



Bianca Ludewig war viele Jahre als Musikjournalistin und Festivalkuratorin tätig.

Seit 2012 ist sie Teil der Forschungsplattform CEN^T mit Schwerpunkten u.a. auf Gegenkultur, Stadtforschung und kritische Europäisierungsstudien.

Im Rahmen von Elevate hat sie 2012 ihre Masterarbeit „Utopie und Apokalypse in der Popmusik“ vorgestellt

elevate.at/ludewig

Dieser Beitrag erscheint nächstes Jahr in voller Länge auch in diesem Buch: Postmoderne Popkultur. Zur Anwendung von Gegenkultur, Subkultur, Post-Subkultur als analytische Rahmenkonzepte im Kontext populärer Musik. In: Ohne Theorie keine Revolution. Cultural Encounter and Transfers (Hg.), Bd.3, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Gegenkultur – ein wohltuender Spuk für die Tanzflächen!

Von **Bianca Ludewig**

Die Kulturanthropologin, Musikjournalistin und Radi-oaktivistin Bianca Ludewig forscht seit Jahren über das soziopolitische Potenzial von Clubkultur und Pop-Avantgarde. Für die Elevate-Anthologie hat sie einen Beitrag verfasst, der die beiden Programmteile des Festivals – Music & Arts hier und Politischer Diskurs da – als untrennbare Teile eines großen Ganzen sichtbar macht. Wie sinnvoll allerdings der Begriff Gegenkultur im Kontext elektronischer Musikfestivals ist, was es mit dem »postsubcultural turn« auf sich hat und ob der Traum einer Umgestaltung der Gesellschaft durch Techno, Rave & Co geplatzt ist, könnt ihr hier nachlesen.

Der Techno-Rave kann als letzte große Utopie im Pop gedeutet werden. Viele sahen im Club als sozialen Ort beachtliche gesellschaftspolitische oder gegenkulturelle Potenziale, die aber nicht realisiert wurden. Deshalb schreibt Simon Reynolds 1997: »rave culture (...) has turned from living dream to living death«.¹ Viele dachten wenn Klasse, Geschlecht oder Hautfarbe auf dem Dance-Floor überwunden werden können, dann erledigen sich die anhänglichen gesellschaftlichen Problematiken schon von selber. Aber zurück im Alltag blieben die meisten Probleme bestehen. Der Club oder Rave an sich richtete sich auch eher selten explizit gegen Sexismus, Rassismus oder Homophobie – man war nicht dagegen, sondern für die Überwindung. Dennoch schreiben zahlreiche RaverInnen oder auch ForscherInnen dem Club, der Tanzfläche gegenkulturelle Potenziale zu. Warum?

Der Begriff der Gegenkultur wird seit den 1990iger Jahren allerdings eher wenig verwendet, er klingt in der Postmoderne outdatet; und taucht gefühlt häufiger in kulturellen Förderanträgen als im alltäglichen Sprachgebrauch auf. Für meinen Geschmack wird er vor allem hier wie dort viel zu lapidar verwendet. Doch in den letzten Jahren gab es in der Wissenschaft vermehrt

¹ Reynolds, S. (1998): »Rave Culture: Living Dream or Living Death?«, in: Redhead, S./Wynne, D. (Hg.): *The Clubcultures Reader*, S. 84. – archive.is/GQz72

Anstrengungen den Begriff wiederzubeleben². Ich vermute, dass sich darin eine Sehnsucht nach mehr politischen Inhalten in der (Pop)kultur spiegelt. Ich möchte deshalb hier diskutieren, ob die Anwendung des Gegenkulturbegriffs für das Feld der populären Musik der Gegenwart, speziell der Clubkultur, überhaupt sinnvoll ist. Oder anders gefragt: Wie ist das Verhältnis von Clubkultur und Gegenkultur? Es soll aufgezeigt werden, warum Gemeinschaften im Kontext der elektronischen Musik nur punktuell und innerhalb bestimmter Kontexte als Gegenkulturen oder sogar Subkulturen gedeutet werden können. Denn – um das zentrale Argument vorwegzunehmen – für die traditionellen Subkulturen war ein Dagegen-Sein zentral. Dies ist für viele der Gruppen, die sich im Feld der populären Musik der Gegenwart und speziell im Umfeld der elektronischen Musik konstituieren, heute nicht mehr der Fall, weshalb sie im kulturwissenschaftlichen Diskurs der letzten 20 Jahre häufig mit dem Begriff der Post-Subkulturen beschrieben werden (postsubcultural turn).³ Daher soll zunächst der Frage nachgegangen werden, worin sich die neuen kollektiven Formationen der populären Musik von den traditionellen Subkulturen unterscheiden. Denn das tun sie erheblich, da sich soziale Gemeinschaften und ihre Praktiken im Laufe der letzten 50 Jahre unter globalisierten Bedingungen verändert haben, weshalb es vielerorts Bemühungen gab, den Subkulturbegriff durch neue Konzepte wie Szene, Tribe, Substream oder Genre zu ersetzen. Viele der an der Diskussion beteiligten AutorInnen stellen fest, dass der Gegenkulturbegriff trotz konstanter Kritik fortlebt; auch deshalb deute ich das Gegenkulturkonzept als Wiedergänger: Gegenkultur scheint wie ein Gespenst, das die Popkultur heimsucht, sobald sich diese durch neue, glanzvolle Konzepte von ihren politischen und ökonomischen Verflechtungen abnabeln will – Gegenkultur ist wie ein rastloser, immer wiederkehrender, geisterhafter Spuk. Das glaubt auch Sheila Whiteley: »despite the theoretical arguments that can be raised against the sociological value of counterculture as a meaningful term for categorizing social action, like subculture, the term lives on as a concept in social and cultural theory.«⁴

Ich betrachte die Verflechtungen von Musik mit Politik und Ökonomie als wesentlich, diese sind komplex und können hier nur angedeutet werden. Dieser Text stellt unter anderem die Frage, ob ein Rückzug aus den großen gesellschaftspolitischen Fragen zugunsten von mikropolitischen Aspekten noch eine politische Praxis darstellt. Der Politikwissenschaftlers Dietmar Schiller schreibt 2012: »Politik und Musik (...) oszilliert – stark vereinfacht – zwischen zwei Polen: Während sich an dem einen Pol die Bemühungen jener konzentrieren, die politische Macht innehaben und diese mit Hilfe von

2 Vgl. »Volume!«, *Journal der französischen Popular Music Studies*: »Counterculture #1: Music, Theory and Scenes« 2012/1, archive.is/cJSBy & »Countercultures #2: Utopias, Dystopias, Anarchy«, 2012/2, archive.is/9Jau7. Oder auch Heimerdinger et al. 2013, Breinl 2012.

3 Dieser Paradigmenwechsel wurde vor allem durch Studien im Forschungsfeld elektronischer Musik und Club-Kultur Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre eingeleitet. Postsubkultur-Studien sind kein einheitlicher Textbestand, aber es gibt Schlüsselwerke auf die sich viele AutorInnen einigen konnten. Ein Beispiel hierfür ist die Einführung des Begriffs Postsubkultur durch Steve Redhead (1990, 1993) und das *Institute for Popular Culture in Manchester*. Unter anderen versuchten Sarah Thornton (1995) oder David Muggleton (2000) den Begriff weiter auszubauen.

