

kulturen

● Jugend- und Musikkultur

AUFSÄTZE

Nils Gebauer Das Unbehagen
in der deutschsprachigen Popmusik

Malaika Winzheim „School's out“
Zur Bedeutung von Musik im Rahmen des Schulabschlusses

Julian Schmitzberger DJchte Beschreibung
Methodologische Anmerkungen zum Verstehen einer popkulturellen Praxis

RUBRIKEN

Tagungsbericht Provenienzforschung zu Sammlungsgut
aus kolonialen Kontexten (China)
in vier ostfriesischen Museen und Kultureinrichtungen

REZENSIONEN

DJchte Beschreibung



Methodologische Anmerkungen zum Verstehen einer popkulturellen Praxis



Julian Schmitzberger

Die folgende Darstellung widmet sich dem DJing als ritualisierte, popkulturelle Ausdrucksform. Grundlage bildet eine Feldforschung, bei der ich DJs auf Veranstaltungen in Clubs begleitete, Gespräche mit ihnen führte und meine Erlebnisse protokollierte. Im Zentrum der ethnografischen Beschreibung steht ein bestimmter Moment auf der Tanzfläche. Die kurze Episode steht allerdings nur stellvertretend für ein kulturelles Bedeutungssystem: Die innere Logik der Praxis des DJing wird dem flüchtigen Augenblick entrissen und in umfassendere Zusammenhänge eingeordnet.

Die von mir befragten DJs sammeln Schallplatten, nutzen Plattenläden als Treffpunkt, moderieren Radioshows oder nehmen Podcasts auf – sie betreiben auch Musiklabels, sehen das Auflegen aber mehr als ihre Leidenschaft an, weniger als ihren Beruf. Sie lassen sich dem kulturellen Feld der elektronischen Tanzmusik zuordnen, das lokale, subkulturelle Szenen einschließt und auf einen globalen Musikmarkt verweist.¹ Innerhalb des Felds sind unterschiedliche Wertsetzungen und symbolische Ordnungen präsent – es gibt unterschiedliche Auffassungen darüber, was „gutes“, „richtiges“ oder „authentisches“ DJing ausmacht.

Ich habe mit DJs gesprochen, die eine ästhetische Strategie verfolgen: Sie stellen herkömmliche Definitionen von elektronischer Tanzmusik praktisch infrage, indem sie die durch ein eklektisches, undogmatisches ‚Auflegen‘ (von Schallplatten) gängige Grenzziehungen zwischen Genres verwi-

¹ Reitsamer 2013; Bourdieu 1992.

schen. Ihr Repertoire, welches das Kontinuum der Tanzmusik von Disco über House und Techno überschreitet und neben „Klassikern“ und Raritäten auch avancierte Clubmusik einbezieht, verkörpert gewissermaßen einen alternativen Bildungskanon. Durch die Tendenz, ihre Sammlung beständig durch Musik verschiedener Traditionen und Stile zu erweitern, können diese DJs als „kulturelle Allesfresser:innen“² bezeichnet werden. Ihr umfangreiches Musikwissen und ihr ausdifferenzierter Geschmack verschaffen ihnen zugleich Anerkennung in Szenen, womit ihre DJ-Sets auch ihr „subkulturelles Kapital“³ darstellen.

Im Sinne einer „dichten Beschreibung“⁴ soll die dargestellte Sequenz Bedeutungsstrukturen offenlegen und Sinnzusammenhänge rekonstruieren. In beobachtbaren sozialen Handlungen artikulieren sich kulturelle Muster und symbolische Formen: ausgehend von der Praxis des DJing lassen sich grundlegendere Dynamiken des Felds der elektronischen Tanzmusik erschließen. Der Einblick in die Feldforschung spiegelt also nicht zwingend das wider, was wirklich passiert ist, er bildet soziale Realität nicht einfach ab. Vielmehr verdichten sich die Erkenntnisse aus dem Forschungsprozess zu einer Erzählung, die der dramaturgischen Struktur von alltäglichen Situationen gerecht werden soll. Der Ausschnitt ähnelt einem Rollenspiel: Die Tanzfläche stellt eine Bühne dar, auf der ein soziales Drama inszeniert wird, das von Gewohnheiten und Routinen bestimmt wird. Die Personen treten als Repräsentant:innen distinktiver kultureller Kategorien auf. Die zur Aufführung gebrachten Interaktionen gehorchen impliziten Regeln, sind von Statusinteressen geprägt und richten sich an Konventionen aus.

