

Mediatisierung einer Szenepaxis. Indie als Hybrid transnationaler und lokaler Kontexte

Paul Eisewicht und Tilo Grenz



Paul Eisewicht



Tilo Grenz

Zusammenfassung

Der Artikel beschreibt die Konsequenzen der Mediatisierung der szenezentralen Praktik der Musikrecherche in der Indie-Szene. Dabei wird die These verfolgt und am Beispiel musikalischer ‚Mash-Ups‘ nachgezeichnet, dass mit grenzübergreifenden, transnationalen Stilorientierungen kulturelle Grenzen und Grenzziehungen sukzessive diffuser werden. So werden übergreifende Gruppenzusammenhänge brüchig und bringen schnelllebige, zumindest auf gewisse Zeit stabilisierte „glokale“ Formen von Szenekultur hervor.

Schlagworte: Indie, Szeneforschung, Vergemeinschaftung, Mediatisierung, Jugendkultur

Mediatization of a Practice in a Scene – Indie as a Hybrid of Transnational and Local Contexts

Abstract

This article describes the consequences of the mediatization of the important practice of searching for music in the independent scene. Using the example of musical mash-ups we try to develop the thesis that cultural boundaries become more and more diffuse with transnational stylistic orientations. Therefore comprehensive group cohesions become fragile and evoke fast-moving, glocal forms of scene culture that are stabilized at least short term.

Keywords: Indie, research on scenes, communitization, mediatization, youth culture

1 Einleitung

Die hiesigen Überlegungen basieren auf einem explorativ-interpretativen Szeneforschungsprojekt, das wir die letzten vier Jahre verfolgt haben. Dieses startete mit der Erkundung der Indie-Szene in den Jahren 2007 bis 2008 welche mit einer Grounded Theory (vgl. *Strauss/Corbin* 1993) zum „Zugehörigkeitsmanagement“ (vgl. *Eisewicht/Grenz* 2010) abgeschlossen wurde. Obwohl Indie seine historischen Wurzeln im englischen (vgl. *Bladh* 2004) hat, wählten wir seinerzeit einen Fokus auf Deutschland. Um dennoch

keinen regionalen Spezifika zu erliegen, führten wir in verschiedenen Großstädten Deutschlands mehrere leitfadengestützte, offene Interviews mit Feldakteuren durch, die sich selbst als ‚Indie‘ verstanden. Dabei erwies sich die Praxis, Interviews sehr viel stärker in für die jeweiligen Personen alltagsweltlichen settings und überdies vergleichsweise gesprächsartiger als interviewartiger (vgl. *Honer* 1994) durchzuführen als außerordentlich gewinnbringend, weil derart Personen in den für sie bekannten Umgebungen schlichtweg aufgeschlossener waren und wir ‚nebenbei‘ Treffpunkte und Event-Orte erleben konnten. Weil von den Indies, mit denen wir gesprochen haben, immer wieder die besondere Qualität der Konzerterfahrung betont wurde, erweiterten wir unseren Zugang zur Indie-Kultur, die wir später in den „independent style“ und „independent attitude“ differenzierten (vgl. *Grenz/Eisewicht* 2010), um teilnehmende Beobachtungen bei kleinen und populäreren Musikevents, die wir anfangs als Anlässe für mobile Interviews nutzten und damit zur Begleitung unserer Gesprächspartner (vgl. *Kusenbach* 2008). Mit der Zeit erwarben wir Wissen über Bands und Locations, d.h. welche Bands als ‚indie‘ galten, auf welchen Konzerten wir jeweils lokale Indie-Cliquen antreffen konnten und, vor allem, ‚wo‘ wir überhaupt von solchen Veranstaltungen erfahren konnten. Konzerte einschlägiger und immer öfter auch schlichtweg fast unbekannter Bands in Deutschland, sowie generell als ‚Indie‘ bezeichnete Veranstaltungen verschiedener Art, besuchen wir bis zum heutigen Tage, was uns einen vergleichsweise guten Einblick in die Entwicklung der Szene, städtisch-regionale Eigenheiten der Besucher/innen aber auch Besonderheiten bestimmter Bands gibt. So haben wir miterlebt, wie die musikstilistischen Grenzen sich unseren Beobachtungen nach mit den Jahren immer mehr in Richtung elektronischer Einflüsse und auch dem Hip-Hop öffneten. Diese Frage, die uns bereits 2008 als „Indietronic“ über soziokulturelle Grenzen einer Jugendszene, welche sich ursprünglich an Gitarren-Pop orientierte, hatte ‚grübeln‘ lassen, führte uns letztlich in eine lokale Szene-Kultur einer deutschen Großstadt, die durch einen auffälligen ‚mash up‘ von spezifischen Selbststilisierungen gekennzeichnet war. Zum Teil kannten wir diese bereits aus der Indie-Szene, wir identifizierten aber auch Elemente von Hip-Hop und elektronischer Musik, die auf den ersten Blick recht wenig mit Indie zu tun hatten. In einem Anschlussprojekt haben wir schließlich 2009 bis 2010 mit Organisatoren, Konzert- und Klubbesuchern gesprochen, Veranstaltungen teilnehmend beobachtet, Websites ‚verfolgt‘ und diesmal auch mit Künstler/innen geredet. Mit dem Fokus darauf, verstehen zu wollen, woher die stilistischen Einflüsse dieses lokalen Kulturphänomens kamen, haben wir eine gegenwartstypische, globalisierte Form von Szenegemeinschaft rekonstruiert. Die Beobachtungs-, Gesprächsdaten, Dokumente und letztlich auch Erlebnisse dieser Forschungsprojekte liegen den Überlegungen dieses Aufsatzes zugrunde.