4 Whiteley, S. (2012): Introduction, in: Edition Mélanie Seteun (Hg.): *Countercultures: Music, Theory and Scenes, Volume! 2012/1*, Whiteley, S. (2012): »Introduction«, in: Edition Mélanie Seteun (Hg.): *Countercultures: Music, Theory and Scenes, Volume! 2012/1*, S. 7-8.

Musik festigen, bündelt der andere Pol die Anstrengungen jener, die mittels Musik bestehende gesellschaftliche Verhältnisse und Machtkonstellationen verändern wollen, zumindest aber in Frage stellen.«⁵ Angelehnt an Begriffe und Konzepte möchte ich hier aufzeigen, wie problematisch der inhaltliche Rückzug der Clubkultur aus gesellschaftlichen Fragen ist, da wir uns in einem Prozess der Kulturalisierung und Eventisierung befinden; eine mikro-politische Alltagspraxis ist keine gegenkulturelle Praxis. Dies werde ich anhand von fünf Positionen aufzeigen, die Clubkultur vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen analysieren und auf jeweils unterschiedliche Weise die Problematiken und Chancen ausloten.

Was war nochmal Gegenkultur?

Was unterscheidet überhaupt das Konzept der Subkultur von der Gegenkultur? Der Subkulturbegriff wurde vor allem von den Studien des Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)⁶ an der Universität Birmingham geprägt. Die Interpretationen des CCCS stehen für eine spezielle Analyse an einem bestimmten Ort und in einer bestimmten Zeit, nämlich England und das westliche Europa, während der Gegenkulturbegriff in den USA geprägt wurde. Grundlegend für die Subkultur waren ein nicht-elitärer Kulturbegriff, die symbolische Vermittlung von Realität und die Opposition zwischen dominanter Kultur und subkulturellen Praktiken. Das CCCS interpretierte Subkulturen als Gruppen, die Bedeutungssysteme und Ausdrucksformen ausbilden, die das herrschende Wertesystem in Frage stellen.⁷ Nach Rupert Weinzierl formieren sich Subkulturen, wenn die gesellschaftlichen Großgruppen es versäumen, die Bedürfnisse einer bestimmten Gruppe von Individuen zu befriedigen. Diese entwickeln daraufhin distinkte Wertemuster und Verhaltensnormen. Wenn wir über Clubkultur sprechen, denn sollten wir präziser Weise von Pop-Subkulturen sprechen, da es hier zumeist um Gemeinschaften, Gruppen und Praxen geht, die sich im Zusammenhang mit spezifischen Musikstilen herausbilden. Pop-Subkulturen beschreibt Weinzierl als subkulturelle Formationen, deren Gruppenidentität wesentlich von Popularkultur und Populärmusik mitgeprägt wird.⁸

Zunächst war das Aufkommen des Begriffs der Gegenkultur selbst Ausdruck gesellschaftlicher Umbrüche – er taucht zunächst vermehrt im Kontext der US-amerikanischen Protestbewegungen der 1960er auf. Der US-amerikanische Soziologe Milton Yinger beschäftigte sich 1960 in seinem Artikel »Contraculture and Subculture« mit dem Phänomen der Gegenkultur⁹, der Begriff wurde aber nicht übernommen, sondern stattdessen setzte sich der Begriff »Counterculture« durch; 1982 folgt die Monographie *Countercultures – The*

⁵ Schiller, D. (2012): *A change is gonna come: Popmusik und Politik*, S. 16.

⁶ 1964 gegründet und 2002 im Rahmen von Umstrukturierungen geschlossen. Bekannt wurde das Zentrum für seine Theorien und Methoden, die Elemente aus Marxismus, Poststrukturalismus, feministischer Theorie, Critical Race Theory oder Ethnografie zur Anwendung brachten und Forschungsbereiche wie Popkultur, Arbeiterkultur, Subkultur, Jugendkultur oder (Massen-)Medien fokussierte.

⁷ Vgl. Jacke, C. (2004): *Medien(sub)kultur. Geschichten-Diskurse-Entwürfe & Weinzierl, R. (2000): Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur & die Formierung neuer Substreams.*

⁸ Weinzierl 2000, 83.

⁹ *Contraculture war der Begriff, den Yinger zunächst vorgeschlagen hat. Yinger 1977, Fußnote 2.*

Promise and the Peril of a World Turned Upside Down.¹⁰ Yinger betont, dass die Idee der Kritik, der Ablehnung und der Umkehrung, also das Infragestellen der Legitimität etablierter Werte zentral für das Konzept der Gegenkulturen sind: »perceptions of an inverted cultural world, as well as independent measurements, are critical indicators of countercultures«.¹¹ Als Beispiel nennt er auch popkulturelle Formationen, die bei ihm lediglich ein Aspekt möglicher gegenkultureller Bewegungen bilden, die auch religiös oder reaktionär sein können. Gegenkulturen beziehen sich auch bei Yinger auf normative Wertekonflikte innerhalb einer Gesellschaft: »Countercultures emerge within a society as expressions of deeply experienced frustrations and group conflicts. They represent efforts to create a cultural world in which new identities can be formed [...] and strengthened around congenial values and norms«.¹² Yinger betont, dass die historische Perspektive und Kontextualisierung unerlässlich ist, wenn es darum geht Gegenkulturen zu definieren. Denn gegenkulturelle Praxen und Symbole sind in politische Definitionen, Prozesse und Diskurse eingebettet, die mitbestimmen, was der gesellschaftspolitische und rechtliche Status Quo ist beziehungsweise, wo er überschritten wird. Viele der ForscherInnen, die den Gegenkulturbegriff verwenden machen in den Formierungen der 1960er Jahre den Schlüssel zum Verständnis des Begriffs und Konzepts der Gegenkultur aus. Die Entstehung des Begriffs und seine Verwendung für spezifische Vergemeinschaftungs- und Artikulationspraktiken scheinen eine gesellschaftliche und popmusikalische Zäsur zu markieren. Was hat sich also seit den 1960er Jahren verändert?

Position 1: Die Pop-Avantgarde

Roger Behrens interpretiert Popkultur auf Basis der Kritischen Theorie; für ihn lässt sich Popkultur in zahlreiche Unterordnungen ausdifferenzieren. Genau diese Fragmentierung in Kategorien und Bewertungen macht für Behrens die Popkultur als Epoche aus. Gruppierungen, die stören, können als Subkultur gelten; Stören wird hier auf verschiedenen Ebenen verstanden: gesellschaftliches Stören, politisches Stören, aber auch popmusikalische Störgeräusche wie Fiepen, Feedbacks, Verzerrungen oder extreme Frequenzen. **Laut Behrens** haben sich in einhundertfünfzig Jahren Massenkultur soziale Formen der Subkultur entwickelt, »die der Popkultur den entscheidenden Charakter geben, auch mögliche Widerstandspraxis zu sein«.¹³ An den Peripherien der Kulturindustrie, in den Subkulturen, kann Neuheit entstehen, doch sollte diese nicht überinterpretiert werden. Denn Behrens sieht die Überbetonung des Widerständigen als eine gängige Interpretation in popkulturellen Studien. Die vielbeschworenen Jugendkulturen und Subkulturen haben für Behrens während des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts ihre Radikalität in Rebellion, Provokation und Nonkonformismus abgelegt und sind vielmehr häufig an der gesellschaftlichen Integration interessiert. Er setzt dagegen auf die Pop-Avant-

Lesetipp: Rodger Behrens:

Pop, Kultur, Industrie: Zur Philosophie der populären Musik, Würzburg 1996.