Eine Clubnacht ist dennoch ein dynamisches Ereignis. Körper bewegen sich im Halbdunkel, die Musik ist laut und überlagert die Stimmen. Der rituelle Charakter solcher Veranstaltungen mahnt dazu, sich den vorherrschenden Verhaltensnormen anzupassen, was die ethnografische Analyse der Praxis des DJing zur methodologischen Herausforderung macht. Während des Auflegens können nur kurze Wortwechsel erfolgen und die exakten Handlungsabläufe lassen sich nicht erschöpfend nachvollziehen. Wenig des impliziten Wissens wird kommuniziert, nicht alle Entscheidungen werden rational überprüft. Vieles wird sinnlich gespürt oder vage gefühlt und manches entzieht sich sogar gänzlich dem Diskurs. Anders gesagt: Das Auflegen lässt sich gut ohne eine Theorie ausüben, die es erklärt.

Welche Erkenntnisse lassen sich aus einer solchen Situation gewinnen, in der ich auf die Position des distanzierten Beobachters zurückgeworfen war und einen Blick von „außen“ auf die Tätigkeit werfe? In der ethnografischen Miniatur nehme ich mehrere Standpunkte ein und widme mich verschiedenen Aspekten der DJ-Kultur. Die Erzählung folgt einer Suchbewegung: Welche Perspektive und welches Wissen sind erforderlich, um dem Forschungsgegenstand gerecht zu werden?

Den Ausgangspunkt der Erzählung bildet eine Hörerfahrung, die ich mache, während ich am Rand der Tanzfläche stehe und körperlich kaum in das Geschehen involviert bin. Meine Wahrnehmung wird zum Knotenpunkt eines Netzes aus Verweisen. Indem ich das Musikstück analytisch dekomponiere, kann ich Aufschluss über die Prinzipien und wesentlichen Merkmale der Kultur der elektronischen Tanzmusik geben. Dann kommt es zum Perspektivenwechsel. Der Fokus wechselt vom Verarbeiten von Eindrücken und ästhetischen Wirkungen zur gezielten Beobachtung, die von einem bestimmten Erkenntnisinteresse geleitet ist: das DJing als symbolisches Handeln zu verstehen.

2 Vgl. Peterson u. Kern 1996.

3 Thornton 1995.

4 Geertz 1983.

Die Ergebnisse der Feldstudie werden im Abgleich mit und im Verhältnis zu anderen Studien, Theorien und Konzepten definiert. Die Ethnografie zieht Querverbindungen zu den Analysen der britischen Cultural Studies⁵, der deutschsprachigen Poptheorie⁶ und dem Musikjournalismus⁷. Die Felderfahrung wird also nicht bloß dokumentiert und gedeutet, sondern durch die Montage verschiedener Zitate kontextualisiert. Im Anschluss wird dargelegt, welche methodologischen Rückschlüsse sich aus der dargestellten Sequenz ziehen lassen.

*

Zwei Uhr, Samstagnacht.

Ich lehne an der Wand, direkt neben einer der Lautsprecherboxen, und wippe zur Musik. Gerade spielt „It’s a Crime“, im Original von Virgo Four, hier in der Version des Produzenten Caribou. Für den Remix wurde eine neue Strophe eingesungen. Durch den Gesang ähnelt der Track, wie DJs üblicherweise einzelne Musikstücke bezeichnen, einem klassischen Song. Die meisten Tracks schwellen durch das Hinzukommen und Wegfallen von Instrumentalspuren an und ab, manche haben markante Höhepunkte. Selten schildern sie große Erzählungen wie Popsongs, die durch Lyrics ein recht eindeutiges Narrativ entwickeln. Nach dem Poptheoretiker Diederich Diederichsen organisiert Tanzmusik den Moment: das intensive, vergängliche Jetzt, den Nullpunkt der Geschichte.

In Caribous Interpretation von „It’s a Crime“ wird ein Textbaustein des Originals immer wieder mechanisch wiederholt: „Gotta go underground – gotta go underground – gotta go underground – gotta go underground – gotta go underground.“ Doch selbst plakative Botschaften werden auf der Tanzfläche kaum als Aufforderungen wirksam. Stimme und Gesang bilden als Vocals Elemente eines rhythmischen Apparates. Letztlich muss sich alles dem Vierviertel-Diktat der gleichmäßig stampfenden Schläge der Bassdrum unterordnen. Trotz ihrer semantischen Offenheit ist es bei dieser Musik offensichtlich, dass sie für einen bestimmten Zweck gemacht wurde: Sie soll dazu animieren, gemeinsam zu tanzen.

