

Intro

»Ist es so falsch, zu Hause bei seiner Schallplattensammlung sein zu wollen? Plattensammeln ist nicht so wie Briefmarken oder Bierdeckel oder antike Fingerhüte sammeln. Da steckt eine ganze Welt drin, eine schönere, schmutzigere, gewalttätigere, friedlichere, farbenfrohere, schlüpfrigere, gemeinere und liebevollere Welt als die, in der ich lebe. Da gibt es Geschichte und Geografie und Poesie und zahllose andere Dinge, die ich in der Schule hätte lernen sollen, einschließlich Musik.« (Hornby 1996: 89)

»Surfing someone's iPod is not merely a revelation of character but a means to a rich personal narrative, navigated by click wheel.« (Levy 2006)

»[The Playlist] felt like an intimate gift from someone who knew my tastes inside and out, and wasn't afraid to throw me a curveball. But the mix didn't come from a friend – it came from an algorithm.« (Popper 2015)

Liner Notes

Ich packe meine Musiksammlung aus. Gut verstaut in Kartons hat sie die Fahrt von München nach Hamburg unbeschadet überstanden. Nun sitze ich auf dem Fußboden, um mich herum stapelweise Schallplatten und ein Karton mit CDs, einem Haufen Kassetten und einer externen Festplatte voller Musik. Als ich versuche, Ordnung in die durch das Ein- und Auspacken durcheinandergeratenen Tonträger zu bekommen, rufen die Hüllen der Platten unweigerlich Erinnerungen wach. Zum Beispiel an einen Freund meines großen Bruders, der mir, ich war 16 oder 17, klarmachte, dass Schallplatten hundertmal cooler seien als CDs. Um die Jahrtausendwende waren Schallplatten für mich staubige Relikte gewesen, von der Musikindustrie totgesagt und von meinen Eltern in den Keller verbannt. Nun lernte ich, dass sie in einer ande-

ren Welt quicklebendig geblieben waren. Schon der Altersvorsprung meines Mentors machte seine Popkultur-Kompetenz unanfechtbar und ich kaufte also fortan, wenn möglich, Vinyl. Das gestaltete sich in der süddeutschen Kleinstadt, aus der ich komme, gar nicht so einfach. Im örtlichen Drogeriemarkt Müller gab es nur CDs und ein paar Band-Shirts direkt über der Parfümerieabteilung. Hier trieb ich mich schon als Kind gern herum, wohl ahnend, welche Welt sich für mich zwischen all den Tonträgern einmal aufspannen würde – eine, die ganz eigenen Ordnungen folgt und ungeahnte Verheißungen verspricht. Popmusik, das lernte ich bald, ist mehr als Klang. Es geht um Kleidung, Gesten, Attitüden, Treffpunkte, Accessoires, Style.

Andere Cover erinnern mich beim Einsortieren in der neuen Wohnung an meinen Studentenjob bei einem Musik-Mailorder. Ich empfang an jedem Arbeitstag kistenweise Tonträger, sortierte sie ins Lager, packte und verschickte Bestellungen und stellte mir manchmal vor, wie vorfreudig die Empfänger:innen am nächsten Tag sein würden, wenn der Paketdienst klingelt. Ich bekam Platten und CDs zum Vorzugspreis und so fluchten die Umzugshelfer, die mich ein paar Jahre später von Freiburg nach München begleiteten, nicht schlecht, als wir das ganze Zeug in den dritten Stock schleppen mussten. Unverständnis schlug mir entgegen. Musik könne man doch auch viel einfacher, billiger und platzsparender bekommen. Dabei war es ja nicht so, dass nicht noch Musik auf dem Computer, einer externen Festplatte und einem iPod gespeichert gewesen wäre. Die dort abgelegten Sounddateien fielen nur buchstäblich nicht so ins Gewicht. Und es gab auch in München genug von denen, die meine Vinyl-Leidenschaft teilten, mit denen ich über rare Singles und obskure B-Seiten, langerwartete Neuveröffentlichungen und absolut überflüssige Reissues fachsimpeln konnte. Auch daran erinnern mich manche der Tonträger jetzt wieder – denn natürlich liegen auch einige dieser überflüssigen Reissues auf dem Fußboden herum.