- archive.is/p696s

¹⁰ Eine weitere Monographie »The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition« erschien 1970 und stammt von dem US-Amerikanischen Historiker Theodor Roszak. Sie gilt als ein Standardwerk zu den amerikanischen Protestbewegungen der 1960er Jahre.

¹¹ Yinger, M. (1982): *Countercultures. The Promise and The Peril of a World Turned Upside Down*, S. 29.

¹² Ebenda, 38.

¹³ Behrens, R. (2000): *Übersetzungen. Studien zu Herbert Marcuse*, S. 15.

garden, die an den Peripherien der Popkultur die bestehenden Verhältnisse verändern – und zwar weitgehend generationenunabhängig.¹⁴ Behrens definiert Subkultur, angelehnt an den österreichischen Devianzforscher Rolf Schwendter wie folgt: »1. Kulturen, die vom herrschenden Wertesystem abweichen, zum Teil mit eigenen Institutionen; 2. progressive Subkulturen, die als Gegenöffentlichkeit zu begreifen und durch Formen der Selbstorganisation gekennzeichnet sind; 3. Subkulturen, die die herrschende Kultur bedingen und gleichzeitig vor der Anpassung an diese schützen.«¹⁵

Mainstream und Subkultur sind nicht unabhängig sondern aufeinander angewiesen. Widerstand und Subversion gehören für Behrens ganz klar zum Mythos des Pop und funktionieren als umfassende Integration ins kulturelle Feld: Konsum wird nicht abgelehnt, sondern integriert, er wird zur Einstellungsache. Subkulturelle Bewegungen und Räume bedeuten also keineswegs eine gesellschaftliche Revolution, sondern versorgen mit ihrem Infragestellen das Zentrum mit Innovation. Behrens verweist mit seiner Subkulturtheorie dennoch »auf Potenziale der Veränderung aus der Gesellschaft an der Gesellschaft«.¹⁶ Im Gegensatz zu Horkheimer und Adorno bricht Behrens die Totalität der Kulturindustrie auf und schafft so Freiräume für ein Dazwischen. Und er verlagert die Veränderungspotenziale von der Hochkultur auf die Popkultur, diese bleiben für ihn jedoch stets begrenzt. So sieht Behrens in der Gegenwart keine emanzipatorische Bewegung, die zu einer konkreten Widerstandspraxis in der Lage wäre; kleine Weigerungen sind allerdings möglich.

Position 2: Technoides Existenzbasteln

Laut der SoziologInnen Roland Hitzler und Michaela Pfadenhauer haben die modernen Gesellschaften seit dem Zweiten Weltkrieg neue Formen der Sozialbindungen hervorgebracht. In der Postmoderne¹⁷ befinden wir uns laut Hitzler im Hochzeitalter individueller ExistenzbastlerInnen. Der Begriff des Existenzbastelns soll auf die Handlungsproblematik verweisen, dass man sich sein Leben zusammenstückeln muss. Durch die Ablösungen von den traditionellen Bindungen sind die ExistenzbastlerInnen aus Selbstverständlichkeiten zunehmend ausgebettet, weshalb Biografien immer weniger schicksalhaft vorgegeben sind. Die ExistenzbastlerInnen suchen daher nach Optionen zur Wiedervergemeinschaftung. Die zeitweiligen und freigewählten Kollektiveinbindungen müssen wiederum gewählt, hergestellt und oft mühsam gemanagt werden.¹⁸ Das wesentlichste Struktur- und Unterscheidungsmerkmal posttraditionaler von traditionellen Gemeinschaften ist eine jederzeit kündbare Mitgliedschaft, für die man sich ästhetisch und prinzipiell entscheidet. Das gemeinsame Handeln der Mitglieder posttraditionaler

14 Vgl. Hesmondhalgh, D. (2005): »Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above, in: *Journal Of Youth Studies* 8/ 1 & Behrens, R. (2003): *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur. Behrens benutzt bewusst den Begriff der Subkultur und nicht der Jugendkultur.*

15 Behrens, R. (1996): *Pop, Kultur, Industrie: Zur Philosophie der populären Musik*, S. 45.

16 Jacke 2004, 148.

17 Postmoderne wird bei Hitzler als Kultur-Deutungsmuster, nicht als Epoche verstanden. Vgl. *Risikogesellschaft* (Beck 1986), *posttraditionale Gesellschaft* (Giddens 1993).

18 Hitzler, R. (1998): »Posttraditionale Gemeinschaften – Über neue Formen der Sozialbindung«, in: *Berliner Debatte INITIAL. Zeitschrift für Sozialwissenschaftlichen Diskus*, S. 85.

Gemeinschaften folgt nicht geteilten Interessen, sondern erzeugt sie.¹⁹ Die Form der Zugehörigkeit nennt Hitzler in Verweis auf Zygmunt Bauman auch affektiv. Sie kann in bestimmten Augenblicken ihrer Verdichtung »atemberaubende Intensität erreichen«²⁰, ist aber prinzipiell kurzlebig, unbeständig, vage, labil und ambivalent. Kommerzialisierung betrachtet Hitzler keineswegs als Begleiterscheinung, sondern als essentielles Strukturmerkmal posttraditionaler Vergemeinschaftung. Laut Hitzler existieren die posttraditionale Gemeinschaften aber nur als Idee und deshalb müssen sich AkteurInnen immer wieder ihrer kollektiven Existenz vergewissern und diese ständig erneuern: »Dies gelingt in möglichst spektakulären Ereignissen, in denen das Zusammengehörigkeitsgefühl expressiv inszeniert wird.«²¹ Solche Ereignisse lassen sich laut **Hitzler, Pfadenhauer und Betz** mit dem Begriff des Events zusammenfassen. Diese beinhalten Partys, Umzüge, Festivals oder Erlebnis-Tourismus. Solche situativen Event-Vergemeinschaftungen sehen die AutorInnen als besonders flüchtige Form von posttraditionale Gemeinschaften. Darunter verstehen sie »raum-zeitlich verdichtete, interaktive Performance-Ereignisse, die unterschiedlichste Erlebnis-inhalte und Erlebnisformen zu einem nach ästhetischen Kriterien konstruierten Ganzen« verschmelzen.²²

Lesetipp: Urbane Events.
Hrsg. v. Hitzler, R./ Pfadenhauer, M. / Betz, G.,
Wiesbaden 2011.
- archive.is/Rw5sQ

Um die neuen Vergemeinschaftungsformen von den alten zu differenzieren, wird vor allem im Rahmen von populärer Musik häufig der Begriff der Szene gebraucht. Auch Hitzler verwendet den Szene-Begriff. Am Übergang zu einer anderen Moderne suchen ExistenzbastlerInnen nach vororganisierten Interessensgruppierungen, beispielhaft sieht Hitzler diese in den »Szenen« verkörpert. In Szenen geht es um die Verführung je einzelner Menschen zu habituellen, intellektuellen, affektuellen und vor allem ästhetischen Gesinnungsgemeinschaften: »Solcherlei Verführung kann z.B. auf einem Musikstil basieren, auf einer Sportart, einer politischen Idee, einer bestimmten Weltanschauung, auf speziellen Konsumgegenständen [...]«²³ Szenen sind also thematisch fokussierte, ästhetisch orientierte Netzwerke. Szenegänger teilen das Interesse am jeweiligen Thema, sie teilen typischen Einstellungen und entsprechende Handlungs- und Umgangsweisen.²⁴ Mitgliedschaft in den Szenen wird durch Aneignung und kompetente Anwendung von szenetypischem »Kultur-Know-How« hergestellt und praktiziert.