Die Basis der kulturellen Logik von Techno und House bilden die Betonung des Grundschlags und ständige Wiederholungen, die Loops. Die relativ gleichbleibende Form erzeugt eine gewisse Verlässlichkeit. Für DJs, die Geburtshelfer:innen dieser Kultur, hat die schematische Ähnlichkeit einen praktischen Vorteil: Tracks sind anschlussfähig. In einem DJ-Set werden sie zu einem Strom zusammengeführt, der während einer typischen Clubnacht kaum abbricht. Technischen Aspekten – dem Schichten und Verzahnen verschiedenartiger musikalischer Quellen durch das Angleichen der Tempi und der Modulation von Frequenzen – wird eine künstlerische Bedeutung zugemessen, aber bereits die Auswahl und Zusammenstellung der Tracks wird als kreativer Akt gesehen. Das Set ist die Schaffenseinheit der DJs.

Caribou hat auch jenseits der Clubkultur einen Namen, ab und zu ist er auf kleineren Radiostationen zu hören. Virgo Four sind hingegen weitgehend unbekannt. Erst 2011 veröffentlichte das renommierte Musiklabel Rush Hour wiederaufbereitete Demoaufnahmen der zwischenzeitlich weitgehend in Vergessenheit geratenen House-Pioniere. Auf der Webseite des Unternehmens wird mit der Wiederentdeckung des Duos geworben und gemutmaßt, welchen Einfluss sie auf die Chicagoer House-Szene gehabt hätten, sofern ihnen mehr ihres angeblich wohlverdienten Ruhmes zugekommen wäre. Das Schallplattensammeln wird in die Nähe der Archäologie gerückt und gängige Metaphern aus dem DJ-Slang werden bemüht: Sammler:innen seien demnach so etwas wie Schatzjäger:innen, die auf der Jagd nach den Juwelen der Musikgeschichte dazu genötigt sind, tief zu graben.

5 Hebdige 1979; Gilbert u. Pearson 1999.

6 Diederichsen 2008 u. 2014; Bonz 2008.

7 Reynolds 1998.

Rarität und Obskürität können wichtige Verkaufsargumente für Liebhaber:innen von Vinyl sein. Je schwerer unbekannte Aufnahmen zu finden sind und je größer der Aufwand, um sie sich anzueignen, desto höher ist ihr ideeller Wert, zumindest potenziell. Das Sammeln von unbekanntem Platten, das „Crate Digging“, und die Wiederveröffentlichung von vergriffenen Aufnahmen, den Reissues, unterliegen einer eigenen Ökonomie. Auf Flohmärkten, in Second-Hand-Shops und auf Internetplattformen werden Tonträger gehandelt, die mehrere Hundert Euro kosten können. Da Vinyl-Releases oftmals auf wenige Hundert Stück limitiert sind, haben selbst Neuerscheinungen einen gewissen Seltenheitswert und können schnell vergriffen sein.

Unter DJs gibt es eine anhaltende Kontroverse um den Status des verwendeten Equipments. Zwar verzichtet kaum ein Club auf klassische Plattenspieler, daneben haben sich aber auch digitale Player etabliert. Statt schwere Plattenkoffer zu tragen, führen viele DJs nur noch Datenträger mit sich, die leicht verfügbare und beliebig reproduzierbare Files speichern. Durch virtuelle Oberflächen haben sich die Möglichkeiten vervielfältigt, das musikalische Material zu manipulieren. Manche Schallplatten-Purist:innen halten dagegen, dass das Synchronisieren von Musik mithilfe von Algorithmen das Mixing soweit erleichtert hat, dass das Auflegen kaum mehr Übung und Erfahrung bedürfe. Noch verbreiteter ist die Auffassung, dass Vinyl über bessere Klangeigenschaften verfügt. Für viele sind Schallplatten – trotz technischer Innovationen – unentbehrlich. Sie sind ein Zeichen für die intensive Beschäftigung mit Musik und sind eng mit der DJ-Kultur verbunden – die „Platte“ bleibt ein symbolisch aufgeladenes Distinktionsmedium.

Dann wechselt Caribous Remix in seine zweite Phase. Die musikalische Architektur bricht bis auf das Schlagzeug zusammen. Der vakante Raum wird durch die repetitive Melodie eines Synthesizers gefüllt, die nun die Rhythmik wesentlich mitbestimmt. Sie gleicht einem stetigen Blubbern vermeintlich willkürlich gesetzter Noten. Diese Art der Programmierung eines Synthesizers ist formgebend und essenziell für ein ganzes Subgenre: Acid House. Eine Acid-Melodie hat einen hohen Wiedererkennungswert. Beim Hören kann sie eine große Faszination ausüben, doch im Nachhinein ist es schwer, wenn nicht unmöglich, sich das rhythmische Muster vorzustellen oder sich an die Stimmung zu erinnern, die es erzeugt hat, wie es der Journalist Simon Reynolds einmal beschrieben hat.

