

auch – Produzentin zu werden. In den letzten fünf Jahren waren laut der jährlichen Wahl der Zeitschrift DJ in Großbritannien bis zu zehn Prozent der Top-100-DJs weiblich, wobei die erfolgreichsten darunter diejenigen sind, die Techno spielen. Immer mehr Männer scheinen weibliche DJs in der Techno-Domäne zu begrüßen. Hier wendet sich jedoch das Blatt: Indem sich das Feminine mit der Maschine verbindet, scheint sich das männliche Erfahren der neuen Technologie normalisiert zu haben. Die potentiell spirituelle Erfahrung einer androgynen Vereinigung mit einem Cyborg ist somit in Bezug auf eine männlich definierte heterosexuelle Sexualität neu zu positionieren. Im Falle der weiblichen Techno-DJs weist die Konzentration der männlichen heterosexuellen Energie auf den weiblichen DJ die Idee der Homo-Erotik in einer homo-sozialen Umgebung deutlich zurück; in einer Zeit des sozialen Umschwungs macht es sowohl das männliche Bandeschließen möglich als auch ein auf Sex ausgerichtetes und doch spirituelles Verbinden von Mensch und Maschine.

Ein Techno-Interface bietet Frauen scheinbar eine prekäre Befreiung. Obwohl die Existenz weiblicher Techno-Fans unbestritten ist sind die – seine Rituale und musikalische Ästhetik definierenden – männlichen Fans in der Überzahl. Anstatt als selbst-definierte Körper und Identitäten aufzutreten, scheinen Frauen entweder in Form von aufgehobener Weiblichkeit (Androgynität) oder als männlich definierte sexuelle Metaphern für Technologie aufzutreten. Wo Frauen in Techno involviert sind, verfolgt dieses Engagement jedoch ein breiteres Feld sozialer Aktivitäten und nicht nur das eine Verlangen: Teil des selbstausslöschenden Rituals eines Einswerdens mit dem Cyborg zu sein.

Die zuvor geführte Diskussion versuchte die breite Vielfalt von Einflüssen auf die gegenwärtige Vorstellung von Techno aufzuzeigen. Techno ist nicht an eine spezielle Ethnizität gebunden, obwohl Techno geschlechterbezogen erscheint; meist (junge) Männer werden davon angezogen. Als musikalisches Produkt eines dauerhaft quer durch die elektronische Musik geführten musikalischen Dialogs stellt Techno einen Versuch dar, die geschlechterbezogenen Identitäten in einem postindustriellen Zeitalter verständlich zu machen. Die daraus entstehenden musikalischen Ergebnisse sind sehr unterschiedlich. Als Bestandteil des Tanzrituals von House scheint Techno jedoch das kraftvollste Element dieses höchst spirituellen und sexuellen Projekts gewesen zu sein.

Übersetzung aus dem Englischen: Helga Droschl
[Frühjahr 2001]

Zeichen und Techno Eine Feldforschung zwischen den Signifikanten des Tracks

Jochen Bonz

Der Blick der jüngeren Popkulturforschung ist nicht auf Subkulturen gerichtet. Nicht auf das, was in der Dimension des Kulturellen an Einheitlichkeit ausgemacht werden kann. Es wird nicht auf den *Rahmen* geschaut, den eine Kultur schafft. Anstatt Kultur – im klassisch ethnologischen Verständnis des Begriffes – von außen als einen Apparat zu beschreiben, dessen Zweck in der Artikulation einer Welt und in der Hervorbringung von Subjekten liegt, welche diese Welt bewohnen, werden heute einzelne Aspekte solcher Apparaturen fokussiert.

So bezeichnet etwa Sarah Thornton¹ die Subkulturen der Dance Music um 1990 nur deshalb als solche, weil sie von den Medien so genannt werden. In deren „Hipness“ sieht sie ein Verfahren zur Erzeugung von Identifikationen; allerdings ohne dabei zu bemerken, dass es sich dabei um das heute auch die basale Kultur bestimmende Identifikationsverfahren, ein die postmoderne Kultur im Allgemeinen kennzeichnendes Charakteristikum handelt.² Hier bleibt also das Verhältnis zur basalen Kultur ebenso wenig thematisiert wie die Welt der Dance Kulturen in ihrer Formation erfasst würde.³ Ein weiteres Beispiel stellt Jeremy Gilberts⁴ Reflexion seines Velvet-Underground-Fantums im England der 80er Jahre dar. Zur Be-

-
- 1 Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, media and subcultural capital*, Cambridge 1997
 - 2 Vgl. Waltz, Matthias: „Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lacan“, in: Bonz, Jochen (Hrsg.): *Sound Signatures*, Frankfurt 2001, 214-231.
 - 3 Vgl. Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, media and subcultural capital* (wie in Fußnote 1), 8 ff.
 - 4 Gilbert, Jeremy: „White light/white heat: *jouissance* beyond gender in the Velvet Underground“, in: Blake, Andrew (Hrsg.), *Living Through Pop*, London und New York 1999, 31-48

zeichnung dieser Identifikation weist er den Begriff Subkultur zurück, vor allem, weil in dieser Form des Fantums keine Gruppe von Leuten im Sozialen zusammenkam, sondern einzelne Teenager sich jeweils für sich in ihren Kinderzimmern und vor dem Fernseher von der Androgynität, der Verlorenheit, dem Spätsechziger-New-York der Velvets angezogen fühlten.

Mit einem fehlenden Verständnis für das notwendige Vorhandensein eines kulturellen Rahmens geht in diesen Ansätzen auch das Wissen von der Arbitrarität kultureller Formationen verloren. Das Wissen, dass sie auch ganz anders sein könnten. Anders, im Hinblick auf das von ihnen Artikulierte, das ich in Anlehnung an die strukturalistische Sprachwissenschaft als die Ebene der Signifikate einer Kultur verstehe. Bruno Latour würde von Ontologie sprechen: „ihre Götter, Seelen, Gegenstände, ihre Zeiten und Räume, kurzum, ihre gesamte Ontologie“.⁵ Anders darüber hinaus aber auch hinsichtlich der Apparatur ihrer Weltartikulation; dessen, was als Material die Signifikate, welche die Welt ausmachen, überhaupt erst artikuliert. Das ist die Ebene der Signifikanten. Anders schließlich auch in Bezug auf das Verhältnis, in dem Subjekte solcher Welten zu diesen stehen können. Glauben sie an deren Wirklichkeit, das heißt, sind sie eingebettet in eine Welt der Signifikate? Oder erleben sie die weltartikulierenden Zeichen auch als solche und nehmen ein zum Beispiel ironisches Verhältnis zur Ebene der Signifikate ein? Oder sehen sie das Referenzsystem, in dem sie eine Welt finden, sogar von außen, also die Welt in ihrer Zufälligkeit, ihrer Konstruiertheit, ihrer Kontingenz? Im Bereich dieser Fragen ist die dritte Ebene der Kulturalität, die eine Kulturanalyse betrachten kann, angesiedelt. Sie betrifft das Subjekt-Referenzsystem-Verhältnis.

In der von mir zwischen 1993 und 2002 unternommenen Feldforschung im Umfeld der House- und Techno-Musik habe ich eine solche Andersheit erfahren, was mich dazu gebracht hat, der Darstellung meiner Beobachtungen die Form einer Weltbeschreibung zu geben. Die Erfahrung machte ich direkt bei einem meiner ersten Interviews. Mein Gesprächspartner war der Musikjournalist, DJ und Musiker Hans Nieswandt. Er erzählte mir von Vorbildern, ungewöhnlichen Orten, an denen er und seine Leute Partys veranstalteten, vom Musikmachen mit Sequencing-Software und vieles andere. Durch das Interview habe ich eine Vorstellung von den Gegenständen, Werten und Überzeugungen, den in dieser Welt wirksamen Beweggründen erhalten. Von Signifikanten und

Signifikanten. Was ich über diese Informationen hinaus erfuhr, war, dass es sich bei dieser Welt tatsächlich um eine solche handelt: *einen kulturellen Zusammenhang, der sich von der Welt, die für mich selbstverständlich war, unterschied*. Die Erfahrung, es mit einer anderen Welt zu tun zu haben, war nicht nur in der Fremdheit der Gegenstände (etwa Schallplatten, die nur für DJs interessant sind) und Bezugspunkte (wie Namen von Musikstilen, Produzenten, Labels, Clubs) begründet. Es war eine ganze Umgebung, die anders war und von Hans Nieswandt mit sich geführt wurde.