Die mögliche Teilhabe, der Aufstieg in die Organisationselite einer Szene sorgt dafür, dass die Szene auch ohne Verbindlichkeiten attraktiv bleibt. »Organisationseliten rekrutieren sich, zumindest größtenteils (und essentiell), aus langjährigen Szenegängern, die auf Basis ihres umfangreichen Wissens um ästhetische Kriterien in der Szene z.B. Geselligkeiten bzw. Veranstaltungen produzieren [...] und im Zuge dieser Tätigkeiten zumeist kommerzielle Chancen nicht nur erkennen, sondern auch nutzen«.²⁵ Die Kommerzialisierungsschübe gehen von den Szenegängern selber aus.

19 *Ebenda*, 83-85.

20 Bauman 1995 in Hitzler 1998, 85.

21 Hitzler, R./ Pfadenhauer, M. (1998): »Existenzielle Strategien. Zur Spaß-Politik der Technoiden«, in: *Sociologia Internationalis – Internationale Zeitschrift für Soziologie*, # 36/ 2, S. 231.

22 Betz/ Hitzler/ Pfadenhauer (2011): *Urbane Events*, S. 10.

23 Hitzler, R. (2001): *Pioniere einer anderen Moderne? Existenzbasteln als Innovationsmanagement*, in: *Sozialwissenschaften und Berufspraxis* 24, S.186.

24 *Ebenda*, 187.

25 *Ebenda*.

Leisure-Jobbing und prekäre Kulturarbeit beurteilt Hitzler daher als symptomatisch für Szenen.

Die Techno-Musik²⁶ und Techno-Kultur sind nach Hitzler und Pfadenhauer ein perfektes Beispiel für posttraditionale Vergemeinschaftung in Szenen. In ihrem Artikel »Zur Spaßpolitik der Technoiden« versuchen sie aber gleichzeitig aufzuzeigen, dass Techno-Kultur auch als politisches Phänomen zu beurteilen ist. Denn für sie erweist sich Techno als »nachgerade prototypisch für eine generell beobachtbare Politisierung des Alltagslebens« [...]«. ²⁷Das, was die Techno-Kultur anders macht, hat viel mit Action, Spaß und vor allem mit dem spielerisch-kompetentem Zugriff auf das technische Arsenal ihrer Kultur zu tun. Individuelle und kollektive Lebensstilisierungen, Konsummuster oder ästhetische Präferenzen werden hier politisiert. Für die AutorInnen hat kaum zuvor eine Musikbewegung eine Generation zahlenmäßig derartig mobilisiert wie Techno. Laut Hitzler und Pfadenhauer umfasste die europäische Techno-Szene²⁸ Ende der 1990er Jahre mehr als zehn Millionen Menschen, welche irgendwie mit dem Phänomen Techno zu tun haben. Daher ist das Feld der elektronischen Musik für die AutorInnen schon aufgrund seiner Massenhaftigkeit öffentlichkeitswirksam und somit ein politisch relevantes Phänomen. Wie auch weitere Studien aus dem Feld der elektronischen Musik aufzeigen²⁹, geht es hier um eine neue Art des (politischen) Handelns und Denkens, jenseits der Analyse-Raster von Links und Rechts oder progressiv und konservativ. Die AkteurInnen der Techno-Szene bringen laut Hitzler und Pfadenhauer nicht die Verhältnisse zum Tanzen – »sie tanzen vielmehr ganz ungeniert in und auch mit den „Verhältnissen“.«³⁰ Es geht den AkteurInnen laut Hitzler nicht mehr um eine Befreiungs-Utopie, sondern man will gerade die Aufforderung oder Zumutung irgendeiner großen Idee zurückweisen.

Position 3: Subkultur ohne Subversion

In seiner »Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur« untersucht Jochen Bonz das Ende der Popkultur und den Beginn von etwas Neuem, das er in der elektronischen Musik findet. **Bis in die 1980er Jahre** gab es eine erkennbare Traditionslinie, die spätestens ab den 1990er Jahren eine Aufspaltung in eine Vielzahl von Subkulturen und Szenen erfährt. Im Zuge dessen entsteht eine neue Popkultur, die sich von den alten Subkulturen erheblich unterscheidet. Diese neue Subkultur nennt Bonz »Kultur des Tracks«: »Die Kultur des Tracks ist eine postmoderne Erscheinungsform der Popkultur, eine Subkultur neuen Typs.«³¹ Bezeichnungen wie elektronische Musik oder Club-Musik umspannen daher eine Vielzahl von hybriden Musikstilen, Genres und Praktiken. Bonz spricht von einer »Kultur des Tracks«,

Lesetipp: Jochen Bonz:
Subjekte des Tracks.

Ethnografie einer postmodernen/
anderen Subkultur,
Berlin 2008.

- archive.is/eMmMs

²⁶ Techno ist lediglich ein Teilbereich der elektronischen Musik, aber kann in diesem Zusammenhang als exemplarisch für einige konstitutive Grundzüge gelten.

²⁷ Hitzler/Pfadenhauer 1998, 219.

²⁸ Die AutorInnen verwenden hier simultan die Begriffe Techno-Kultur, Techno-Szene und an anderer Stelle (ebd., 235) auch Techno-Tribe, es stellt sich die Frage, ob diese hier als Synonyme verwendet werden oder jeweils unterschiedliche Aspekte von Techno in den Blick nehmen.

²⁹ Vgl. Thornton 1995, Rietveld 1998, Reynolds 1999, Weinzierl 2000.

³⁰ Hitzler/Pfadenhauer 1998, 228.