Manchmal kann mich die scheinbar endlose Abfolge der kurzen Töne mitreißen. In diesem Moment gehe ich allerdings nicht – wie es den Poptheorien entsprechend der Fall sein sollte – im vergänglichem Jetzt auf. Ich fühle mich eher an die gut dokumentierte Geschichte der elektronischen Tanzmusik erinnert. In diesem Genre schwingt der anrühige Hedonismus einer Epoche der englischen Musikgeschichte mit, die mit hemmungslosem Drogenkonsum in Verbindung gebracht wird. In Großbritannien wurde das Aufkommen des Phänomens Acid-House von Moralpanikern begleitet. Die Annahme ist weit verbreitet, dass diese Musik ohne Drogen nicht genießbar sei. Obwohl die elektronische Tanzmusik mittlerweile ihren Weg in die Hochkultur gefunden hat – das Berliner Staatsballett tanzte schon im Berghain, einem der bekanntesten Technoclubs der Hauptstadt –, hängt ihr immer noch der Ruf nach, aggressiv und monoton zu sein.

Die Anfänge von Acid House in England liegen mittlerweile 30 Jahre zurück. Housemusik überschritt schnell den Radius der Mundpropaganda und Treffen kleiner Kreise von Eingeweihten wuchsen zu Großveranstaltungen im ganzen Königreich. Mit dem Verlust der Marginalität ging auch die Aura der Exklusivität verloren. Um an der neuen Tanzkultur teilzuhaben, war kein subkulturelles Commitment mehr nötig. Acid war konsumierbar geworden: Das Smiley, anfangs noch das Erkennungszeichen der Szene, war als T-Shirt-Motiv in Warenhäusern zu finden. Symbolischer Nonkonformismus wurde durch Marktkräfte vereinnahmt und Authentizität entkernt und dadurch zum Verkaufsargument degradiert – so zumindest eine populäre wissenschaftliche Deutung, wie sie etwa in den Cultural Studies vertreten wurde.

Ich bin vermutlich der Einzige im Publikum, der diese musikgeschichtliche Referenz zieht. Acid House als Genre benennen zu können, ist heute ein Kennzeichen für alle, die den Reflex verspü-

ren, Musik in Kategorien zu ordnen, Mikrotrends zu identifizieren, Details zu verhandeln und die feinen stilistischen Unterschiede zwischen ihnen zu zelebrieren. Es ist eher unwahrscheinlich, dass die Tonfolge von „It’s a Crime“, die mich etwas an Acid House erinnert, tatsächlich aus einem TB303-Synthesizer der Firma Roland stammt, der den Sound des Genres prägte. Die Acid-Melodie wird wohl kaum bewusst als diskretes Zeichen eingesetzt. Für mich besitzen diese Klänge dennoch eine besondere Qualität, da sie als Signatur eines geheimen Bunds betrachtet werden können. Diederichsen spricht hier von sozial-geprägten Sound-Totems, die Sakramente eines sich um sie gruppierenden, subkulturellen Stamms.

Für andere handelt es sich wohl schlicht um ästhetische Fragmente eines Musikstücks, das mit dem Computer gemacht wurde. Ich schätze, nur wenige der Anwesenden kennen diesen Track oder überhaupt die Namen der DJs. Was oder wer hier repräsentiert wird, ist eine Frage, die wohl nur mich als Kulturwissenschaftler beschäftigt. Kulturelle Artefakte sind mehrfach codiert und lesbar, sie haben verschiedene Funktionen und ihre Wirkungen überlagern sich. Die sozialen Welten, die mit Popmusik in Zusammenhang stehen, sind vielfältig. Bei einer Tanzveranstaltung ist nicht unbedingt klar, welche Vorstellungen und Werte vom Publikum geteilt werden. Popmusikalisches Wissen ist eher zweitrangig. Niemand ist heute gekommen, um Kategorisierungen vorzunehmen oder Geschmackskämpfe auszutragen. Hier wird getanzt.

Die Druckwellen der Bässe lassen mich vibrieren. Vor allem die tiefsten Töne werden nicht nur über das Gehör wahrgenommen, sondern gefühlt. Die Klänge durchdringen meinen Körper und lassen mich die Musik mitvollziehen: Die rhythmischen Akzente, der Aufstieg und Fall der Frequenzen sind deutlich spürbar. Ich empfinde eine Spannung, die ich normalerweise in Bewegung überführe, beinahe zwanghaft. Auf der Tanzfläche ist Musik nicht allein Text, sondern auch Textur: Klang besitzt eine sinnlich erfahrbare Materialität und eine affektive Dimension. Die ständige symbolische Auf- und Entladung von musikalischer Materie, die Um- und Neubewertungen, die zahlreichen Verweise und Zitate sind schwer überschaubar. Das sinnliche Empfinden, die weitgehend stumme Seite der Bedeutung, erscheint dahingegen wie eine Konstante.