Ende der 1990er Jahre wurde zusehends von einem Revival der Schallplatte gesprochen. Mich irritierte das, gab es doch jene Musik, die mich interessierte, immer auf Vinyl. Aus dieser Irritation heraus wurden Schallplatten für mich in dieser Zeit von einem Sammelgegenstand immer mehr zum Forschungsobjekt. Was machte den analogen Tonträger plötzlich attraktiv? Das war der Ausgangspunkt, der schließlich zur vorliegenden Arbeit geführt hat. Nun ist wieder ein Umzug geschafft. Ich bin nach Hamburg gezogen, um an meiner Dissertation über das Musiksammeln zu arbeiten. Und wie ich hier so auf dem Boden sitze inmitten meiner Musiksammlung und mich selbst über sie erfinde, stecke ich bereits über beide Ohren in meiner Forschung.

Diese kurze biografische Passage – wäre sie auf eine Tonträgerhülle gedruckt, würde man sie vermutlich ›Liner Notes‹ nennen – ist ein Bekenntnis, das ich gegenüber den Leser:innen dieser Studie gleich zu Beginn ablegen will. Ja, diese Arbeit über das Musiksammeln ist von einem Musiksammler geschrieben worden. Von einem, der sich immer wieder neu und euphorisch in seinen Untersuchungsgegenstand verliebt, der ihn aber auch oft genug verflucht hat. Wie kann einem das Nachdenken über eine Sache bloß so den Spaß an ihr verderben? Gewollt und ungewollt bin ich immer wieder selbst zum Forschungsobjekt geworden. Das ist charakteristisch für ethnografische Forschungen. Es ist aber nicht ratsam, die eigenen Erfahrungen zum Maß der Dinge zu machen, man sollte sich sogar dringend davor hüten. Als Ethnograf lernt man das schon im Proseminar und es wurde mir im Laufe meiner Forschung immer wieder vor Augen geführt. Dankenswerterweise hat sich eine ganze Reihe an Sammler:innen (genauso wie expliziten Nichtsammler:innen) bereit erklärt, an dieser Studie mitzuwirken. Sie haben mir tiefe Einblicke in ihr Denken und Handeln und in ihre Sammlungen gegeben. Sie haben mich überrascht und gerührt, mich begeistert und versetzt. Und sie haben mir jede Menge neuer Musik nahegebracht. So konnte ich ungeahnte Einblicke gewinnen in das, was sich alles hinter staubigen Rillen, klappernden CD-Stapeln und meilenlangen Playlisten verbergen kann.

Technik Fast Forward

Emil Berliner, ein in die USA ausgewanderter Deutscher, erfand 1887 die Schallplatte. Sie ist »die erste Darstellungsweise von Musik, die sich als Ding besitzen lässt« (Adorno zit.n. Poschardt 1997: 233). Flüchtiger Klang war fortan technisch konservierbar. Seither kann Musik, tonal aufgenommen, gesammelt werden. Rasant avancierte die ›Tonkonserve‹ von einer Kuriosität über einen Luxusartikel zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand (vgl. Friederici et al. 2006: 106). In den Nachkriegsjahrzehnten wurde Polyvinylchlorid zum Kunststoff der popkulturellen Revolution und Vinylschallplatten zu begehrten Sammelobjekten. Die Schallplatte war fortan nicht mehr nur Distinktionsobjekt in den Salons wohlhabender Bürger, sondern Schlüsselartefakt einer neuen materiellen Kultur der Jugend, die in dieser Zeit vermehrt als Käuferschaft in Erscheinung trat. Es bildete sich ein machtvoll und machtdurchdrungenes kulturelles Feld heraus, das bis heute wirksam ist und in dem auch diese Studie zu verorten ist: Pop.