Manifest wurde die Fremdheit in einer bestimmten Art zu sprechen und sich zu geben. Am massivsten erfuhr ich sie in einem Club in Köln, in einer Nacht, in der Hans Nieswandt dort Musik machte und ich zum Tanzen hingekommen war: Es war mir unverständlich, wie die Leute miteinander umgingen. Ich spreche nicht vom Tanzen. Meine Erfahrung bezieht sich auf das Wie des rund um das Tanzen Geschehenden. Für dieses Wie habe ich heute eine Bezeichnung: das „Chillen“. Damals stand mir kein entsprechendes Konzept zur Verfügung. Das Reden und Handeln im Modus des Chillens kam mir vor, als würden die Leute *nichts* sagen. Zumindest schienen sie nicht das zu meinen, was sie sagten. Nichts schien sie an ihre Rede zu binden; und dennoch hatte ihr Sprechen Konsequenzen: es war intersubjektiv wirksam. Das Sprechen anderer schloss sich jeweils an. Sie verstanden sich. Eine ganze Nacht konnte in einem Club in dieser Weise verlaufen. Vor meinen Augen, aber jenseits meines Verständnisses.

Ich werde an dieser Stelle das Geheimnis des Chillens nicht erläutern. Als ein kulturelles Medium der Intersubjektivität und als ein Modus der Subjektivität ist jedoch auch im Chillen die Spezifik der Kultur des Tracks enthalten, die im Folgenden an einem anderen Gegenstand, nämlich der *Funktion der Signifikanten* in dieser Kultur, thematisiert wird. Es handelt sich dabei um ein Kulturspezifikum, das auf der Ebene des Subjekt-Referenzsystem-Verhältnisses angesiedelt ist, wie wir sehen werden.

Mir geht es mit diesem einleitenden Beispiel für meine Feldforschungserfahrungen auch um die hier zur Anwendung kommende Untersuchungsmethode, die anderswo ausführlich dargestellt ist.⁶ Für sie stellt Subjektivität – als je spezifische Erscheinungsform je spezifischer Kultur

5 Latour, Bruno: *Krieg der Welten – wie wäre es mit Frieden?*, Berlin 2004, 43

6 Vgl. Bonz, Jochen: *Reflektierte Subjektivität und die Artikulation von Daten. Zwei Vorträge zur Methode der Subjektpositionenanalyse*, 2004, unveröffentlicht, einsehbar unter: <http://www.wsp-kultur.uni-bremen.de/doc/subjektpositionenanalyse.pdf>; Nadig, Maya: *Die verborgene Kultur der Frau. Ethnopschoanalytische Gespräche mit Bäuerinnen in Mexiko*, Frankfurt 1987; Nadig, Maya: „Der ethnologische Weg zur Erkenntnis: Das weibliche Subjekt in der feministischen Wissenschaft“, in: Knapp, Gudrun-Axeli/Wetterer, Angelika (Hrsg.): *Traditionen – Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992, 151-200.

– einen Untersuchungsgegenstand dar. Subjektivität wird in ihr aber auch als Erkenntnisinstrument eingesetzt, indem sie sich irritieren lässt und die Irritationen reflektiert werden. Ich spreche hier von der Subjektivität des Forschers. Wenn in der Popkulturforschung heute das Konzept der Subkultur und damit auch die Vorstellung von Kultur als etwas, das einen Rand besitzt, eine Grenze, welche Konfigurationen aus Signifikaten, Signifikanten und Subjekt-Referenzsystem-Beziehungen voneinander unterscheidet, aufgegeben ist, so mag dies daran liegen, dass Kultur nicht als eine solche Konfiguration aufgefasst wird, sondern nur auf *einer* dieser Ebenen angesiedelt wird. Der Ebene der Zeichen, der Ontologie, des Bezugssystems. Die folgende Annäherung an die Kultur des Tracks fokussiert dagegen deren Konfiguration. Um diese in ihrer wesentlichen Spezifik erfassen zu können, nähern wir uns ihr vor dem Hintergrund der ihr vorausgegangen und, was kulturhistorische und -wissenschaftliche Beschreibungen anbelangt, ungleich vertrauteren Subkultur des eng mit Punk verbundenen New Wave.

Signifikate im New Wave⁷

In der autobiografischen, 1985 veröffentlichten Popkulturbeschreibung *Sexbeat* stellt Diederichsen das Zitat als eine Kulturtechnik des Pop dar; als ein popkulturelles Dispositiv, dessen Wirkungsbereich er zwischen den frühen 70er und den frühen 80er Jahren ansiedelt und das er mit dem Begriff „Second Order Hipness“ belegt.⁸ Wie für mich diese diederichsensche Begriffsbildung bzw. der Zitatpop der frühen 80er Jahre als Beschreibung insofern fungieren soll, als ich etwas zu beschreiben versuche, das sich zwar in Anlehnung hieran aber als etwas davon Unterschiedenes darstellt, so ist auch *Sexbeat* in einer derartigen Beschreibungsbewegung verfasst: Aus der Differenz zu den Werten der Hippie- und Alternativkultur der 60er und 70er Jahre entwickelt Diederichsen die Beschreibung einer anders gearteten, eben der Second Order Hipness, der Überzeugungen und Vorstellungen seiner Generation. Eines ihrer wesentlichen Merkmale war die Bejahung des Künstlichen, Nicht-Originellen, eine Haltung des „Bewusst-Plagiatorische[n]“.⁹ Ein weiteres Merkmal war die Wertschätzung des Sprechens und des Sprachlichen überhaupt.¹⁰ Beide Merkmale verbinden

7 Eine alternative Version des folgenden Textabschnitts zu Diederichsens *Sexbeat* stellt auch einen Bestandteil eines Textes von mir zu Sampling dar, der in einem von Christoph Jacke, Eva Kimminich und Siegfried J. Schmidt herausgegebenen Tagungsband zum Thema Kulturschutt erscheinen wird.

8 Diederichsen, Diederich: *Sexbeat*, Köln 2002, 18

9 Ebd., 131

10 Ebd., 26ff., 84

sich in Diederichsens Schlagwort von der „Historizität als Waffe“.¹¹ Unter der Überschrift „1982“ heißt es etwa:

„1982 war ein rundum gutes Jahr. Das Projekt, durch Historisierung und Relativierung aller Musikelemente eine neue Pop-Musik-Art auf die Beine zu stellen, zeitigte in Form von ABC u.a. seine schönsten Erfolge. Niemand glaubte mehr an den natürlichen Ausdruck. Alle Elemente waren referentiell, bezogen sich auf die Historie der Pop-Kultur, nichts war mehr unschuldig, alles überspitzt bewusst, intellektuell, campy und trotzdem schön und berückend. Alle redeten von Leidenschaft beim Verknüpfen der historischen Elemente. [...] Das Roxy Music-Projekt einer nicht mehr herausgeschrieenen, sondern analog zum System der Sprache aus bedeutenden musikalischen und außermusikalischen Zeichen angeordneten Pop-Musik hatte sich durchgesetzt.“¹²

Eine Schwierigkeit im Verständnis des Textes ergibt sich heute daraus, dass in ihm die Bekanntheit von Bandnamen wie ABC und Roxy Music vorausgesetzt wird. Aber ich meine, auch unabhängig von der Kenntnis dieser Gruppen und ihrer Musik, kommt im Zitat die Begeisterung für das Künstliche und zugleich, wie im Fall der Sprache, Verweisende zum Ausdruck. Was ist aber der Sinn und Zweck des Projekts, von dem die Rede ist? Was ist in der Formulierung von der „Historizität als Waffe“ mit Waffe gemeint? Und was genau mit Historizität? Diese Fragen führe ich im Weiteren aus, um über ihre Beantwortung zum wesentlichen Moment der von Diederichsen dargestellten kulturellen Formation vorzudringen.