Caribous Version von „It’s a Crime“ sorgt für den zweiten Freudenschrei des Abends, der mir etwas unangemessen und verirrt erscheint. Ekstase ist hier eigentlich kollektives Gebot und Partyideal, aber gerade mangelt es mir an Verbundenheit mit der Menge. Meine kritische Haltung ist womöglich der Tatsache geschuldet, dass ich an der Wand lehne und mit dem Kopf nicke, anstatt aktiv am Geschehen teilzunehmen. Zwischenzeitlich bekomme ich Besuch von einem Bekannten der DJs, der sich zu mir neben die Lautsprecher stellt und die Arme hinter dem Rücken verschränkt. Wir reden nicht, wir wippen. Hier, zwischen Boxen und Plattentellern, ist der Ort, an dem DJs Platz nehmen, wenn sie darauf warten aufzulegen, und es ist der Ort für ihre Freund:innen und für Musik-Nerds, die sie dabei anstarren wollen, wenn es so weit ist. Einmal werde ich von einem Partygast wiedererkannt und für einen DJ gehalten. Gemessen an meiner Distanz vom Tanzgeschehen, kommt die Verwechslung nicht von ungefähr.

DJs beobachten. Stundenlang sehen sie dabei zu, wie andere sich nach ihren Vorgaben bewegen. Der Schall aus den Boxen bringt die Körper in Position, sie setzen sie in Bewegung. Auch wenn die Anwesenden ganz bei der Musik zu sein scheinen, werden die DJs immer wieder zum visuellen Fluchtpunkt der Aufmerksamkeit. Sie werden mal verliebt, mal selbstvergessen angestarrt. Manchmal wird ihnen zugejubelt oder sie werden angefeuert. Doch ohne eine gute Sicht und Vorkenntnisse lässt sich eher schwer ausmachen, in welchem Verhältnis die Aktivitäten hinter dem Pult zu dem stehen, was zu hören ist. Die Details des technischen Ablaufs des Auflegens sind vielen unklar.

Für viele stellt das DJing eine routinierte Tätigkeit dar, die relativ mühelos vollzogen wird. Diese DJs sagen, dass sie beim Auflegen weniger rational vorgehen als impulsiv und assoziativ – wobei sich das analytisch schwer voneinander trennen lässt. Sie wählen ihre Tracks eher aus einer gewissen Intuition heraus aus – und weil sie „funktionieren“, „tanzbar“ oder „clubtauglich“ sind, wie

es heißt. Sie kennen ihre Musik und wissen um deren innere Qualitäten. Bereits nach Sekunden können sie einschätzen, ob ein Rhythmus andere zum Tanzen anregen wird. Wie gut ein Track tatsächlich funktioniert, muss letztlich erst in Erfahrung gebracht werden.

Tracks haben ihre Zeit und ihren Ort. In der Sprache der DJs wird die Menge „gelesen“ – das Auflegen wird häufig als „Kommunikation mit dem Publikum“ verstanden. Als pragmatische Kommunikationstechnik ist das Auflegen fast losgelöst von der musikalischen Materie. So gesehen dreht sich das Auflegen vorwiegend darum, Emotionen zu mobilisieren, situativ auf die Intensität des Erlebens einzuwirken und Stimmungen herzustellen. Die kollektive Gefühlslage wird erkannt, aufgegriffen und transformiert. Nach einer gängigen Erzählkonvention wird die Menge „abgeholt“, um sie auf „eine Reise mitzunehmen“ oder „zu entführen“. Zwar muss ein Set der Situation entsprechen, schließlich gilt es aber die Crowd zu lenken und kunstvoll mit ihr zu spielen. Hin und wieder verlieren DJs ihr Publikum aber aus den Augen. Nicht immer deckt sich das eigene Verständnis von guter, tanzbarer Musik mit dem der Zuhörenden. Der Plattenkoffer ist schon vor dem Gig gepackt, das Repertoire begrenzt und eine grobe Struktur für das Set bereits angedacht. Je nach Anlass werden sogar ihre Übergänge eingeübt und Sets nach einer zuvor kalkulierten Dramaturgie minutiös vorbereitet. Einzelne Tracks können schon lange im Voraus für einen bestimmten Auftritt reserviert sein. Erfolgreiche Tanzmusik beruht auf einem geschmacklichen Konsens zwischen DJ und Publikum. DJs kommunizieren nicht nur erfolgreich, sie drücken sich mit ihrer Musik auch aus: Sie wagen Experimente oder kleine Provokationen, brechen Erwartungen und überraschen, ohne zu sehr zu irritieren. Sie mischen verschiedene Genres und Stile und sind darauf bedacht, ständig neue Musik zu finden und zu präsentieren. Der Imperativ der Kreativität hält sie dazu an, ihr Musikwissen performativ darzustellen und dabei Vielseitigkeit und Einzigartigkeit unter Beweis zu stellen. Liedwünsche sind unbeliebt und können in der Regel nicht erfüllt werden.