2 Der Wert des Neuen: Eine Alltagsbeobachtung

Es ist ein Abend wie viele andere: vor einem Computerbildschirm sitzt ein junger Mann Anfang 20, mit der selbst gestellten Aufgabe, was er mit einer Freundin am kommenden Wochenende unternehmen kann. Beide würden sich, fragte man sie, als Indies bezeichnen und könnten auf Anhieb eine Reihe persönlich wichtiger Bands und KünstlerInnen aufzählen. Sie haben sich vor einem halben Jahr bei einem Konzert der britischen Band „The Coral“ kennen gelernt und besuchen seitdem zusammen Konzerte, für die sie ihre Freun-

de nur schwer begeistern können, die lieber auf größere Technoevents einschlägiger DJ-Größen pilgern. Über die an Musikleidenschaft orientierte Social Network Seite „Last.fm“, schaut er danach, welche Konzerte in der Umgebung, basierend auf seinen Hörgewohnheiten interessant für ihn sein könnten. Dort erfährt er, dass eine Band namens „Future Islands“ am Wochenende in seiner Stadt in einem kleinen Klub spielt. Er sieht, dass ein Bekannter von ihm das Konzert auch besucht und liest in den Kommentaren, wie groß bei einigen wenigen die Vorfreude auf das Konzert ist. In den Kommentaren schwankt die Meinung zwischen, der Sänger sei der Antichrist und die Bandmitglieder schlicht gelangweilt und der Meinung, die Leidenschaft der Band sei wie ihre Livequalitäten unerreicht (*Last.fm/music/future+islands* 2011). Das macht ihn neugierig und er schaut sich die „MySpace“ Seite der Band an und hört einige Lieder. Die Musik besteht vorrangig aus einem Bass, langsamen synthetischen Drums und einem dichten Synthesizersound. Die Stimme des Sängers ist tief und dehnt die Vokale, was eine theatralische Betonung der Wörter zur Folge hat. Ein andermal klingen die Worte wie schmerzhaft aus dem Bauch herausgepresst. Die Musik gefällt ihm und er liest auf „Wikipedia“ u.a., dass die Band 2006 von Kunststudenten aus Baltimore gegründet wurde die sich auch selber für die Musikvideos und das Artwork der Alben verantwortlich zeichnen. Er beschließt, seiner Freundin das Konzert vorzuschlagen, welches sie dann in besagtem Klub mit etwa 25 anderen Zuschauern genießen. Wieder eine tolle neue Band gefunden, denkt er sich und schießt ein Foto mit seinem Smartphone von der Band, das er gleich twittert und auf sein „Facebook“-Profil stellt. „Future Islands im Carambolage mit Jo. Echter Geheimtipp.