Als Bestimmung des Begriffs der Historizität ist bei Diederichsen vom „Rückgriff auf geile, glamouröse Epochen“¹³ die Rede. Erklärend schreibt er: „Schüchtern und zaghaft griffen wir erst auf alten Jazz [...] zurück, dann auf Soul – obwohl doch jede Musik mit Streichern als des Teufels eigene galt –, schließlich auf alberne Trivialitäten aller Art.“¹⁴ Als Beispiele für – neben Jazz und Soul – weitere Ästhetiken oder Epochen werden noch Hollywood-Filme der 40er Jahre bzw. die Camp-Kultur genannt, außerdem 60er-Jahre-Pop und die Pop-Art. Als Beispiele für begeisternde Trivialitäten nennt Diederichsen den HSV sowie die Musik von Abba und The Human League.

Es sei ihnen um ein „formalisierte[s] Spiel mit Stil-Zitaten“ gegangen, „die ihren Wert und ihre Kraft daher bezogen, dass sie eben offensiv nicht

11 Ebd., 131

12 Ebd., 41

13 Ebd., 89

14 Ebd., 89 f.

mehr an die Idee der Originalität glaubten, nicht mehr der Innovation oder dem immer noch nicht gebrochenen, in Wirklichkeit längst totgetrampelten Tabu hinterher rannten.“¹⁵

Das Zitieren besaß seine Begründung also im Fehlen des Glaubens an Originalität. Das heißt allerdings nicht, es sei an gar nichts mehr geglaubt worden. Dass es Überzeugungen gab, Bindungen, Verbindlichkeiten, die sich auch auf den Begriff *Glauben* bringen lassen,¹⁶ wird deutlich, wenn Diederichsen die Art der Beziehung zum Zitierten näher charakterisiert. Von Stolz und Verpflichtung ist da die Rede, es findet sich eine nüchtern konstatierende, wenn nicht sogar positiv konnotierte Rhetorik des Gebundenseins. Dafür ein paar Beispiele.

Diederichsen schreibt von seiner Generation, dass sie „offensichtlich dazu verdammt schien, anderer Leute Formen übernehmen zu müssen“.¹⁷ Ihre „einzigartige Position“ bestünde darin, „sich mit altem Dreck abzuquälen“.¹⁸ Sie seien eine „Generation, die dadurch definiert ist, dass sie bis zum Hals in altem Dreck steht. Wir sind wenigstens stolz darauf, davor nicht wegzulaufen.“ Als Effekt der Verpflichtung gegenüber dem Historischen, dem Zitierbaren, dem Dreck spricht Diederichsen von einem „genuinen Born-in-the-Fifties-Stolz“.¹⁹

Um auf die sich nun stellende Frage, worin die Verpflichtung begründet war (oder: in welcher Weise im Subjekt wirksam), eine Antwort zu finden, komme ich zurück auf den Aspekt der Historizität als Waffe. Sie entsteht, wenn Zitate miteinander kombiniert werden, die in historischer oder sonstiger Hinsicht unterschiedliche Kontexte repräsentieren. Sie werden „respektlos und unmöglich, nämlich eklektizistisch“²⁰ behandelt. Es findet ein „Arbeiten mit Bedeutungen“²¹ statt, das eine „Reibungshitze“ erzeugt. Weil die Bedeutungsgehalte der miteinander kombinierten Zeichen, die Signifikate, nicht zueinander passen. Für wen passen sie nicht? Für die Subjekte der Subkultur passen sie nämlich perfekt. Nicht aber aus der Perspektive der basalen Kultur: etwa all derjenigen, für die im Jahr 1982 HSV-Fantum nicht mit Soul-Streichern, Hollywood-Camp und Jazz zusammengeht. Der basalen Kultur kommt also eine eigenartige Funktion

15 Ebd.

16 Vgl. Waltz, Matthias: „Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lacan“ (wie in Fußnote 2), 220.

17 Diederichsen, Diederich: *Sexbeat* (wie in Fußnote 8), 90

18 Ebd., 107

19 Ebd., 130

20 Ebd., 132

21 Ebd., 90

hinsichtlich der subkulturellen Wirkmächtigkeit des Zitats zu. Insofern als die Subkultur die Negation der basalen Kultur betreibt. Wie Diederichsen immer wieder mit Ken Kesey formuliert: An erster Stelle geht es immer darum, nicht deren Spiel zu spielen.²²

Im Hinblick auf das 1982er-Zitieren als Kulturtechnik lässt sich demnach sagen, dass sich die kulturelle Formation der Subkultur mit dem Verfahren der Bricolage konstituiert: aus einer Bezugnahme auf die basale Kultur, die sich gegen diese richtet.²³ Das Zitieren fungiert dabei insofern als weltbildend, als es Zeichen einführt, an denen das Dagegen sich abbilden, an denen die Reibungshitze entstehen kann. Und andererseits bekommen die zitierten Phänomene erst von der Haltung des Dagegen-Seins her ihren Wert, ihre Bedeutung. Dieser Mechanismus lässt sich in Anlehnung an die strukturelle psychoanalytische Theorie Lacans als besonderer Fall einer Identifikation im Symbolischen erklären. Das Symbolische ist bei Lacan diejenige Dimension der Subjektivität, die sprachähnlich, als Kette von Signifikanten, verfasst ist. Sie stellt einen medialen und damit auch intersubjektiven Bereich dar, in dem Bedeutung mittels Differenzen bzw. in einem System von Differenzen artikuliert ist. Mit einem solchen Referenzsystem, einem Verweisungszusammenhang, haben wir es auch bei der in *Sexbeat* beschriebenen Kultur des New Wave zu tun. Wobei diese die Besonderheit aufweist, als Bedingung ihres Zustandekommens die negierende Bezugnahme auf die basale Kultur zu benötigen.

In der strukturalen Psychoanalyse stehen Beziehungsmodi im Zentrum der Betrachtung. Außer einem spezifischen Modus der *Verfasstheit* von Welt ist mit dem Symbolischen bei Lacan auch ein Modus der *Bezugnahme* auf ein Referenzsystem verbunden: die symbolische Identifikation als eine Beziehung der Internalisierung, der festen, nämlich auf der Gabe einer Schuld basierenden Bindung, in der ein Mangel geschenkt wird, der im System der Differenzen spielt und sich dort in ein Begehren, nämlich das erst dort eine Form besitzende, dort erst artikuliert Begehren verwandelt. Auch dieses zweite Moment des Symbolischen findet sich in Diederichsens Beschreibung, wenn auch in einer besonderen Form, die wieder auf die mit dem ersten Moment verbundene Besonderheit verweist. Das von Diederichsen beschriebene Subjekt ist eines, das im Modus des Symbolischen – über eine erhaltene Schuld – identifiziert ist, und zwar in der

22 Ebd., 26

23 Vgl. ebd., 138; Hebdige, Dick: *Subculture. The meaning of style*, London und New York 1997, 102 ff.

basalen Kultur, hier aber keine Form findet, in der sich diese Identifikation niederlassen, sich einrichten könnte. Als Ontologie ist die basale Kultur langweilig, durchsichtig, bedeutungsleer.²⁴ Anstatt eines Begehrens findet das Subjekt der basalen Kultur auf diese Weise das Begehren nach einem Begehren. Dieses Begehren bringt die alternative Ontologie als eine hervor, in der das Subjekt in einem Referenzsystem Bedeutung findet, das sich nicht immer schon entleert hat, sondern Bedeutung behält.