Im Augenblick wirken die DJs beschäftigt und achten kaum auf ihre Umwelt. Sie legen „back-to-back“ auf, was bedeutet, dass sie ohne vorherige Absprache abwechselnd einen Track spielen. Das Auflegen im Team kann eine diffizile und dynamische Führung erschweren. Obwohl die DJs sich offensichtlich nicht absprechen, ist es erwartbar, dass sie das Kontinuum zwischen Disco und House kaum verlassen werden. Die Menge scheint von der Musik angesprochen zu werden, und auch ich empfinde die Stimmung als ausgelassen. Die Party kommt langsam ins Laufen. Im Gegensatz zum immer exzessiver werdenden Treiben vor dem Pult, geht es dahinter verhaltener zu. Die DJs spielen Musik, die sie fasziniert und mit der sie sich leidenschaftlich verbunden fühlen, agieren aber verhältnismäßig abgeklärt.

Diese DJs sind cool. Coolness meint hier keine Temperamentsangabe, sondern das Gegenteil von Theatralität. Sich cool zu verhalten verweist auf ein verinnerlichtes Ethos und meint einen Zustand, der dem Anschein nach ohne Anstrengung gehalten wird. Während meiner Beobachtungen betreten sie den Platz hinter dem DJ-Pult, kramen in ihren Plattenkisten und drehen an Reglern. Gelegentlich stecken sie ihre Köpfe zusammen, um ein paar Worte zu wechseln. Beiläufig wird geraucht und getrunken, aber nur in Ausnahmefällen wird ostentativ mitgefeiert. Coolness ist zwar ein ästhetischer Stil, aber nicht nur reine Pose. Das gemäßigte Auftreten lässt sich von den Anforderungen eines gelungenen Sets ableiten: den nächsten Track auswählen, auf den passenden Moment warten, die Geschwindigkeit anpassen, den nächsten Track auswählen... Sicherlich ist die Gefasstheit manchmal lediglich ein äußerlicher Eindruck, während sich hinter der Fassade Unruhe verbirgt – cooles Gebaren kann eine Entlastung gegenüber einer performativen Problemlage bedeuten. Ein „harter“ Übergang ist jedoch schon in wenigen Sekunden vollzogen. Prinzipiell bliebe oft Zeit, um sich frei zu bewegen. Die Coolness der DJs artikuliert sich aber auch, wenn sie nicht mehr für die Musik verantwortlich sind: DJs tanzen selten ungehemmt. Sie stehen in der Nähe des Pults, am Tresen, sie reden miteinander oder mit den Angestellten der Clubs – sofern sie nach ihrem Auftritt nicht im Backstagebereich verschwunden sind oder die Location bereits verlassen haben.

Zu viel körperliches Engagement könnte aber als unverdiente Selbstfeier und unangemessene Inszenierung missverstanden werden. Diese DJs üben sich in Bescheidenheit. Sie sind sich bewusst, dass sie sich der musikalischen Werke anderer bedienen und hier sind, um zu unterhalten. Im Gespräch erklärt mir einer der DJs: „Du wirst nicht dafür bezahlt, dass du die Hände in die Luft streckst. Ich mag es schon, wenn die Leute auch gucken, was ich da mache, aber ich finde, die Party sollten die Leute machen. Ich bin bereit, mit den Leuten Party zu machen, aber ich muss jetzt nicht den Affen machen, wenn ich jetzt der Einzige im Raum bin, der Spaß hat und total ausrastet. [...] Die Party sollte der Star sein. Die Leute sollen sich gut fühlen und mit einem guten Gefühl nach Hause gehen und sagen: Der DJ hat cool aufgelegt.“ Einer der anderen DJs vermutet, er sei womöglich zu schüchtern, um sich gehen zu lassen, und distanziert sich von der Figur des „Hampelmanns“. Wenn er gerade einen der wenigen Momente hat, in denen er nicht vom Auflegen beansprucht ist, raucht er lieber eine Zigarette. Lediglich die Stars der sogenannten Electronic Dance Music, kurz EDM, dem besonders in den USA erfolgreichen, kommerziellen Mainstream der Clubmusik, animieren durch Ansagen und Gesten zum Mitmachen und legen Wert auf aufwendige Bühnenshows. Sie sind gewissermaßen die Nachfolger der klassischen männlichen Rockmusiker und scheinen dabei zu vergessen, dass die Attraktion elektronischer Tanzmusik – zumindest ihrer Tradition nach – hauptsächlich von der Musik selbst ausgeht.