³¹ Bonz, J. (2008): Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/ anderen Subkultur, S. 126.

weil sich die Kultur eben nicht auf den Namen eines spezifischen Musikstils reduzieren lässt: »Denn der Track ist eine – im Vergleich zum Song – enorm offene musikalische Form, in der sich das, was da ist, (...) ständig wandelt. Konstant bleibt im Track nicht, was artikuliert ist. Nur, dass da etwas ist.«³² Darüber hinaus bezieht sich die neue Subkultur nicht mehr auf die Mehrheitsgesellschaft. Was in der hegemonialen kulturellen Ordnung passiert (z.B. in Wirtschaft oder Politik) ist laut Bonz der neuen Subkultur egal, hat dort keine Relevanz. Daher spricht Bonz auch von einer Subkultur ohne Subversion. Da es sich bei den Kulturen des Tracks aber weiterhin um spezifische Welten handelt, hält Bonz am Subkulturbegriff fest; auch wenn beide Subkulturen ansonsten nicht viel verbindet.³³

Die Kultur des Tracks funktioniert selbstreferentiell und selbsterschaffend als Prinzip permanenter Performanz: »An die Stelle eines Bewusstseins für falschere und richtigere Gegenstände, für Inhalte und Werte einer Welt gibt sie dem Begehren, überhaupt zu einer Welt zu kommen, eine Form.«³⁴ Die Track-Musik stellt Atmosphären bereit, in dem das Subjekt Gestalt finden kann. Da in der Postmoderne Lebenswelten nicht mehr in selbstverständlicher Weise entstehen, hat die Erzeugung und Erhaltung von Welt daher gegenüber dem Kritisieren oder Sich-Beziehen auf die Mehrheitsgesellschaft Vorrang.

Position 4: Vernetzte Subströme

Auch Rupert Weinzierl findet in seiner Studie zum »Electronic Omniverse« den Beginn von etwas Neuem, nämlich einer Geheimgeschichte der Popkultur. Weinzierl versucht hier Vorarbeit für die Entwicklung eines neuen Subkulturmodells zu leisten, einer Theory of Temporary Substream-Networks, in der er den Begriff der Subkultur durch den Begriff der Substreams ersetzt. Er will anhand seiner Analyse zeigen, dass Postsubkultur-Konzepte sehr wohl hegemoniale Ordnungen aufgreifen und hinterfragen. Am Rand der gesellschaftlichen »Neuen Mitte« bilden sich popkulturelle Subströme, die in Form kurzfristig geknüpfter Netzwerke operieren. Diese neuen Formen nennt er Substream-Netze, welche sich temporär selbstorganisierbare Nischen suchen. In den Nischen agiert man zwar vermarktungsbewusst, aber auch mikropolitisch. Die Orientierung der Industrie am eklektischen Massenpublikum lässt laut Weinzierl weiterhin viel Spielraum für die immer wieder neu entstehenden temporären **Substreams**.

Der Mainstream der Gegenwart ist laut Weinzierl hybrid; er ist zwar weitaus weniger homogen als der monolithische Mainstream früherer Tage, aber auch er nimmt laufend neue Ausschlüsse vor. Diese erfolgen eben nicht entlang der Trennlinie zu Subkulturen, sondern nach neuen Gesichtspunkten. Die Industrie registriert heute das subkulturelle Kreativitätspotential und trotz Präferenz für »Blockbuster-Strategien« kann sich der neue Mainstream kein monochromes Vorgehen mehr leisten: »Im Differenzkapitalismus erscheinen imagnetrische Bedeutungsproduktion, gezieltes Nischenmarketing und der kalkulierte Einsatz von dissidenten Botschaften

Lesetipp: Rupert Weinzierl: Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur & die Formierung neuer Substreams, Wien 2000. – archive.is/JC0fh

³² Bonz 2008, 14.

³³ Ebenda, 152.

³⁴ Bonz 2008, 150.

nicht nur als opportun, sondern als ökonomische Notwendigkeit«. ³⁵ Denn dissidente Potenziale sind heute immer auch Marktpotentiale. Diese Integration in die erweiterte Ästhetik des Repräsentationskapitalismus hat aber nichts mit politischen Artikulationsmöglichkeiten zu tun, da kultureller Widerstand durch die Integration der Zeichen wirkungslos wird. Die Minoritäten werden laut Weinzierl gegeneinander ausgespielt und wer sich dem Spiel der Ästhetisierung von Politik entziehen will, findet sich Weinzierl zufolge schnell im Abseits der multioptionalen Erlebnisgesellschaft wieder. Diese Exklusionen bewertet Weinzierl als bedeutend gradenloser als die der 1970er oder 1980er Jahre.

Weinzierl stellt sich jedoch trotzdem gegen die Ansicht von einem apolitischen Charakter der postmodernen Subkulturen. ³⁶ Für Weinzierl gibt es eben Substreams, die nicht mit diesen Begriffen beschrieben werden können: »Sie [die Substreams] sind nicht apolitisch, sondern nur außerhalb traditioneller Politikinstitutionen in selbstorganisierten Themenforen aktiv«. ³⁷ Eine ungeklärte Frage bleibt für Weinzierl dennoch jene nach der politischen Wirksamkeit der neuen Substreams. Interessant ist auch, dass für die neuen Substreams Klassenherkunft sehr wohl eine Rolle spielt, diese soll vielmehr durch subkulturelle Zusammenschlüsse unterlaufen werden. Der Titel von Weinzierls Studie lautet »Fight the Power« und kann Deutung postmoderner Gemeinschaften in Richtung Gegenkultur interpretiert werden. Bonz' Ethnografie ist hingegen der Versuch, von solchen Kategorisierungen und Interpretationen Abstand zu nehmen.

Position 5: Club-Kultur und die politische Agenda

Prägend für den Begriff der Gegenkultur waren der Konflikt und das Dagegen-Sein, was für die Szenen der elektronischen Musik zumeist nicht relevant ist. Aber auch wenn hier vieles als apolitisch gedeutet werden kann, so bietet nahezu jede Track-Gemeinschaft auch heute noch eine Basis, um sich zu politisieren. Ähnlich wie es der Journalist und Musikkritiker Simon Reynolds hier beschreibt: »Despite its ostensibly escapist nature, rave has actually politicized me, made me think harder about questions of class, race, gender, technology.« ³⁸ **Einige Gruppen oder Szenen** im Feld der elektronischen Musik sind auch in einem klassisch gegenkulturellen Verständnis politisch aktiv, wie beispielsweise die AkteurInnen des Freetekno und der Technivals, die als Gegenbewegungen zum kommerzialisierten Rockfestivals und Techno-Raves entstanden sind. Breinl deutet in ihrer Studie Free Tekno und Technivals als Gegenkultur, da diese auf vielen Werten und Zielen der Hippie-Bewegung aufbauten sowie auf deren Konzept von Free Festivals. Die Free Festivals der Hippies verkörperten Breinl zufolge viele utopische Modelle einer alternativen Gesellschaft, die möglichst viel Freiheit von gesellschaftlichen und ökonomischen Zwängen ermöglichen sollte und ein System gegenseitiger Unterstützung forcierte. Ende der 1980er Jahre brachten Sound Systeme die neue elektronische Party Musik auf die Veranstaltungen. ³⁹ Es entwickelten sich kooperative Raves von

Lesetipp: Simon Reynolds: Generation Ecstasy. Into the World of Techno and Rave Culture, New York 1999. – archive.is/YLP3E

³⁵ Weinzierl 2000, 85.

³⁶ Muggleton, D. (2000): *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*, S. 47.

³⁷ Weinzierl 2000, 91.

³⁸ Reynolds 1999, 10.

³⁹ Breinl, C. (2012): *Free Tekno. Geschichte einer Gegenkultur*, S. 10.