In den 1960er Jahren bekam die Schallplatte Konkurrenz von der Kassette und wurde in den 1980er Jahren von der CD als Massenmedium abgelöst. 1993 wurde Musik in Form der MP3-Datei »körperlos«, benötigt nur noch minimalen Speicherplatz, der zu immer geringeren Kosten in immer größeren Mengen zur Verfügung steht. 1999 programmierten die beiden amerikanischen Studenten Shawn Fenning und Sean Parker die Musikaustauschbörse Napster. Millionen von Songs strömten fortan durch die frisch etablierten Infrastrukturen des Internets weltweit von einer Festplatte zur nächsten (vgl. Nowak/Whelan 2014). 2001 lancierte Apple das Programm iTunes und bot bis 2019 Songs ab 99 Cent an. Seit 2006, in Deutschland seit 2012, gibt es den schwedischen Streamingdienst Spotify. Musik wird nicht mehr auf die eigene Festplatte geladen, sie kommt »just in time« aus der Cloud. Das Internet ist heute ein unerschöpfliches »Anarchiv« (Reynolds 2013: 62), in dem Musik rund um die Uhr gehört, gesucht, heruntergeladen und gestreamt werden kann.

Parallel zu dieser Entwicklung erleben, scheinbar anachronistisch, analoge Medien wie Vinylschallplatten ein Revival (vgl. Elster 2015). Die Auswahlmöglichkeiten und Handlungsspielräume, auf Musik zuzugreifen und mit Musik umzugehen, haben sich so in den letzten zwei Jahrzehnten in gleichem Maße erweitert wie die technisch-materiellen Ausformungen, die Musik annehmen kann. Dieses Moment der Gleichzeitigkeiten steht im Mittelpunkt dieser Forschung. Musiksammeln als kulturelle Praxis erweist sich in diesem Zusammenhang als ein analytischer Kristallisationspunkt, an dem auch Zuschreibungen an analoge und digitale Technik, Assoziationen mit Materialität sowie ökonomische und kulturell-ästhetische Wertvorstellungen über Popmusik offen zutage treten.

Identität: Shuffle

Musiksammeln lässt sich als eine Subjektivierungspraxis verstehen, als eine Methode, sich »seiner selbst« gewahr zu werden. Jede Person ist heute »Sinnbaster« (Hitzler 1994: 75) und arbeitet beständig an ihrer Biografie und ihrem »Selbst«. Andreas Reckwitz beschreibt individualästhetischen und lebensstilorientierten Konsum – zu dem auch Musiksammeln zählt – als eine zentrale Selbsttechnik postmoderner Subjekte (Reckwitz 2006: 555). Musiksammeln hat immer etwas mit dem Selbstverständnis und der Selbstpositionierung der sammelnden Personen zu tun. Die gesammelten Dinge und Daten bilden als Träger vielschichtiger subjektiver und kollektiver Bedeutungen eine Schnitt-

stelle zwischen Individuen und deren sozialen Umgebungen (vgl. Frith 1992). Es hat sich in meiner Forschung gezeigt, dass sich das Sprechen über Sammlungen und die Praxis des Sammelns selbst als wertvolle Zugänge erweisen, will man derartige Subjektivierungsweisen ethnografisch greifbar machen.

Schon meine einleitenden biografischen Erzählungen geben Aufschluss darüber, dass Popmusik und der sammelnde Umgang mit dazugehörigen Artefakten für das Selbstverständnis von Menschen zentral sein kann. Im Forschungsfeld der Popular Music Studies, das sich zwischen Musiksoziologie, Musikwissenschaft und Cultural Studies verorten lässt, ist eine ganze Reihe von Arbeiten entstanden, die sich mit der identitätsstiftenden Kraft von Musik befassen. Autor:innen wie Simon Frith (1992, 1999), Tia DeNora (2000), Antoine Hennion (2001, 2004) und Ros Jennings (2012) erforschen die individuellen und sozialen Funktionen, die Musik in westlichen Gesellschaften erfüllt. In einem Spannungsfeld aus direktem körperlich-sinnlichen Erleben der Musik und übersubjektiven, kulturellen Bedeutungszuschreibungen wird Musik als eine sozialisierende und identitätsstiftende Ressource interpretiert, die, so formuliert es DeNora (2000), gleichermaßen als »technology of self« (ebd.: 46), »container of feeling« (ebd.: 58) und »device of social ordering« (ebd.: 109) agiert. Insbesondere innerhalb musikbasierter Subkulturen kann Musik einen geradezu weltschaffenden Charakter annehmen. Das betonen Arbeiten der frühen britischen Cultural Studies (McRobbie 1976, Willis 1978, Hebdige 1979) wie auch aktuellere Studien, die auch im Fach Europäische Ethnologie entstanden sind (Bonz 2008, Schwanhäußer 2008, Ege 2013).