*

Diese ethnografische Miniatur bündelt verschiedene Erfahrungen zu einer Erzählung, die einen Beitrag zum Verstehen der Praxis des DJing leisten soll. Die Beschreibung der Ereignisse ist dabei nicht von deren Interpretation zu trennen – Erkennen, Verstehen und Erklären fallen zusammen. Verhalten als symbolisches Handeln zu deuten, geht über die präzise und möglichst faktische Deskription von Vorgängen hinaus. Die Bedeutung einer Ausdrucksform zu erfassen, heißt festzustellen, was mit und durch sie gesagt wird.⁸ Um wesentliche Momente des DJing zu erfassen, muss es unter Berücksichtigung der zugrunde liegenden Codes in ein Verhältnis zu sozialen Strukturen gesetzt werden. Die dichte Beschreibung einer kulturellen Praxis setzt die Durchdringung der Lebenswelten voraus, in die sie eingebunden ist.

Jugend- und subkulturelle Welten lassen sich nur vor dem Hintergrund bestimmter Wissensordnungen verstehen. Sie finden lokal spezifische Ausprägungen und sind gleichsam Elemente einer kulturellen Ökonomie. Ideen und Gefühle zirkulieren. Sie haben eine Geschichte, sind medial vermittelt und werden individuell und kollektiv angeeignet. Die Analyse popkultureller Artefakte und Ausdrucksformen erfordert ein Verständnis ihrer Zeichenhaftigkeit und ihrer Relation zu medialen Repräsentationen samt deren technologischer Verbreitung.⁹ Das DJing ist in eine professionalisierte Clubkultur und einen Musikmarkt eingebettet. DJs nutzen szenetypische Medien und Plattformen und sie haben eigene Informations- und Distributionskanäle, die allesamt eigene Dynamiken entwickeln und durch die sie unterschiedliche Wertzuschreibungen erfahren.

Ethnograf:innen verorten Praktiken nicht bloß innerhalb eines kulturellen Kreislaufs, sondern sind selbst vor Ort „dabei“ und in das Geschehen verwickelt – etwa auf Konzerten, Festivals oder Raves. Sie sind gefordert, körperlich und affektiv zu spüren. Beispielsweise müssen sie dazu fähig sein, Musik auf eine bestimmte Weise zu hören und sich auf Stimmungen einzulassen. Erst in der Auseinandersetzung mit der Selbstwahrnehmung können Zusammenhänge zwischen sinnlichem Erleben und den im Feld dominanten Vorstellungen oder Imaginationen hergestellt werden. Unsere Erfahrungen sind durch unsere körperlichen Po-

8 Geertz 1983, 16.

9 Du Gay u.a. 1997.

tenziale limitiert und unser Wissen ist stets situiert, da es konkreten Kontexten verhaftet bleibt.¹⁰ Zudem ist nicht alles Wissen sprachlich verfügbar, sondern inkorporiert oder materialisiert. Es wird ebenso durch unsere Körper definiert und geformt wie es durch sie ausgedrückt wird. In ethnografischen Darstellungen kann die reflektierte Selbstthematization von Felderfahrungen dabei helfen, zentrale Wesensmerkmale einer kulturellen Praxis zu vermitteln.

Symbolische Handlungen können also nicht isoliert werden. Ihr Sinngehalt kann nur durch angemessene Kontextualisierungen entschlüsselt werden.¹¹ Erklärungen bieten sich an, wenn Handlungen in Beziehung zu anderen gesetzt und in den konkreten Zusammenhängen verortet werden, in denen sie semiotische Plausibilität erlangen. Es ist dieses Netzwerk aus Relationen, in dem beziehungsweise durch welches sie bedeutsam werden. Als Kulturanalytiker:innen sind wir Momente von Sinnkonstellationen und stellen die Zusammenhänge zwischen Elementen selbst her. Letztlich gehen die Erklärungsmuster, die wir herauslösen und zugänglich machen, auf unsere Position in solchen Konstellationen zurück. Ethnografien geben nur mögliche Sichtweisen auf die untersuchten Phänomene wieder und sollen eine Interpretation greifbar machen. Doch welchen Standpunkt müssen wir einnehmen und wie bestimmt sich unsere Perspektive? Wodurch wird Wissen kulturanalytisch relevant?