Hausbesetzern, Autonomen und Techno-Travellern. Hier trafen Kulturen des Tracts auf eher traditionell organisierte Subkulturen. Aber als die Free Festivals in England 1992 bei Castlemorton einen Höhepunkt erreichten, beschloss die Regierung den Criminal Justice Act, welcher die Fortführung von Free Festivals in England unmöglich machte und gleich mehrere alternative Lebensformen auf einen Schlag kriminalisierte: »Vor allem die ökonomische Auffassung stand dem neoliberalen Wirtschaftskurs der damaligen Regierung in England diametral entgegen und war auch der Event Industrie ein Dorn im Auge.« Die verschiedenen AkteurInnen der englischen Free Festivalszene vollzogen einen Exodus auf das europäische Festland, wo sich ihre Grundideen mit lokalen Einflüssen vermischten und verbreiteten. Aus dieser Dynamik entwickelte sich eine internationale Free Tekno-Bewegung. Inzwischen ist auch Free Tekno schon wieder Zeitgeschichte – auch in Österreich, Deutschland und Andernorts sind die Möglichkeiten für Teknivals kaum noch gegeben. **Breinl** beschäftigt sich weder historisch noch analytisch mit dem Begriff der Gegenkultur, doch erweist sich die Anwendung des Gegenkultur-Begriffs hier als passgenau.

Lesetipp: Christiana Breinl, C: Free Tekno. Geschichte einer Gegenkultur, Berlin et al. 2012. – archive.is/Di9G4

So gab es immer auch kollektive Formationen und AkteurInnen, die klassisch sub- oder gegenkulturell innerhalb der postmodernen Musikkultur agiert haben. Einer von ihnen ist der Theoretiker, Aktivist, DJ, Produzent und Praxis-Labelbetreiber Christoph Fringeli, der eine Retrospektive wie folgt formuliert: »We witness a brief moment where apparently revolution could just be around the corner, and a cultural rupture seems going hand in hand with a political rupture. (...) In the 1990's we at Datacide and others tried to theorize the techno rave scene as a possible proletarian counter culture. For a moment the technorave had this potential, but now it is lost now.«⁴⁰ Wie kommen Fringeli und Reynolds zu so einem desillusionierenden Fazit? Hat Clubkultur keine politische Agenda und falls doch was beinhaltet sie? Gilbert und Pearson präzisieren in ihrem Abriss zur Politik von Dance Culture die Fragestellung: »The question would therefore not be how likely dance culture is to bring down capitalism or patriarchy, but at what precise points it succeeds or fails in negotiating new spaces. In particular, it is not a simple question of dance culture being for or against the dominant culture, but of how far its articulations⁴¹ with other discourses and cultures (...) result in democratizations of the cultural field, how far they successfully break down existing concentrations of power, and how far they fail to do so.«⁴² Laut Gilbert und Pearson hat die Club-Kultur bereits durch die eigene kulturelle Praxis eine Agenda, die aber zu ihrem Bedauern niemals ausformuliert oder eingefordert wurde. Durch ihre Existenz hat die Club-Kultur auch bereits Veränderungen bewirkt, wie beispielsweise eine Lockerung der puritanischen Ethik und Normen: denn die politische Ideologie des Free Party Movement in Kombination mit den Werten der Techno und Trance Szene hat Club-Kultur zu einem Ort der sexuellen Zelebration und Entfaltung gemacht – »of less sexist forms of public interaction than any youth

40 Fringeli, C. (2011): »Hedonism and Revolution. The Barricade and the Dancefloor«, in: Datacide – Magazine for Noise and Politics # 11, S. 6.

41 Gilbert & Pearson arbeiten hier mit dem Konzept der Artikulation welches Ernesto Laclau und Chantal Mouffe vorgeschlagen und das auf den Ideen von Antonio Gramsci basiert. Vgl. Gilbert & Pearson 1999, 160.

42 Gilbert, J. & Pearson, E. (1999): Discographies. Dance, Music, Culture and the Politics of Sound. S. 160.

Lesetipp: Jeremy Gilbert & Ewan Pearson: *Discographies. Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*. London 1999. - archive.is/wKsyy

culture has known before«.⁴³ Für die Autoren ist das ein Wert, den es zu verteidigen gilt, wenn diese Errungenschaft von Dauer sein soll. Einen weiteren Beitrag der Club-Kultur zur gesellschaftlichen Veränderung sehen sie in der Feminisierung dieser Szenen, die zur veränderten Wahrnehmung von Geschlechterrollen dieser Generationen geführt hat. So ist Heterosexualität vielerorts keine dominante Norm mehr. Die männlichen und weiblichen Geschlechterrollen haben sich geöffnet und verändert, weil im Club mit anderen **Rollen und Sexualität** experimentiert werden konnte.⁴⁴

Gilbert und Pearson versuchen die politischen Forderungen auszuformulieren, welche sich aus der Praxis der Club-Kultur ergeben und folgende Anliegen beinhalten könnte: Durch die Ablehnung der christlichen Arbeits-Ethik, ergibt sich für sie die Forderung nach mehr Geld für weniger Arbeit, also höhere Löhne, flexiblere Arbeitszeiten sowie die Einforderung eines bedingungslosen Grundeinkommens (1). Aus der Betonung und dem hohen Stellenwert von Gemeinschaft leitet sich für die Autoren die Forderung nach kollektivistischen Zusammenhängen ab: nach einer neuen Politik der Gemeinschaft und der Entwicklung neuer Formen von Gemeinschaft. Diese sollten auch staatlich gefördert statt entmachtet oder kriminalisiert zu werden. Hieraus ergibt sich auch die Aufforderung zur Verteidigung bereits existierender und gefährdeter Gemeinschaftsprojekte und ihrer Räume. (2) Und der Kampf für das Recht auf Free Party beinhaltet bereits die Forderungen nach Versammlungsfreiheit, Meinungsfreiheit und Bewegungsfreiheit.(3) Ein weiteres Anliegen der Szene sehen sie in der Legalisierung von Drogen.(4) Und selbstredend die Forderung nach dem Recht auf sexuelle Freiheit.(5) Und schlussendlich bedarf es auch der Forderung nach einem Wahlsystem, das auch für Minderheiten repräsentativ und grundsätzlich pluralistischer ist (6).⁴⁵

Warum ist der Traum gestorben?

Warum also wurden diese Forderungen nicht umgesetzt, warum ist der Traum gestorben? Die Ursache dafür, dass die eigene politische Agenda weder ausformuliert noch eingefordert wurde, sehen die Autoren in der schon angeklungenen Ent-Politisierung: »If dance culture encourages a collective and individual withdrawel from ‚mainstream‘ political society, then its participants are not likely to be able to effect any serious political or social change«.⁴⁶ Die anti-politische Haltung hat kontraproduktive Ausmaße angenommen, die sie als selbstzerstörerisch beurteilen: »to have no real sense of what it is that actually curtails mosts people’s freedoms in a capitalist society«.⁴⁷ Auch müsste meines Erachtens das Verhältnis von Musik und Ökonomie genauer untersucht werden, um zu einer Antwort zu gelangen. Die Kommodifizierung von Musik beschreibt Jaques Attali bereits Ende der 1970er Jahre in **Noise – The Political Economy of Music**. Er unternimmt hier einen weitreichenden Erklärungsversuch dieser Zusammenhänge ab dem 17. Jahrhundert, wo die rituelle Funktion von Musik durch die Welt des Tausches monopolisiert wird »and the musician is inscribed in the

Lesetipp: Jacques Attali: *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis 1985. - archive.is/reqqJ

⁴³ Gilbert/Pearson 1999, 179.