Neben der konzisen Beschreibung des Weltapparates der Second Order Hipness unternimmt Diederichsen in *Sexbeat* auch eine Analyse der Auflösung dieses Apparats. Aus seiner Sicht wird der folgende Schritt in der Geschichte der Popkultur vom Nachlassen eines der beiden Aspekte des Symbolischen verursacht, dem Modus des Symbolischen als einem *Typ von Identifikation*. Diederichsen beschreibt diese Veränderung als einen von der Popkultur selbst ausgelösten Effekt: dem Bedeutungsverlust subkultureller Zeichen. In den großen Momenten des New Wave „mit Geschichte belastet“,²⁵ erscheinen ihm diese kurz darauf sinnentleert. Dafür gibt er zwei Gründe an. Erstens, wenn alle zitieren, also niemand mehr an Originalität glaubt, funktioniert das Verfahren nicht mehr als subversives – und damit: weltbildendes, wie ich ergänzen möchte. Der zweite Grund steht hiermit in engem Zusammenhang: Die „heroische Geste, sich freiwillig und unter Opfern mit den Hinterlassenschaften der Kultur zu plagen“, ist verschwunden. An die Stelle einer Beziehung zum Zitierten im Modus der „Verpflichtung, Verantwortung für das Zitierte“,²⁶ ist Beliebigkeit, ist die sprichwörtliche postmoderne Unverbindlichkeit getreten.

Bei Diederichsen liest sich das als Vorwurf an die Protagonisten der Subkultur und als Ausdruck seiner Verzweiflung über die Gesetze der Marktwirtschaft. Aus unserer kulturanalytischen Perspektive muss sein Text aber auch als Hinweis auf das *Schwinden des Beziehungsmodus des Verpflichtetseins* verstanden werden. Und zwar nicht nur in Bezug auf die Subkultur, sondern ausgehend von der ihr vorausgehenden basalen Kultur. Die Wirksamkeit dieser kulturellen Dimension in Diederichsens Text zeigt sich daran, dass er zwar die Aufforderung in den Raum stellen kann, eine neue relevante Ästhetik könne nur gegen etwas anderes entstehen, in der Bewegung der Negation, also im Modus der Verpflichtung.²⁷ Es kommt

24 Vgl. Waltz, Matthias: „Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lacan“ (wie in Fußnote 2), 216 ff.

25 Diederichsen, Diederich: *Sexbeat* (wie in Fußnote 8), 132

26 Ebd.

27 Diederichsen schreibt auf Seite 138: „Solange sich keines, der die aktuelle Pop-Musik des Over-

dann jedoch nicht dazu ... einfach, weil es dazu nicht mehr kommen kann. Stattdessen zeichnet sich für Diederichsen in der – Mitte der 80er Jahre zu beobachtenden – Fokussierung avancierter Popmusikproduktionen auf Soundeffekte und überhaupt die Dimension des Sounds eine neue kulturelle Formation ab. Der Sound steht bei Diederichsen für das Gegenteil von Bedeutung. Sound-Musik wolle nicht mehr sprachanalog funktionieren, sondern als „Musik-Musik“.²⁸

Wie wir im Weiteren sehen werden, greift diese Analyse zu kurz. Mit der Soundzentrierung wird aus der Post-Second-Order-Popkultur nicht das sprachähnliche Funktionieren der Musik und der Welt verschwunden sein. Es schwindet lediglich der Stellenwert des Signifikats. Die Ebene der Signifikanten – der Materialität der Weltartikulation – tritt dagegen noch deutlicher hervor. Tatsächlich besitzt sie in der Kultur des Tracks den zentralen Stellenwert, den im New Wave dessen negierende Bezugnahme auf die basale Kultur einnimmt.

Signifikanten im Techno

Auch über die Konfiguration der Kultur des Tracks liegt der reflexive analytische Text eines Insiders vor. Er trägt den Titel „Ein Review kommt selten allein“ und stammt von dem *De:Bug*-Redakteur Sascha Kösch.²⁹ Als Ziel seiner Ausführungen gibt Kösch an, die Funktionsweise der Schallplattenkritik im Kontext von Techno erläutern zu wollen. Hierzu schließt er zunächst jeweils eine herkömmliche Annahme bezüglich Schallplattenkritiken und bezüglich Techno aus. Einmal, dass Musikkritiken die Aufgabe zukäme, „die Musik gewissermaßen 1:1 nach bestem Wissen und Gewissen abzubilden“.³⁰ Und zweitens, dass Musik ohne Gesang keine Inhalte besitze. Welche Funktion Reviews dagegen tatsächlich zukommt, lässt Kösch erst einmal offen. Stattdessen verfolgt er die Frage, inwiefern elektronische Musik Inhalte artikuliert. Oder: wie Techno Bedeutung hervorbringt und um welche Art von Bedeutung es sich dabei handelt. Kösch schließt sich mit dieser Frage Kodwo Eshun an, den er folgendermaßen zitiert: „Sobald man es mit einer Musik ohne Worte zu tun hat, wird alles andere wesentlich wichtiger als vorher: das Label, die Hülle, das Bild auf

grounds bestimmenden Elemente mehr als gegen etwas anderes entstanden kenntlich macht, ist es um die Verbindlichkeit aller dieser Elemente geschehen.“

28 Ebd., 133

29 Kösch, Sascha: „Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno“, in: Bonz, Jochen. (Hrsg.): *Sound Signatures*, Frankfurt 2001, 173-189

30 Ebd., 185

dem Cover, die Titel. Sie alle werden Ausgangspunkte.³¹ Er ergänzt diese Aufzählung von Signifikanten noch durch Projektnamen, Serien- und Katalognummern, Gravuren auf dem Vinyl, das Vinyl selbst. Einen eigenen Abschnitt widmet er außerdem den verschiedenen Formaten, von denen er aufzählt: 12" (das herkömmliche EP- und LP-Format), 7" (Single), „CD, Minidisc, Video, MP3, RealAudio usw.“.³²

Für die Gesamtheit der Signifikanten der Kultur der elektronischen Musik verwendet Kösch die Bezeichnung *marginale Texte*. Er versteht darunter Texte, deren Funktion in der Bereitstellung von Markierungen liegt – und erst in zweiter Hinsicht in der Angabe konkreter Bedeutungen. Sie demonstrieren die *Anwesenheit* von Sinn, dienen dazu, „Texturen bereit[zu]stellen, die einen Einstieg in die Musik bilden können und einen Rahmen bestimmen, in dem diese Musik stattfindet“.³³

Zur Illustration dieser These führe ich hier eine Schallplattenbesprechung Sascha Köschs an.

„Hamburgeins 3 (Dial 006): So strange war Dial wirklich noch nie. Es beginnt mit einem merkwürdig klimpernd knarzigen Housetrack aufgewirbelter, aufgeschreckter Sampleseuphorie, das sich in einen Soulbreakcopyrightklau, aus dem der Track irgendwie in der typisch verwuschelten Dialart, Rhythmen aufzubrechen, wieder rausfindet. Dann ein Karaketrack zu einem 70er Schmachtfetzen (How Deep is Your Love) mit komplett desolatem Gesang. Auf der Rückseite vertieft sich Mense Reents in eine Autobahn voller Glöckchen und Pawel poltert ausgelassen. Nicht erwarten, diese Tracks im Club spielen zu können, aber Dial ist ja immer einen Schritt voraus. Perfekte Vinylergänzung zum Sampler. 5 Punkte“³⁴

Eine der wesentlichen Marginaltexturen ist hier sicherlich „Dial“, der Name eines Hamburger House-Music-Labels. Von einer auf diesem Label veröffentlichten EP handelt die Besprechung. Die EP ist Teil einer Serie von EPs, die gesammelt auch auf CD erhältlich sind, dem von Kösch erwähnten Sampler mit dem Titel *Hamburgeins*. Sascha Kösch bewertet die EP mit fünf Punkten, was im Bewertungsschlüssel von *De:Bug* die – häufig vergebene – Bestnote darstellt.