Auch Autor:innen, die sich mit dem Sammeln befassen, interpretieren, so unterschiedlich ihre Ansätze sind, das Sammeln von Gegenständen oft unter dem Gesichtspunkt der Subjektivierung. Ein kurzer exemplarischer Streifzug: Für Walter Benjamin ist die Sammlung ein »Damm gegen die Springflut von Erinnerungen« (Benjamin 1972: 388), die zugleich mit ihrem Subjekt auch ihren Sinn verliere (ebd.: 395). Im Umkehrschluss bedeutet das, dass Menschen sammelnd Sinn generieren, die Welt um sich herum anordnen und sie somit handhabbar machen (Poehls/Faust 2015). Konrad Köstlin schreibt in einem *Ums Leben sammeln* betitelten Sammelband vom »homo collectans«, der seine Biografie besammelt und über die Sammelobjekte mit seiner Umwelt in Kontakt tritt (vgl. Köstlin 1994: 12). Jean Baudrillard (1991) und Justin Stagl (1998) sehen im Sammeln eher kompensatorische Aspekte. Bei Baudrillard ist das Sammeln Ausdruck einer beschädigten Identität (Baudrillard 1991: 112), bei Stagl gleichzeitig ein Mittel, diese zu flicken (Stagl 1998: 47). Auch solche

pathologisierenden Perspektiven deuten auf die identitätsstiftende Kraft des Sammelns hin.

Forschungsfragen

Ausgehend von der Feststellung, dass Musik heute sehr verschiedene technisch-materielle Ausformungen annimmt und Musiksammeln identitätsstiftende Funktionen erfüllen kann, stellen sich vier zentrale Forschungsfragen, die auf die materielle Gestalt von Musik und die damit verbundenen Artefakte, die Qualitäten von Musiksammeln als Selbsttechnik sowie auf deren gegenseitiges Verhältnis abzielen. Diese Fragen werde ich im Folgenden erläutern und exemplarisch in bestehende Forschungszusammenhänge einordnen. Dabei stütze ich mich auf drei theoretische Säulen: die Popular Music Studies, die kulturwissenschaftliche Technikforschung sowie die Material Culture Studies. Die Kombination dieser Zugänge wird sowohl den Spezifika des sammelnden Umgangs mit Musik, deren technischer Grundierung als auch den mannigfaltigen Mensch-Ding- beziehungsweise Mensch-Daten-Beziehungen gerecht, die Musiksammeln fundamental mitbestimmen.

1. Wie gestaltet sich Musiksammeln als Alltagspraxis?

Im Laufe meiner Forschung stellte sich bald heraus, dass die Vorstellungen von dem, was Sammeln ist, so vielfältig sind wie die Musikgeschmäcker der Menschen, mit denen ich sprach. Mich interessiert aus einer ethnografischen Perspektive deshalb, wie sich Sammeln als eine Alltagspraxis im Einzelnen gestaltet, an welchen Orten es stattfindet, welche Artefakte, Ideen und Praktiken damit in Verbindung stehen, wie diese auf Subjektivierungen Einfluss nehmen und wie die Menschen ihrem Handeln Bedeutung verleihen. In der Forschungsliteratur etablierte Sammelkonzepte verstehen Sammeln, mindestens implizit, als eine systematische, connaisseurhafte (Benjamin 1972, Baudrillard 1991), oft auch neurotische Handlung (Reich 1989, Baudrillard 1991, Stagl 1998), die von in der Regel männlichen Sammlern vollzogen wird. Diese Vorstellungen haben sich bezüglich meiner Erfahrungen im beforschten Feld als zu stark verengend erwiesen. Auch der Versuch, ausgehend von bestimmten idealtypischen Handlungen, Typen von Sammler:innen zu identifizieren (Shuker 2004) und somit festzuschreiben, ist nicht der Ehrgeiz dieser Studie. Mein Ziel ist es, die Praktiken des Sammelns in ihrer Komplexität exemplarisch verstehbar zu machen. Die Perspektive der sam-

melnden Menschen steht dabei im Zentrum, denn nur so können individuelle Praktiken, (Selbst-)Erfahrungen und Sinnkonstruktionen eingefangen werden sowie etwaige Wandlungen, die Sammeln im Zuge der Digitalisierung erfährt, greifbar gemacht werden.