⁴⁴ Gilbert/Pearson 1999, 180–181.

⁴⁵ Vgl. Gilbert & Pearson 1999, 182–184.

⁴⁶ Gilbert/Pearson 1999, 182.

⁴⁷ Ebenda.

world of money«. ⁴⁸ Seine Hypothese schließt an Überlegungen von Adorno an und trägt diese weiter: »Both take the music we retreat to as escapist fantasies or entertainment and convert it into discomfoting reminders of that from which we sought to hide - political control and money«. ⁴⁹ Die Kommodifizierung von Musik ist demzufolge schon lange am Wirken, aber erreicht immer wieder neue Höhepunkte. So beispielsweise durch die technischen Möglichkeiten der Verbreitung und Speicherung von Musik. ⁵⁰ Dies markiert den Beginn einer fortgeschritten-professionalisierten und globalen Musikindustrie. Im Zuge dessen werden zunehmend alle Aktivitäten rund um Musik kommodifiziert, also auch das Erfahren und Erleben von Musik auf Konzerten, Events und Festivals. Als weitere Zäsur deute ich die Digitalisierung von Musikproduktion und Konsumtion, welche die Entstehung und Entwicklung postmoderner Popkulturen begleitet und welche ihrerseits mit einer Deregulierung des Arbeitsmarkts einhergehen, bei welcher den KünstlerInnen eine Vorreiterrolle zukommt. Das kulturelle Arbeitsfeld entspricht nun zunehmend den Ansprüchen einer digitalen Netzwerk- und Kontrollgesellschaft.

Gilbert und Pearson merken an, dass eine Praxis, wie die der Rave Culture, deren Ziel die Multiplikation des öffentlichen Raums ist, Gefahr läuft in einer Verräumlichung von Politik zu kollabieren ⁵¹. Die Bestrebungen das Jetzt und Hier auf die Zukunft auszuweiten hat für die Autoren in England dazu geführt, dass »such a demand seemed to many to entail an almost complete abandonment of established modes of political and cultural engagement«. ⁵² Hitzler hat aufgezeigt, dass die Kommerzialisierungsschübe von den Szenen selber ausgehen. Und Breinls Studie verdeutlicht wie engmaschig das Netz von Musik, Ökonomie und Politik heute geknüpft ist, wenn man sich dieser Kommerzialisierung kollektiv zu entziehen versucht. Es soll gefeiert werden, aber nur wenn auch Profit für die lokale Wirtschaft und Imagegewinn für die Politik dabei abfällt. »Wirtschaftspolitische Motive führen dazu, dass das Kulturfeld zur gesellschaftlichen Leitbranche erklärt wird«, ⁵³ so Bernadette Locker in ihrer **Studie Kreativ Prekär**. So wird heute von AkteurInnen in Kunst und Kultur neben einem sozialen und kulturellen Beitrag auch ein Beitrag zur wirtschaftlichen Standort-Entwicklung erwartet. Flexibilität, Kurzfristigkeit und Unsicherheit charakterisieren heute das künstlerische und kulturelle Arbeitsfeld. Die Bereitschaft sich mit Leidenschaft, Fantasie, Mut, Ehrgeiz und Disziplin seinem Schaffen hinzugeben und dafür auch Entbehrungen auf sich zu nehmen, wird heute zum Lebenskonzept und Lebensstil erklärt ⁵⁴, wozu auch die Club-Kultur wesentlich beigetragen hat. Das häufig ehrenamtliche Engagement der pop-subkulturellen AkteurInnen hat dazu geführt, dass prekäre Arbeit nun gesellschaftlich akzeptiert und etabliert ist. Die Betonung der ästhetischen Wirkmacht und des mikropolitischen Potenzials von Szenen bei der Gestaltung von Stadt und Raum haben Pop und Clubkultur zu einem nützlichen Instrument der Ästhetisierung von Marketingstrategien gemacht. So laufen die Szenen,

Lesetipp: Bernadette Locker: *Kreativ Prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*, Bielefeld 2010.
- archive.is/mK3JB

48 Attali, J. (1985): *Noise. The Political Economy of Music*, S. 22.

49 Ebenda, 153-154, Afterword by Susan McClary.

50 Schiller 2012, 18.

51 Gilbert/Pearson 1999, 167-168.

52 Gilbert/Pearson 1999, 167-168.

53 Locker, B. (2010): *Kreativ Prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*, S. 86.

54 vgl. Menger 2006, Boltanski & Chiapello 2006, Bröckling 2007, Reckwitz 2012.

Substreams oder auch die Pop-Avantgarden immer Gefahr umgehend in den Mainstream integriert zu werden.

Attalis Ausführungen erinnern daran, dass die ökonomischen Aspekte wesentlich sind, auch wenn man sie ausblendet. Die Integration der künstlerischen Praktiken in das kapitalistische Wirtschaftssystem, macht ein mikro-politisches Handeln auf kultureller Ebene in Hinblick auf alternative Lebensweisen zunehmend schwieriger. Individuell mag dies einigen Akteu-rInnen der Club-Kultur geglückt sein, für die Masse bedeutet es jedoch eine drastische Verschlechterung der Lebensumstände und neue Exklusionen. Das gegenwärtige Bestreben, wieder mit dem Konzept der Gegenkultur zu arbeiten, bringt meines Erachtens nun auch auf wissenschaftlicher Ebene eine postsubkulturelle Desillusion und Depression zum Ausdruck. Die Ambition, Kultur auf die makro-politische Ebene zurückzuholen, ist vielleicht das Antidepressivum.

Reanimation der lebenden Toten

Das vermutet zumindest Oliver Marchart, für den die Geschichte der Cultural Studies und Subkultur-Studien zeigt, dass Politik tief mit dem Kulturellen verweben ist. Um dies aufzuzeigen wendete sich der Blick der Sozialfor-schung damals in Richtung Mikro-Politik des Alltagslebens. Dies ist laut Marchart aber aus dem Ruder gelaufen: »[B]y emphasizing cultural „micro-politics“, what had previously been considered ordinary politics [...] was increasingly being pushed out of focus. As a consequence, macro-political questions seem to remain largely **neglected today**«.⁵⁵

Lesetipp: The Post-Subcul-tures Reader. Hrsg. v. Muggleton, D. / Weinzierl, R. Oxford/ New York 2003.
- archive.is/SEIM7