Der Ausschnitt aus der Feldforschung zum DJing suggeriert einen Erkenntnisgewinn infolge eines Wechsels von Introspektion zur Beobachtung anderer – dabei handelt es sich aber lediglich um die Darstellungsebene der ethnografischen Verschriftlichung. Dahinter verbirgt sich ein ethnografischer Lernprozess, der vom Austausch mit den Beforschten getragen wird. Feldforschungen zeichnen sich typischerweise durch den Wechsel aus Nähe und Distanz zur jeweiligen Alltagspraxis aus. Wir sind in konkreten Situationen mit dabei, interagieren mit unseren Forschungspartner:innen und dringen so in Vorstellungswelten vor. Wenn wir die Anschauungen der von uns Befragten in einen Dialog mit unseren eigenen treten lassen, verändert sich dadurch aber auch unsere eigene Position im Netz aus Bedeutungen. Interpretationen sind nicht allein Ergebnis schriftlicher Konstruktionsarbeit, sondern auch das Resultat von Aushandlungen mit den Akteur:innen und damit kollektive Leistungen. Relevantes Wissen formiert sich demnach am Kreuzungspunkt des Eigenen und des Fremden. Es entsteht im Aufeinandertreffen und Zusammenspiel von verschiedenen Standpunkten.

Die Analyse ist aber nicht an dem Punkt abgeschlossen, an dem belegt werden kann, welche Relevanz die Handlung für die Handelnden hat. Auf der Suche nach angemessenen Deutungen müssen wir über ihre Selbstverständnisse hinausgehen. Kulturelle Bedeutungen und Zusammenhänge sind ihnen nicht zwingend bewusst, sondern erschließen sich mittels des In-Beziehung-Setzens zu unseren eigenen Erfahrungen und die Einordnung in das relationale Beziehungsgeflecht des Felds. Zunächst wird unsere eigene Positionalität wie die der Beforschten lokalisiert, um sie dann in ein Verhältnis zur Gesamtheit der Positionen zu setzen, die ein bestimmtes Feld umspannen. Nach der reflektierten Aneignung der Vorstellungen unserer Befragten, können wir einen übergeordneten analytischen Standpunkt einnehmen. Auf dieser Basis setzen die Deutungen des Alltags an. Erst aus analytischer Distanz – in der Gegenüberstellung und Verknüpfung mit wesentlichen Diskursen – konturieren sich einzelne Befunde als wissenschaftliche Erkenntnisse.

¹⁰ Haraway 1988.

¹¹ Wietschorke 2012.

Literatur

- Bonz, Jochen: *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*. Berlin 2008.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M. 1999.
- Diederichsen, Diedrich: *Über Pop-Musik*. Köln 2014.
- Diederichsen, Diedrich: *Moment und Erzählung*. In: *Maase* 2008, 184–191.
- Du Gay, Paul, Hall, Stuart, Janes, Linda, Mackay, Hugh und Keith Negus: *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. London 1997.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/M. 1983.
- Gilbert, Jeremy/Pearson, Ewan: *Discographies. Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*. London 1999.
- Haraway, Donna: *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies* 14 (1988), 575–599.
- Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. London 1979.
- Maase, Kaspar (Hg.): *Die Schönheit des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Frankfurt/M. 2008.
- Peterson, Richard, und Roger Kern: *Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore*. In: *American Sociological Review* 61 (1996), 900–907.
- Reitsamer, Rosa: *Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs: Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen*. Bielefeld 2013.
- Reynolds, Simon: *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. London 1998.
- Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge 1995.
- Wietschorke, Jens: *Beziehungswissenschaft. Ein Versuch zur volkswundlich-kulturwissenschaftlichen Epistemologie*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 115 (2012), 325–359.
- Julian Schmitzberger, M.A., Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft (ISEK), Abteilung: Populäre Kulturen, Affolternstr. 56, CH-8050 Zürich; julian.schmitzberger@uzh.ch*

Impressum

- KULTUREN** Herausgegeben von Laura Pigge und Michael Schimek
Im Auftrag der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e.V.
- REDAKTION** Laura Pigge, Nina Hennig und Michael Schimek
c/o Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum
Bethel Straße 6, 49661 Cloppenburg, vkn@museumsdorf.de
- VERLAG** Schmerse Media, Mittelbergring 26, 37085 Göttingen, www.schmersemedia.com
Tel. (05 51) 46 335, Fax (05 51) 47 550, mail@schmersemedia.com
Einzelheft: 15,00 Euro, zzgl. Porto
Jahresabonnement inkl. Sonderausgaben 15,00 Euro, zzgl. Porto
E-Paper (PDF) und E-Book (EPUB): 12,00 Euro, jeweils portofrei
Abbestellungen nur zum Ende eines Jahrgangs bis spätestens 31. Oktober
des laufenden Jahres
- COPYRIGHT** © 2021 Schmerse Media - Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany - ISSN 1863-8287