Um einen Eindruck von der Musik zu vermitteln, verwendet der Autor viele Formulierungen, die von besonderer Auffälligkeit, besonderer Signifikanz sind. Hierzu gehören die Adjektive „klimpernd knarzig“ und Neu-

zusammensetzungen wie „Sampleseuphorie“, „Soulbreakcopyrightklau“ und „Karaketrack“. Außerdem finden Namen (Mense Reents, Pawel) und Titel (*How Deep Is Your Love*) sowie mehrere – ungewöhnliche – Metaphern Verwendung: *die verwuschelte Dialart, ausgelassen poltern, eine Autobahn voller Glöckchen*. Manche der Formulierungen sind eindeutig kodiert, etwa Dial als Name eines Labels. Sie verweisen auf den ontologischen Rahmen, in dem *De:Bug* steht. Bei anderen wird die Referenz angegeben; zum Beispiel: *How Deep Is Your Love* ist ein Schmachtfetzen aus den 70er Jahren. Wieder andere sind zwar eigenwillig, aber enorm konnotationsreich: das Bild von der Autobahn, von Glöckchen etc. Hinzu kommt der unüberschaubare Bedeutungsreichtum, der in der Kombination dieser Bilder liegt. Dann alle die eigenartigen, Besonderes bzw. Auffälligkeit anzeigenden Adjektive: verwuschelt, polternd, knarzig.

Bei den Marginaltexturen handelt es sich um Signifikanten, die auf verschiedenen Ebenen wirken und ganz unterschiedlichen Kontexten entspringen. Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, auf die Anwesenheit von in besonderem Maße vorhandener Bedeutung hinzuweisen. Das beste Beispiel dafür sind wohl die Neologismen, diese vor Bedeutung geradezu überschäumenden Texturen. Soulbreakcopyrightklau: Soul-Musik: Break: der Breakbeat im Soul: das Copyright und seine Verletzung. Unendlich anschlussfähige Begriffe, bei deren Verwendung ohne Zweifel die Bereitstellung von Texturen stattfindet: die Aufstellung von Signifikanten.

Was Sascha Kösch offenbar an der EP und überhaupt an Dial begeistert, ist die Hervorbringung von Signifikanten. Das lässt sich auch derart formulieren: Die Musik ist ihrer Zeit voraus, sie entspricht nicht dem Status quo. Im Club lässt sie sich noch nicht spielen, weil ihre Signifikanten noch so unbekannt, so wenig selbstverständlich sind, dass man sich noch nicht selbstverständlich zu ihnen bewegen kann.

In „Ein Review kommt selten allein“ bestimmt Kösch die Funktion von Reviews schließlich in folgender Weise.

„Reviews erzeugen [...] weniger Geschichte als einen weiteren Randtext, eine weitere Dynamik, die das Feld rings um musikalische Produktion beeinflusst. Sie entstehen immer dann, wenn sich in dem Loop zwischen der Produktion von Musik und der Produktion von Text eine Art Feedback bildet, wenn Daten als Impulse ausgetauscht werden und von einem System in ein anderes übergehen, ohne dabei notwendigerweise mehr transportieren zu müssen als eine mögliche Struktur von Impulsen, dabei aber immer in einer Form, die auf die andere zurückwirken muss. Sie entstehen an der Schnittstelle zwischen den beiden Bereichen Musik und Text,

31 Ebd., 186

32 Ebd., 187

33 Ebd., 186

34 Kösch, Sascha: „Hamburgeins 3 (Dial 006)“, in: *De:Bug* Nr. 47, 2001

und sie benutzen diese Erfahrung einer doppelten Praxis im besten Fall so, dass die Zirkulation zwischen beiden nicht behindert wird, stattdessen eine Maximierung der Effekte eintritt. [...] Elektronische Musik verlangt sozusagen nach Schubladen, nach Begriffen, Wiederholungen. Nicht allein deswegen, weil sich in ihrer scheinbaren Abwesenheit eine Art Vakuum gebildet hätte, sondern weil sie sie selber auf allen Ebenen der Produktion herstellt und im gleichen Atemzug auch Differenzen entwickelt. Sie liefert spezielle Strukturen, die nicht in einer Art der kompletten Annullierung des zu Begreifenden begriffen werden wollen, sondern dazu herausfordern, nicht nur die Inhalte, sondern auch die Strukturen mutieren zu lassen und immer wieder neu in einem unendlichen, aber deshalb längst nicht diffusen System von Differenzen Zirkulation zu produzieren.³⁵

Das Review ist demnach ein Element neben anderen Elementen eines Systems. Aber es gehört zu einer bestimmten Klasse von Elementen, die Kösch mit Begriffen wie „Schnittstelle“ und „Zirkulation“ umschreibt. Sie stehen für eine „Praxis“. Worin besteht diese Praxis? Sie sorgt für Zirkulation. Dafür, dass das mittels Differenzen die Welt artikulierende System nicht aufhört, sondern weiter bestehen kann, weil etwas immer weiter geht. Entscheidend ist hierfür die Hervorbringung weiterer Unterschiede, Differenzen.

Die Unterscheidung, die Köschs Text in starkem Maße ordnet, ist diejenige zwischen Signifikant und Signifikat, wobei Kösch mehrfach den Vorrang der Ebene der Signifikanten gegenüber derjenigen der Signifikate betont. So bezeichnet er etwa die Bass Drum – als das zentrale musikalische Element von Techno und überhaupt der Track Music – als „vorbildliche[n] Signifikant“³⁶ und als „Mustersignifikant“, der „als Zeichen einen eher schweren Stand“ habe. Denn es sei schwierig, in der Bass Drum Signifikate auszumachen. Ein weiteres Beispiel für Köschs Betonung der Ebene der Signifikanten, des Materials der Artikulation, stellt seine Definition des Techno Music kennzeichnenden ästhetischen Verfahrens des Sampling dar, das er in Abgrenzung zum Zitat bestimmt. „Während Samples [...] erst mal eine Wiederholung des Signifikanten darstellen, sind Zitate der Versuch einer Wiederholung des Signifikats.“³⁷ Wenn wir uns an Diederichsens Ausführungen erinnern, wissen wir, dass er damit richtig liegt. Was die Seite des Zitats angeht, ist das offensichtlich. Und was die Funktion der Signifikanten betrifft, so war es mein Anliegen, deren Ebene

35 Kösch, Sascha: „Ein Review kommt selten allein.“ (wie in Fußnote 29), 188 f.

36 Ebd., 179

37 Ebd., 181

als die eigentlich relevante Ebene des Zeichens in der Kultur des Tracks in den Ausführungen zu Köschs Rezension herauszuarbeiten.