Für Marchart müssen sich Cultural Studies und Popkultur wieder den makro-politischen Fragen zuwenden. Dafür müssen die Postsubkultur-Stu-dien vor allem den Mythos der Vereinnahmung (des Underground durch die Industrie) und die Romantisierung von Subkulturen als subversiv überwin-den. So spielt der subkulturelle Diskurs permanent mit Zuschreibungen von Widerstand oder Subversion, aber »in most cases there is no politics in subcultural „politics“.«⁵⁶ In vielen Subkultur-Studien vermutet Marchart ein Bestreben die Verbindungen zwischen Kultur und Politik, zwischen Subkul-tur und Gegenkultur zu verwischen. Deshalb sieht Marchart hier Handlungsbedarf: »What is needed today is an analysis of the passage between culture and macro-politics, [...] that is to say on the moment of political reactivation when subcultures turn into politicized countercultures«.⁵⁷ Marchart fordert ganz konkret eine Umkehr zu gegenkultureller Praxis. Er listet vier notwen-dige Gegebenheiten für eine solche Veränderung auf: Antagonismus, Kollektivität, Organisation und Bewegung in Richtung Universalisierung: »As long as subcultures close themselves into a nutshell of their own particularism – and is this not one of the main characteristics of most subcultures? – they will not be able to universalize their demands (if they have any)«⁵⁸. Hier geht es also um gemeinsame Anliegen, die eigenen (post-) subkulturellen Interes-sen müssen mit denen anderer sozialer Gruppen verbunden werden. Um

55 Marchart, O. (2003): »Bridging the Micro-Macro Gap: Is There Such a Thing as a Post-Subcultural Politics?«, in: Muggleton, D. / Weinzierl, R. (Hg.): *The Post-Subcultures Reader*, S. 83.

56 Marchart 2003, 86.

57 Marchart 2003, 90.

58 Marchart 2003, 96.

makro-politisch aktiv zu werden, muss man heute nicht mehr einer Partei beitreten und Marchart verweist auf die vielfältigen Möglichkeiten, sich in Gruppen zu organisieren. Diese wurden auch durch Kommunikationstechnologien erheblich vergrößert. Die Problematik von Inklusion und Exklusion wäre für Marchart ein möglicher Startpunkt.

In der Post-Subkultur-Debatte besteht Uneinigkeit darüber, inwiefern klassische Subkultur-Kategorien wie class, race, gender heute noch relevant sind. Nicht wenige Forschungen finden sowohl subkulturelle als auch postmoderne Elemente in ihrer Gemeinschaft, die jeweiligen Theorien können nur Teile des Phänomens erklären. Zu diesem Schluss kommen auch Tracey Greener und Robert Hollands in einer qualitativen Studie zu virtuellen Gemeinschaften des Genres Psytrance. In ihrem postmodernen Untersuchungsfeld, ist Klasse sehr wohl von Bedeutung:⁵⁹ »[T]his study clearly shows the continuing impact of more traditional structuring forces on youth cultural forms such as nationality, gender and social class (as related to Internet access and ability to travel particularly).«⁶⁰

Weinzierl hatte unter Popkultur-ArbeiterInnen, eine Erhebung mit Fragebögen durchgeführt, um seine Thesen zu überprüfen – interessanterweise waren seine Befragten tendenziell weniger optimistisch über die Beschaffenheit der Substreams als er selbst. So wurden die Substreams als männlich dominiert eingestuft.⁶¹ Und fast die Hälfte der Befragten sieht einen Zusammenhang zwischen subkulturähnlicher Artikulation und Klassenherkunft; und »eine klare Mehrheit sieht auch die neuen Formationen als Mikro-Modell der „großen Welt“, in dem Klassen- und Geschlechterunterschiede reproduziert werden.«⁶² Das Engagement in den Substreams wird zu Weinzierls Unmut von der Mehrheit als apolitisch bewertet. Dennoch ist der Hauptteil der Befragten davon überzeugt, dass von Popkultur Gesellschaftskritik ausgehen kann. Und eine noch größere Mehrheit will sich keinesfalls vom »gesellschaftskritischen Potenzial von Pop verabschieden«.⁶³ Dies bestätigt Marchart und eine mögliche Sehnsucht nach mehr gegenkultureller Praxis innerhalb der Popkultur, da die gesellschaftlichen Probleme auch in post-subkulturellen Zeiten nicht weniger geworden sind, sich mitnichten von alleine erledigt haben. Vor allem die zunehmende Indienstnahme von kreativer und künstlerischer Arbeit in Ökonomie und Politik, die einer schleichende Prekarisierung und Entrechtung aller ArbeitnehmerInnen den Weg bereitet, sollte alarmieren. Gegenkultur bewerte ich als historisches Konzept, ebenso kann Subkultur als historisches Konzept verstanden werden und hier passgenau angewendet werden. Aber auch heute können gewisse Aspekte aus Szenen oder Substreams als subkulturell oder gegenkulturell beschrieben werden, wenn es darum geht Ungleichheiten aufzuzeigen oder politische Potenziale zu betonen. Marcharts Beitrag sehe ich als Aufforderung an die Kulturforschung sich wieder darauf zu besinnen, was der Gegenstand von kultureller Forschung

59 Vgl. Ege 2013. Auch Ege beobachtet Klassenunterschiede und soziale Ungleichheit in seiner Studie unter jungen Männern im Kontext von HipHop-Mode in Berlin.

60 Greener, T. & Hollands, R. (2006): »Beyond Subculture and Post-subculture? The Case of Virtual Psytrance«, *Journal of Youth Studies* 9/4, S. 414.

61 Vgl. auch dazu die aktuelle Debatte um die Female:Pressure Statistiken zu mangelhafter Sichtbarkeit und Chancengleichheit von Künstlerinnen in der Elektronischen Musik/ Club-Kultur: document.li/y8iV, archive.is/tlDaD, archive.is/PZslx

62 Weinzierl 2000, 108.

63 Weinzierl 2000, 99.

ist, nämlich nicht Kultur, sondern die Gesellschaft.⁶⁴ Popkulturelle Szenen und Gemeinschaften können auf ihre Weise auf Ungleichheiten, Ausschlüsse und Benachteiligungen aufmerksam machen, beziehungsweise ihnen entgegenwirken anstatt bei symbolischer Praxis stehen zu bleiben. Gegenkultur, so Marchart, »plays the role of a distant relative who pays an unexpected visit reminding the self-enclosed subcultural family of an outside world«.⁶⁵ Das Elevate Festival hat diese Anliegen schon lange verinnerlicht und gesellschaftspolitischen Themen und Anliegen einen großen Teil ihres Programms gewidmet. Das ist gar nicht hoch genug zu schätzen. Andere Events und Festivals dient das hoffentlich als Inspiration. Das Elevate Festival könnte seinerseits mehr (post-)subkulturelle Bezüge herstellen, die verdeutlichen dass Popkultur, Politik und Ökonomie durchaus gleichberechtigte Akteure sind. Ich folge Alex Williams, der beim CTM Festival 2013 den Vorschlag machte, die Energien und Dynamiken der besten Dance-Floor Entwürfe mit der politischen Analyse zusammenzudenken, um zu einem universalen Möglichkeitsraum zu gelangen, »where space is not limited or defined by capitalism but radically open ended«. ■

⁶⁴ Vgl. Wietschorke, J. (2012): »Beziehungswissenschaft«, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 115, S. 351.

⁶⁵ Marchart 2003, 89.

