht, was artikuliert ist. Nur, dass da etwas ist.