Reflexionen über den Auftritt der Signifikanten

Bei der Auswertung meiner Feldforschung hat mich das massive Auftreten von Signifikanten in der Kultur des Tracks lange Zeit beschäftigt. Schon im eingangs erwähnten Interview mit Hans Nieswandt gab es keine Möglichkeit, an den Signifikanten vorbei zu sehen. Vielmehr nahm ich in ihnen eine Lebendigkeit wahr, die mich zur Akteur-Netzwerk-Theorie führte, vor allem wegen des dort gebräuchlichen Begriffs des Aktanten.³⁸ Nicht ein Akteur, ein Lebewesen, schien mir die richtige Bezeichnung für das zu sein, wofür ich eine Bezeichnung suchte, sondern das sprechende *Ding*: Artikulationen, Aktanten im Sinne Welt artikulierender Signifikanten. In meiner Dissertation hat ihre Darstellung einen entsprechend großen Raum eingenommen. Die Gestaltung der Titelseite von *De:Bug* wird von mir dort als Ausstellung von Signifikanten ebenso beschrieben wie die Erfahrung neuer Signifikanten beim Tanzen. Auch andere Autoren, die sich mit der Kultur des Tracks beschäftigen, siedeln die Wirkmächtigkeit von Techno auf der Ebene der Materialität an. So geht etwa die Musiktheorie des von Kösch zitierten Kodwo Eshun ganz von der Materialität des Sounds aus.³⁹ An ihr nimmt sie eine ungeheure Effektivität wahr, die das Subjekt des Zuhörens ergreift und mit sich fortnimmt. Auch Jeremy Gilbert und Ewan Pearson stellen in ihrem Buch *Discographies: Dance music, culture and the politics of sound*, der bislang systematischsten und auch ambitioniertesten kulturtheoretischen Betrachtung von Techno, die Materialität des Sounds in den Mittelpunkt.⁴⁰ Die Form, in der die Materialität des Sounds wirkmächtig wird, beschreiben sie als anti-logozentrische, sich der Lesbarkeit entziehende Kraft: „A crowd of people immersing themselves in a collective experience of the materiality of music, each individual losing themselves in a shared ecstasy whose medium is bass and rhythm; an experience of music not at all as an object of rational contemplation but as affect itself, whose chief mode of expression is a wordless cheer; there could hardly be any more direct refusal of logocentric imperatives.“⁴¹

38 Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt 1998; Latour, Bruno: „On recalling ANT“, in: Law, John/Hassard, John (Hrsg.), *Actor Network Theory and after*, Oxford und Malden 1999.

39 Eshun, Kodwo: *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin 1999

40 Vgl. Gilbert, Jeremy/Pearson, Ewan: *Discographies. Dance music, culture and the politics of sound*, London und New York 1999, 44ff, 60-68, 104ff.

41 Ebd., 60

Zur positiven Bestimmung der Zurückweisung des Sinns nehmen Gilbert und Pearson Bezug auf poststrukturalistische Konzepte bei Roland Barthes – die Lust am Text – und Julia Kristeva – ihre Explikation einer dem Symbolischen vorgelagerten Dimension des Semiotischen –, die sich zusammenfassend bezeichnen lassen als *Lust im Jenseits der Referentialität*. Den expliziten Hintergrund dieser Konzeptualisierung bildet Lacans Begriff des Genießens, die *jouissance*.

Die mit *jouissance* bezeichnete, in der Amedialität des lacanschen Realen spielende Lust ohne Begehren bildet den kulturtheoretischen Bezugspunkt einer Vielzahl von Untersuchungen.⁴² Der mit Techno verbundene Wunsch, Identifikationen, Rollen, die das Subjekt im Bereich der Referentialität einzunehmen und auszufüllen hat, abstreifen zu können, besitzt für eine Vielzahl kulturwissenschaftlicher Beobachter große Plausibilität. Hier gilt es jedoch, in der Materialität des Sounds wieder den Aspekt des Signifikanten auszumachen – und nach dessen Effekten zu fragen. Dies tun Gilbert und Pearson, wenn sie versuchen, die Erfahrung der *jouissance* im Hinblick auf die Referentialität zu verstehen:

„Jouissance is ... conceived here not as an effect of simple regression, but of the interruption and displacement of particular discursive terms. We might say that *jouissance* is what is experienced at the moment when discourses shaping our identity are interrupted and displaced such that that identity is challenged, opened up to the possibility of change, to the noise at the borders of its articulation.“⁴³

Die mit dem offenen Zutagetreten der Ebene der Signifikanten gegebene Möglichkeit, über Veränderungen in diesem Bereich des Artikuliertwerdens von Signifikaten auch diese, die *Bedeutungen der Welt* verändern zu können, sieht auch ein weiterer Protagonist meiner Untersuchung, der als DJ und Musiker aktive Schriftsteller Thomas Meinecke. Im Interview sagt er über Techno-Musik:

„Was wird an kleinen Strukturen moduliert? Was wird nach drei Minuten gleichförmigen Geballers plötzlich anders? Das hat mich sensibilisiert auf so Dinge wie, was einem dekonstruktivistische Theorie auch erzählt: Nämlich, wie im kleinsten Detail der Strukturen, die unseren Alltag und unser Selbstverständnis bestimmen, eben unsere Identität herstellen – wie

⁴² Vgl. Melechi, Antonio: „The Ecstasy of Disappearance“, in: Redhead, Steve (Hrsg.): *Rave Off. Politics and deviance in contemporary youth culture*, Ashgate 1999, 29-40; Waltz, Matthias: „Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lacan“ (wie in Fußnote 2).

⁴³ Gilbert, Jeremy/Pearson, Ewan: *Discographies. Dance music, culture and the politics of sound* (wie in Fußnote 40), 105

in der kleinsten Modulation daran – und sei es nur am Höhenfilter, oder so – plötzlich andere, andere, andere Details ins Blickfeld geraten und man damit auch sensibilisiert wird, praktisch, für Wahrnehmung im Detail. Weil, ich glaube, da liegt eben der nach wie vor für mich auch ganz wichtige Politikbegriff: Dass man dann Erkenntnisse gewinnt über Strukturen, über Strukturenveränderungen.“⁴⁴

Was mich an der dekonstruktivistischen Perspektive der erwähnten Autoren erstaunt, ist ihr fehlendes Interesse an einer kulturinhärenten *Funktion* des massiven Auftretens der Signifikanten.⁴⁵ Denn gerade diese Frage stellt sich in einer kulturanalytischen Perspektive: Worin besteht der Grund für das Auftreten, worin besteht die Notwendigkeit der Performanz der Signifikanten? Um uns einer möglichen Beantwortung dieser Frage zu nähern, müssen wir uns noch einmal die gegebene Situation vergegenwärtigen. *Auftretende Signifikanten*, was heißt das? Damit ist zum Beispiel nicht eine Situation gemeint, wie sie Waltz als die für die Postmoderne paradigmatische Seitenansicht auf fremde Welten beschreibt: „In einer [...] Seitenansicht auf eine fremde Welt hat alles eine Bedeutung, und das Ganze bedeutet nichts. Man sieht nur Zeichen, die auf Zeichen verweisen; und dahinter steht keine Wirklichkeit.“⁴⁶ Die Situation des Auftretens der Signifikanten ist im Gegensatz zu der bei Waltz implizierten Fremdheitserfahrung für ihr Subjekt gerade durch Alltäglichkeit, um nicht zu sagen: *Richtigkeit* bestimmt. Wie wir im Weiteren sehen werden, resultiert diese Wahrnehmung der Signifikanten daraus, dass sie es sind, welche den Eindruck von Wirklichkeit im Subjekt herstellen.

Um die Produktivität des Auftretens der Signifikanten erfassen zu können, ziehe ich mit dem Herrensignifikanten ein weiteres Konzept der strukturalen Psychoanalyse heran, das vor allem in Slavoy Žižeks Theoriearchitektur ein wesentliches Moment darstellt. Žižek beschreibt den Herrensignifikanten etwa im Zusammenhang einer Darstellung von Lacans Auffassung von der Figur des Herrn als demjenigen, welcher die symbolische Ordnung – die Dimension der Referentialität in unseren Worten – begründet:

⁴⁴ Meinecke, Thomas (2001): „Ich bin nicht klüger als der Text, der da entsteht... Thomas Meinecke im Interview mit Jochen Bonz“, in: *Zonic – kulturelle Randstandsblicke und Involvierungs momente*, Nr. 11.5., Greifswald 2001, 52-55, hier: 54; Vgl. Bonz, Jochen/Meinecke, Thomas: „Sonic Drag – Sequenzen über die Kulturtechnik des Tracks. Ein Gesprächsmitschnitt“, in: Jansen, Meike/Rohlf, Jan: *Gendertronics*, Frankfurt 2005, 153-164.