2. Welchen Einfluss nehmen die technisch-materiellen Veränderungen auf die Qualität des Musiksammelns als Selbsttechnik?

Obwohl Musikhören und -sammeln immer in ein spezifisches Setting aus technisch-materiellen Objekten eingebunden ist, werden diese in den meisten kulturwissenschaftlich-ethnografischen Forschungen nur mit einer Randnotiz bedacht oder geraten, als allzu selbstverständliche und deshalb ›unsichtbare‹ Objekte, gar nicht erst in den Blick der Forscher:innen. Medientechnik selbst wird in diesem Forschungsfeld durchaus als Grundlage für massenkulturelle Phänomene reflektiert (Benjamin 2000, Horkheimer/Adorno 2004, Schramm 2009, Hesmondhalgh 2013). Wie Technik und deren materielle Erscheinung die alltägliche Musikerfahrung von Menschen prägt, wird hingegen kaum thematisiert. Ausnahmen bilden beispielsweise Arbeiten zum iPod (Bull 2007, 2009, 2012) und zu Spotify (Hagen 2015), zur kulturellen Bedeutung des Mixtapes (Herlyn/Overdick 2003), zur MP3-Datei (Sterne 2006, 2012), zur Mobilisierung des Hörens (Weber 2008, Ulrich 2012) sowie zu Zusammenhängen zwischen Audiotechnik und Erinnerungspraktiken (Bijsterveld/van Dijk 2009). Durch die Fokussierung auf je ein spezifisches Abspielmedium spiegelt sich in diesen Arbeiten jedoch nicht die Heterogenität des alltäglichen und sammelnden Umgangs mit Musik wider, wie ich sie beobachten konnte. Explorative Ansätze, die versuchen, dieser Komplexität gerecht zu werden, sind rar (Magaudha 2011, Nowak 2014) und fokussieren eher auf Technik und weniger auf die Frage, wie diese in Subjektivierungsprozessen wirksam wird. Versuche, die Bedeutungen des Musikhörens und -sammelns aus technisch-materieller Perspektive zu erörtern, wurden bislang also kaum unternommen. Dabei sind sie für dieses Feld doch essenziell – gleichermaßen für das Verständnis gegenwärtiger Medienpraktiken wie auch komplexer Subjektivierungsweisen.

3. In welchem Verhältnis stehen Sammler:innen und ihre (im)materiellen Sammelobjekte?

Dinge und Dingbeziehungen sind ein Grundelement menschlicher Vergesellschaftung (vgl. Heidrich 2007b: 225). Sie geben als »kulturelle Emissäre Auskunft über gesellschaftliche und kulturelle Verhältnisse« (König/Papierz 2013: 284). Die individuelle Anordnung, das Sich-Umgeben mit Dingen sei dabei für Menschen gegenwärtiger Gesellschaften, in denen – so der postmoderne Diskurs – stabile Ordnung weitgehend abhanden gekommen sei, weltschaffend und sinnstiftend (vgl. Miller 2010: 219). Im Zuge der Digitalisierung ist immer wieder von einem »Verschwinden der Dinge« (Kuni 2010: 185) die Rede und es stellt sich die Frage, wie sich diese Ordnungen und Identifikationen in virtuellen Umgebungen gestalten. Mensch-Ding-Beziehungen, die bisher zentrales Interesse der Material Culture Studies sind, werden in digitalen Umgebungen zunehmend zu Mensch-Daten-Beziehungen oder um diese erweitert. Es ist aus kulturwissenschaftlicher Sicht von großer Bedeutung, welchen Einfluss der Wandel von dinglichen zu »undinglichen« (Flusser 1993) Sammlungen auf biografische (An-)Ordnungen, soziale Positionierungen und damit verbundene Erinnerungskulturen nimmt. Sinnliche, haptische und räumliche Aspekte – und wie diese im Digitalen simuliert werden können – spielen dabei ebenso eine Rolle wie Fragen des Besitzes und der Verfügungsmacht über die gesammelten materiellen und immateriellen Artefakte (Kibby 2009, Hagen 2015).

4. Welchen Einfluss nehmen die Eigenschaften und Handlungsvorgaben der involvierten technischen Artefakte auf das Sammeln?