⁴⁵ Hieraus lässt sich der Schluss ziehen, dass es der Dekonstruktion nicht um Kulturbeschreibung geht, sondern um Öffnungen im Bereich kultureller oder besser: gesellschaftlicher Referentialität. Ein Schluss, dem die angeführten Autoren sicher zustimmen.

⁴⁶ Waltz, Matthias: *Ordnung der Namen. Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre*, Frankfurt 1993, 285

„Stellen wir uns eine verworrene Situation sozialer Auflösung vor, in der die kohäsive Macht der Ideologie ihre Wirksamkeit verliert: in einer solchen Situation ist der Herr derjenige, welcher einen neuen Signifikanten erfindet, den berühmten ‚Stepp-Punkt‘, der die Situation wiederum stabilisiert und lesbar macht.“⁴⁷

Das Referenzsystem, Žižek schreibt „Wissensnetz“, „das diese Lesbarkeit unterhält, setzt dann per definitionem die Anfangsgeste des Herren voraus und beruht auf ihr. Der Herr fügt keinen neuen Inhalt hinzu – er fügt bloß einen Signifikanten hinzu, der mit einem Male Unordnung in Ordnung verkehrt [...]. Darin liegt die Magie des Herren beschlossen: obgleich er nichts Neues auf der Ebene des positiven Inhalts gibt, ist, nachdem er sein Wort ausspricht, ‚nichts mehr dasselbe‘.“⁴⁸

Zentral ist in dieser Darstellung der Referentialität nicht der herkömmliche Mechanismus der Bedeutungsartikulation. Signifikate, die mittels differentieller Verkettung von Signifikanten artikuliert werden, kommen hier zwar vor. Im Blickpunkt steht aber das Verhältnis des Subjekts zum Referenzsystem. Žižek interessiert, wie das Referenzsystem zu Subjekten kommt; wie es im Menschen seine Wirksamkeit überhaupt erst zu entfalten vermag. Die Antwort auf diese Frage lautet, dass das Subjekt zum Subjekt eines Referenzsystems wird, oder allgemeiner: der Dimension der Referentialität, indem es mit dieser verbunden wird.

Im Sprachgebrauch Lacans erscheint dieses Moment der Verbindung unter Bezeichnungen wie Vernähung oder Stepp-Punkt. Nur, wie kann man sich eine solche Vernähung vorstellen? Sie erfolgt durch die Einführung eines neuen Signifikanten in ein im Subjekt bereits bestehendes, mit diesem aber nur lose verbundenes Referenzsystem. Da dessen Vorhandensein (im Subjekt) in dieser Logik vorausgesetzt wird, handelt es sich bei der Vernähung streng genommen auch eher um ein Flicker, um die Erneuerung einer brüchig gewordenen Naht. Die von mir hier ausgiebig gebrauchte Metaphorik des Nähens entspricht genau Žižeks Erklärungsansatz, der seinen Ausgang in einer chaotischen gesellschaftlichen Situation nimmt, die durch den neu eingeführten Signifikanten geordnet wird. Bleiben die Fragen, wieso ein solcher neu eingeführter Signifikant eine bereits bestehende Ontologie neu zu ordnen vermag und worin der Zusammenhang zwischen dem Moment der Neuordnung und dem Moment der Vernähung liegen soll, die bei Žižek synonym gebraucht zu werden scheinen. Die beiden

47 Žižek, Slavoj: *Sehr innig und nicht zu rasch. Zwei Essays über sexuelle Differenz als philosophische Kategorie*, Wien 1999, 59

48 Ebd.

Fragen verschmelzen in einem Punkt, dem Punkt, den Žižek formuliert als: *durch die Einführung des neuen Signifikanten ist nichts mehr dasselbe wie zuvor.*

Mit dem neu eingeführten Signifikanten kommt etwas in den Raum des Artikulierten, das bislang unartikuliert war und entsprechend im Rahmen dieser Ontologie nicht existierte. Sein Hinzukommen hat zur Konsequenz, dass sich der gesamte Bereich des Artikulierten verändert, weil potentiell alle Zeichen von dem, was hinzukam, betroffen sind. Sie artikulieren Bedeutung ja aufgrund ihrer Unterschiede, indem sie sich aufeinander beziehen, aufeinander verweisen. Was die bislang vorhanden gewesenen Zeichen artikulieren, hat sich demnach auch verändert.

Mit diesem Vorgang der Neuartikulation und Verschiebungen im Bereich des Artikulierten ist zweifellos ein Effekt verbunden, den wir als ein Mehr an Bedeutung bezeichnen können. Diese Logik besitzt ihre Gültigkeit im Prinzip. Man kann sich aber unterschiedliche Ausmaße an Massivität ihres Auftretens und der damit verbundenen Neuordnung vorstellen. Der Effekt kann gering ausfallen oder sogar beträchtlich sein. In der Idee des Herrnsignifikanten ist freilich, wie Žižek auch formuliert, ein massives Auftreten eines hinzukommenden Signifikanten gemeint. Er stellt einen Paukenschlag dar; er löst einen Umbruch aus. Mit dessen Massivität – im Prinzip jedoch überhaupt mit dem in der Neuartikulation und Bedeutungsveränderung im Bekannten entstandenen Mehr an Bedeutung – wird das nur lose mit dem Referenzsystem verbundene Subjekt in dessen Dimension erneut identifiziert.

Der vom Herrnsignifikanten ausgelöste Mechanismus einer erneuten, einer Re-Identifikation des Subjekts in einem spezifischen Referenzsystem ist bei Žižek umbruchartigen historischen Momenten vorbehalten. Als Lacan den Gedanken Mitte der 50er Jahre, also lange bevor er ihn in den späten 60er Jahren auf den Begriff des Herrnsignifikanten gebracht haben wird, entwickelt, bezieht er ihn auf die Psychose. Der dem Psychotiker fehlende Signifikant wird hier als Ursache der fehlenden Situierung des psychotischen Subjekts im Bereich der Referentialität aufgefasst. Lacan verbindet den Signifikanten mit dem klassischen psychoanalytischen Verständnis von der enkulturierenden Funktion des Vaters und bezeichnet ihn entsprechend als „Name-des-Vaters“.⁴⁹

Der Unterschied zwischen dem Namen-des-Vaters und dem Herrnsignifikanten ist für unsere Frage nach der Funktion des Auftretens der

49 Lacan, Jacques: *Die Psychosen. Das Seminar von Jacques Lacan Buch III (1955-1956)*, Weinheim und Berlin 1997, 42

Signifikanten im Techno interessant, wenn wir ihn in eine kulturhistorische Perspektive setzen.

Wie sich so in der Gegenüberstellung zweier aufeinander folgender Popkulturen zeigt, unterscheiden sie sich im Hinblick auf ihre Identifikationsmechanismen. Das Subjekt des New Wave ist ein Subjekt des Namen-des-Vaters, das heißt, es ist im Prinzip mit der Ebene der Referentialität fest verbunden. Dagegen ist das Subjekt der Kultur des Tracks eines, das insofern in der Nähe zur Psychose steht, als seine Verbindung mit der Referentialität sich ständig zu lösen droht und deshalb permanenter Erneuerung bedarf. Das ist freilich nicht nur ein Kennzeichen der zeitgenössischen Popskulturen, sondern der Postmoderne überhaupt: Eine Lücke ist zwischen dem Bereich fundamentaler Subjektivität und dem Bereich, in dem das Subjekt eine geordnete Welt findet und für andere Artikulation besitzt, erfahrbar geworden.⁵⁰ Durch den Abstand, den das Subjekt der Postmoderne zu seinen Positionen, den Rollen im Bereich der Referentialität hat, läuft es ständig Gefahr, in dieser Lücke zu verschwinden. Das Begehren, nicht aus dem Bereich der Ontologie, des Artikulierten, der Intersubjektivität herauszufallen, ist deshalb *das* Begehren der Postmoderne.⁵¹

Die Kultur des Tracks schließt die Lücke mithilfe des Auftretens der Signifikanten. Auffallend ist dabei die hier zu beobachtende *Inflation* des Herrensingifikanten. Was beim frühen Lacan mit dem Namen-des-Vaters einen im Leben des Einzelnen einmaligen Akt darstellt und bei Žižek gesellschaftlichen Umbruchsituationen vorbehalten ist, stellt in der Kultur des Tracks einen Dauerzustand dar. Ich erinnere an das Beispiel der Rhetorik von Köschs Schallplattenkritik.

Im Hinblick auf die Subkulturforschung stellt sich die Veränderung folgendermaßen dar. In seiner einflussreichen Studie *Subculture – The meaning of style* unterscheidet Dick Hebdige ebenfalls zwischen neuen und alten subkulturellen Formationen.⁵² Die zentrale Aussage, die er dabei über die alten Subkulturen macht, ist ihre Charakterisierung als *statisch*. Das heißt, sobald sie sich als kulturelles Feld eingerichtet haben, haben sie Bestand. Etwas ist in ihnen fundamental immer da. Das fortwährende Vorhandensein dieses Etwas kennzeichnet sie zutiefst. Dagegen stellt – bei

Hebdige wie in unserer Perspektive – die Unselbstverständlichkeit, das Herstellen-Müssen dieses Etwas gerade das Kennzeichen der neuen Formation der Popkultur dar. In Saussures Begriffen ausgedrückt, handelt es sich bei dem Etwas um Signifikate. Sie bestimmen die alte Popkultur. Dagegen ist die neue Popkultur durch das auffällige Auftreten von Signifikanten bestimmt.⁵³

Der Grund für diese Stabilität der alten Popkultur liegt auf der Ebene des Subjekt-Referenzsystem-Verhältnisses. Denn wenn Subjekte fest mit einem Referenzsystem verbunden sind, verschwinden dessen Signifikanten für sie in den von diesen artikulierten Signifikanten. In den postmodernen kulturellen Verhältnissen, die durch die Unselbstverständlichkeit einer festen Verbindung der Subjektivität mit einzelnen Referenzsystemen bzw. allgemein der Dimension der Referentialität gekennzeichnet sind, muss diese dagegen durch die ständige Performanz der Signifikanten hergestellt werden.

In der oben zitierten Formulierung durch Sascha Kösch: Techno „liefert spezielle Strukturen, die [...] dazu herausfordern, nicht nur die Inhalte, sondern auch die Strukturen mutieren zu lassen und immer wieder neu in einem unendlichen, aber deshalb längst nicht diffusen System von Differenzen Zirkulation zu produzieren“.

Im Auftreten der Signifikanten ist auch die Wahl der möglicherweise künstlich anmutenden Bezeichnung „Track“ für diese Subkultur begründet. Sind Tracks doch – im Gegensatz zu Songs, die durch eine einheitliche Harmonik und durch die *eine* Gestalt einer nachvollziehbaren Melodielinie gekennzeichnet sind – durch das Erscheinen von disparaten Elementen bestimmt. Elemente, die einzeln, *für sich* wirken, um im Zusammenspiel mit anderen eine Situation herzustellen, einen Raum zu erzeugen.

Die Lücke zwischen dem Bereich des Referenzsystems und einer vor dem Bereich der Referentialität angesiedelten fundamentalen Subjektposition wird in der Kultur des Tracks kreativ gestaltet. In ihr finden noch andere Bewegungen der Subjektivität statt als die des Eingenommenwerdens von einem Referenzsystem. Diese Bewegungen lassen sich als charakteristisch für die Kultur des Tracks beobachten. Eine von ihnen stellt auch das zu Beginn im Zusammenhang mit Hans Nieswandt genannte Chillen dar.

50 Vgl. Žižek, Slavoj: *Die Tücke des Subjekts*, Frankfurt 2001.

51 Vgl. Waltz, Matthias: „Das Symbolische in der Postmoderne“, unveröffentlichter Vortrag, gehalten im Rahmen der Tagung *Inflation des Realen - Verschwinden des Symbolischen. Die Aktualität von Lacans Denken in der kulturwissenschaftlichen Diskussion*, 15.-17.01.2004, Universität Bremen.

52 Hebdige, Dick: *Subculture. The meaning of style* (wie in Fußnote 23)

53 Im Detail betrachtet unterscheidet sich die von Hebdige beschriebene jüngere subkulturelle Formation von der Kultur des Tracks beträchtlich. Vor allem, weil in seinem Beispiel, Punk, zwar eine ständige Bewegung im Bereich der Signifikanten zu beobachten ist. Diese beruht jedoch auf der Negation der basalen Kultur. Dagegen kann im Hinblick auf Techno von Negation kaum die Rede sein. Ganz im Gegenteil gilt die Kultur des Tracks als in hohem Maße affirmativ.

Die Bewegungen führen hin und her zwischen den drei Ordnungen der Wirklichkeit, welche die strukturelle Psychoanalyse kennt: dem Realen, dem Symbolischen und dem Imaginären.⁵⁴

Die Lücke und ihre Ausgestaltung in der Kultur des Tracks gerade auf der Ebene des Symbolischen zu beschreiben, erscheint mir für ein Verständnis zeitgenössischer Formen der Kulturalität besonders sinnvoll. Weil bei einem solchen Sich-zwischen-den-Signifikanten-Bewegen zum Ausdruck kommt, dass die Anwesenheit von Signifikanten nicht zwangsläufig auch im Gegebensein von Sinn, Bedeutung, von Signifikaten aufgeht. Vielmehr erfüllt diese Ebene der Kulturalität *an sich* Funktionen in Kulturen.

[Winter 2004]

54 Vgl. Bonz, Jochen: *Kultur des Tracks. Die postmoderne Formation der Popkultur*, Wien 2005 (in Vorbereitung).

Die Zukunft neu formatieren Spekulationen über künftige Seinsweisen von Musik

Sascha Kösch

Es ist eigenwillig, dass man die Frage nach der Zukunft von Musik immer wieder anhand von Techno bzw. dessen, was daraus geworden ist, stellt. Andere Musikrichtungen müssen diese Frage nicht beantworten – unter der Annahme, elektronische Musik als Musikrichtung zu begreifen. Auch die Frage nach gesellschaftlichen Veränderungspotenzialen von Musik wird anderen „Genres“ nur noch selten gestellt, so als hätten die Zukunft, die Gesellschaft und elektronische Musik etwas gemeinsam, das auf andere Formen von Musik nicht mehr zutrifft. Trotzdem gibt es Zukunft und Visionen von und in Musik schon immer. Seit House, Techno usw. hat sich allerdings, wie ich glaube, die Zukunft multipliziert. Sie ist allgemein zum Wesen von Musik geworden. Zum Wesen von Techno oder elektronischer Musik.

Die „Zukunft“ der Musik ist durch House, Techno usw. fraktalisiert worden. Und in vielerlei Hinsicht „verrückt“, so dass man sie ständig für inexistent, tot oder sonstwie in einer misslichen Lage befindlich erklärt – oder eben danach befragt, was sie von uns will. Trotz dieser Multiplikation und Zusammenfaltung von Zukunft, elektronischer Musik und Gesellschaft hält man sich aber im Allgemeinen immer noch an die großen Namen, langweilige Videos, reaktionäre Formate, langweilige Produktideen sowie stumpfe und öde Ideen von Politics und Business. Wenn es nicht um diese Idee von Neuer Technologie ginge, die elektronische Musik immer zentral mittransportiert hat, dann hätte man diese „Zukunft“ längst vergessen. Es dauert zu lange, bis sie ankommt. Musik ist zum Glück etwas schneller.