Technische Artefakte sind mit Affordanzen (Hutchby 2001) ausgestattet. Ihr Design, ihre Funktionen und ihre Materialität legen also bestimmte Handlungen in Verbindung mit ihnen näher oder ferner, begünstigen oder verhindern sie. Musiksammeln lässt sich aus dieser Sicht als eine technisch hinterlegte Handlung verstehen, die durch ihre Eigenschaften als Subjektivierungspraxis technisch grundierte Erfahrungen und Selbstverständnisse hervorbringt. Vertreter:innen der kulturwissenschaftlichen Technikforschung gehen von einer »unauffälligen Omnipräsenz des Technischen« (Bausinger 1981: 238) aus, die kulturelle Praktiken, Erfahrungen und Sinnkonstruktionen in modernen Gesellschaften maßgeblich und meist unbemerkt (mit)prägt (Beck 1997, Hengartner 1998, 2004, 2012, Schönberger 2007). Medienwissenschaftliche und soziologische Theorien tendieren dazu, in diesem Zusammenhang tiefgreifende Transformationsprozesse zu beschreiben (Jenkins 2006, 2013, Bunz 2012). Technik birgt jedoch zunächst lediglich ein »Enabling-Potenzial«, das »ganz unterschiedliches Handeln

und damit auch differenziert zu betrachtende Formen des Wandels wie im Übrigen auch die Persistenz« ermöglicht (Schönberger 2007: 203). Wie Medientechniken im Einzelnen genutzt und bewertet werden, wie sie in die Praxis des Musiksammelns eingebunden sind und somit auch zu einer technischen Hinterlegung gegenwärtiger Identitätskonstruktionen führen, ist ebenfalls Gegenstand dieser Arbeit.

Follow the Tracks

Diesen Fragen geht die Studie in Form von Tracks nach, die sich zu einer Playlist zusammenfügen. Die Tracks verweisen nicht nur auf das Musikstück oder die Tonspur, sie repräsentieren mein methodisches Vorgehen. Sie bezeichnen die ›Spuren‹ im Feld – die Personen, Praktiken, Artefakte, Orte und Diskurse, denen ich während meiner Forschung gefolgt bin.

Im Stöbern, Ordnen und Aussortieren wird Sammeln ethnografisch greifbar. Diese Handlungen habe ich beobachtet und in qualitativen Interviews und informellen Gesprächen mit meinen Interviewpartner:innen thematisiert.¹ Ich habe Presswerke und Plattenläden besucht, analoge und digitale Musikmedien analysiert, Romane und Kurzgeschichten gelesen, Filme und Youtube-Clips gesehen, Zeitungsartikel, Werbeanzeigen und Songtexte gesammelt, die mit dem Musiksammeln in Verbindung stehen (vgl. Lindner 2003, 2012). Die Tracks sind Ergebnis dieser ethnografischen Spurensuche. Die Playlist als Ganzes eröffnet ein umfassendes, kuratiertes und konzeptionell gestaltetes Panorama auf das Thema. Die Tracks folgen in ihrer Anordnung einer Dramaturgie. Ihren Anfang nimmt diese beim Stöbern nach Musik, ihr Ende findet sie im Aussortieren von Platten und Files. Dazwischen bildet sich in der Anordnung der Tracks eine technikhistorische Chronologie von der Schallplatte, über den iPod bis hin zum Stream ab. Dennoch stehen die Tracks auch für sich alleine. Sie können von vorn bis hinten durchgelesen, kurz ›angespielt‹, übersprungen oder kreuz und quer im Shuffle-Modus gelesen werden – ganz wie viele Musiksammler:innen es vom Umgang mit einer Playlist gewohnt sind. Die Tracks nehmen Sammeln aus den Perspektiven verschiedener Menschen und Artefakte, spezifischer Praktiken und Diskurse in den Blick. Sie variieren dabei in Ausschnitt, Auflösung und Tiefenschärfe und haben so das Potenzial, Ungleichzeitigkeiten und Verschränkungen,

1 Detailliertere Informationen zum methodischen Vorgehen und der Auswahl der Gesprächspartner:innen finden sich im Hidden Track, dem letzten Kapitel der Studie.

Zusammenhänge und Widersprüche, die sich im empirischen Material abbilden, besser darstellbar zu machen als ein monografischer Text. Im Sinne der Writing Culture-Debatte (Berg/Fuchs 1993) trägt diese Struktur zum Erkenntnisgewinn bei. Beate Binder ist der Ansicht: »Schreibform und Inhalt können nicht getrennt werden. [D]en Herausforderungen ethnografischer Repräsentation [kann] nur begegnet werden, wenn Form und Inhalt aufeinander bezogen bleiben.« (Binder 2015: 122) Die Form folgt somit dem Forschungsgegenstand. Die Illustrationen, die den Tracks voranstehen, bilden eine zusätzliche Spur. Ihr Zeichner, Alex Solman, ist bekannt für seine grafischen Arbeiten für den Hamburger *Golden Pudel Club*. Als leidenschaftlicher Plattensammler bereichert er die Studie durch seine vielschichtigen visuellen Interpretationen der Texte um eine weitere Perspektive.

Der erste Track *Pop als Feld* skizziert anhand wissenschaftlicher Diskursstränge das kulturelle Feld, in dem Sammeln bedeutungsvoll wird und das auch zentral für diese Arbeit ist. Dass Sammeln keine rein rationale und zielgerichtete Handlung ist, sondern überaus sinnliche und müßevolle Seiten hat, belegt der Track *Stöbern*. Im *Plattenladen* zeigt im Folgenden auf, welche Atmosphären sich für Sammler:innen in Tonträgergeschäften eröffnen können. Außerdem wird deutlich, dass diese Räume von unsichtbaren Trennlinien durchzogen sind und es hier von sozialen Fallstricken nur so wimmelt. Im Track *Vinyl* dreht sich alles um die Schallplatte, deren Wiederkehr und um die Bedeutungen, die ihr heute zugesprochen werden. Dass das *Ordnen* einer Musiksammlung alles andere als profan ist und in einem komplexen Spannungsfeld von subjektiven und kulturell etablierten Kategorien vonstattengeht, erfahren Leser:innen dort. Der Track *Biografie einer Spice Girls-CD* nimmt die Perspektive auf einen Sammelgegenstand ein und begleitet ihn und seine Besitzerin beim Erwachsenwerden, in einer Zeit, in der Musikaustauschbörsen populär geworden sind. Als »digitaler Faustkeil« rückt anschließend der *iPod* in den Fokus. Das Gerät ist Zeuge und Antriebskraft eines neuen mobilen und digitalen Umgangs mit Musik, der heute ganz alltäglich erscheint. Woran es liegt, dass sich Menschen mit Tausenden Tonträgern nicht als Sammler:innen bezeichnen (lassen) wollen und welche Diskurse dem zugrunde liegen, darum dreht sich der Track *Der Sammler als (Anti-)Figur*. Einige Tiefenbohrungen in die Benutzeroberfläche von *Spotify* unternimmt der daran anschließende Track. Hier wird deutlich, dass sich Sammeln unter den Vorzeichen des Musikstreamings transformiert und in neue technische und ökonomische Infrastrukturen eingebettet ist. Was passiert, wenn einem die Sammlung über den

Kopf wächst, und warum es schwieriger sein kann, sich von MP3-Dateien als von Schallplatten zu trennen, darum geht es im letzten Track *Aussortieren*.

An zahlreichen Schnittstellen kreuzen sich die empirischen Spuren, die in den Tracks gebündelt sind. Mit diesem Pfeil (↗) sind solche Verlinkungen markiert, die auf Aspekte verweisen, die auch Gegenstand eines anderen Tracks sind.

Dieses Intro und der Hidden Track am Ende der Studie bilden eine Klammer, mit der diese Spuren kontextualisiert und gebündelt werden. Im Hidden Track werde ich die wichtigsten, wenn auch teils widersprüchlichen Antworten, die die Tracks auf die hier formulierten Fragen liefern, zusammenfassen und diskursiv verorten. Zudem erläutere ich dort mein methodisches Vorgehen, aus dem schließlich diese Track-Struktur erwachsen ist. Denn so, wie ich nach meinem Umzug nach Hamburg im Chaos meiner Musiksammlung saß, um sie bald wieder ordentlich ins Regal zu räumen, musste ich auch Struktur in die Vielfalt und das Durcheinander meiner ethnografischen Materialsammlung bringen.