“ schreibt er dazu. Auf dem Heimweg, mit dem Band-T-Shirt unter dem Arm tauscht er sich mit seiner Freundin und dem Bekannten über das Konzert aus. Ihr hat die Musik nicht ganz gefallen, für ihren Geschmack war die Musik zu elektronisch, zu künstlich und das ausladende Verhalten des Sängers und die überdramatisierende Art zu künstlich, zu exaltiert. Insgesamt schien ihr die Band mehr New-Wave-Revival als Indie. Er verteidigt die Band und meint, auch wenn die Musik elektronisch war, dass sie doch zweifelsohne einen sehr eigenen Klang hatte und die introspektiven, tragischen Texte die Ohnmacht spürbar werden ließen, die man selber in Zeiten großer Verluste verspürt. Es war fast so, als würde der Sänger sein inneres nach außen kehren und die Zuschauer an diesen sehr intimen Momenten teilhaben lassen. Und so sei das wohl auch nur in kleinen Klubs erlebbar. Außerdem müsse Indie heutzutage weder rein gitarrenlastig, englisch oder unerfolgreich sein. Eigentlich wünsche er sich, dass mehr Leute diese einzigartige Musik hören könnten. Die Bekanntschaft stimmt zu und wirft noch ein, dass ihn die Stimme sehr an Honus Honus, den Sänger der Band „Man Man“ erinnert, die er der Freundin ans Herz legt, denn da sei alles noch ‚handgemacht‘ und mit einer Menge an ‚Ecken und Kanten‘.

3 Indie als ‚unbestimmte Größe‘

Dieses Abziehbild verdeutlicht in vielerlei Hinsicht, in welchen Spannungen und Aushandlungsnotwendigkeiten das, was ‚indie‘ für Indies ist, bereits seit vielen Jahren geraten ist. Ebenso deutet sich hier die Rolle sog. neuer Medien an, um die es im folgenden Artikel gehen wird. Indie wollen wir dabei, zunächst pauschal, als eine Jugendszene (vgl. *Hitzler/Bucher/Niederbacher* 2005; *Hitzler/Niederbacher* 2011) verstehen, die sich thematisch vor allem um eine bestimmte Art und Produktionsweise von Musik dreht. Be-

griffsgeschichtlich ist Indie abgeleitet aus dem Englischen Independent¹ und bedeutet soviel wie unabhängig, frei von Unterordnung und Autorität, selbst verwaltet und ohne äußere Kontrolle oder Zwang. Im Gegensatz zu anderen Jugendszenen, deren Zugehörige auch Musik einer bestimmten Art bevorzugen, ist nicht immer klar, dass es sich beim Lied oder der Band um Indie handelt, wie es das ausgiebige Hinterfragen im obigen Einstieg deutlich macht. Weil das, was die Indies als gemeinsame Faszination teilen so bezeichnend unbestimmt ist und auf ständige Bestimmung face-to-face oder medienvermittelt angewiesen ist, handelt es sich empirisch um einen zwar schwierigen aber interessanten Forschungsgegenstand. Sowohl das Mentale als auch das Material der geteilten Selbststilisierung (vgl. *Hitzler/Bucher/Niederbacher* 2005) ist also durch den Begriff nicht bestimmt. Vielmehr ist in der Bezeichnung zunächst lediglich die Unabhängigkeit und Eigenheit der Musik, also eine Relation angesprochen, die die Frage aufwirft: Independent – wovon eigentlich? (vgl. *Ullmaier* 1997). Wann ein kulturelles Erzeugnis, ob Musik, Text, Bild, Film usw. independent ist, hat dabei auch heute noch einen wichtigen Bezug zu den folgenden drei Verweisungskontexten:

Indie als Produktions- und Vertriebskontext

Independent als Kennzeichen des Vertriebsprozesses bezieht sich auf die Unterscheidung zwischen marktbeherrschenden, konzernförmigen Konsumgüterproduzenten, den so genannten ‚Majors‘² und ökonomisch weniger gewichtigen, personell kleineren, oft auf Musik und bestimmte Musikrichtungen spezialisierten ‚Independent Labels‘. In diesem Zusammenhang wird eine größere Unabhängigkeit der KünstlerInnen und Labels von kommerziellen Verwertungsinteressen in der Musikproduktion zugunsten der künstlerischen Selbstentfaltung und musikalischer Besonderheit zum Ausdruck gebracht. „Ästhetisch betrachtet stehen die Indies für Innovation, Avantgarde, Extravaganz, Voraussetzungsreichtum, authentische Gehalte, Intensität, Komplexität und Glaubwürdigkeit, während die Produkte der Majors tendenziell risikolos, durchschaubar, seicht, verwässert, klischeeverhaftet und verlogen sind. Dem entspricht, dass der Indie-Musiker sein Werk in allen Herstellungsstufen eigenständig kontrolliert, während der Major seinen Interpreten nach Belieben auf vermeintliche oder echte Markterfordernisse hinstutzt“ (*Ullmaier* 1997, S. 96).

Indie als musikalische Kategorie

Independent als Kennzeichen einer bestimmten musikalischen Kategorie³ verweist auf eine Unabhängigkeit von kulturell vorherrschenden, hegemonialen Geschmacksmustern, die als ‚Mainstream‘ etikettiert werden, der sich bezeichnen lässt als „jene von der überwiegenden Mehrheit bevorzugte Musik, die kaum Überraschungen bietet und sich meist durch einfache Strukturen und wenig gehaltvolle Texte hervortut, also leicht erfaßbar ist“ (*Weiß* zit. n. *Gruber* 1995, S. 551).

Die Differenz von diesem Mainstream wird dabei über zum teils angestrebte Kantigkeit und einer Fehler tolerierenden Lo-Fi-Haltung⁴ in der musikalischen Ausgestaltung zu erreichen gesucht. Gesanglich findet sich hier die Vermeidung „musikalischer und textlicher Klischees“ (*Gruber* 1995, S. 39), sowie traditioneller Songstrukturen von Strophe und Refrain. In der Steigerung von Alternativität und damit teils auch einer gewissen Inkommensurabilität kann auch von Indie als „Anti-Pop“ (vgl. *Diederichsen* 1998) in Ab-

grenzung zur Steigerung symbolischer Spaß- und Sexmuster beim Pop gesprochen werden. Anti-Pop begründet in verschiedenen Formen seine Differenz vor allem mit Authentizitätsansprüchen gegenüber dem Pop.⁵ Die Referenz, welche dann Indie als anders geteilt, als distinktiv ausweist, findet sich dabei auch im Pop anderer, die eigene Alternativität ausgestaltender, Anspruch auf Authentizität erhebender, musikzentrierter Teilkulturen. Indie begreift sich nicht nur als anders als der (Mainstream-)Pop, sondern im „Mainstream der Minderheiten“ (vgl. *Holert/Terkessidis* 1997) auch anders als alle anderen Anti-Pop-Ausprägungen im Anspruch je ‚ihrer‘ Authentizität.

Indie als soziale Selbstzuschreibungskategorie

Über diese beiden Verwendungen hinsichtlich Produktionsbedingungen und Musik hinaus wird Indie als Lebensstil begriffen. Lebensstil meint hier „alltagssprachlich eine bestimmte Art zu leben, eine besondere, meist auffällige Lebensweise, die [...] über Sprachcodes, Kleidung, Frisuren und Accessoires, Konsum- und Freizeitverhalten usw. vermittelt [werden]“ (*Hitzler/Pfadenhauer* 1998, S. 83). Dementsprechend beschreibt Indie damit Menschen, welche eine spezifische Musik bevorzugen, sich über ihre diesbezüglichen Erlebnisse und Meinungen austauschen, gemeinsam tanzen und ganz allgemein Zeit miteinander und nebeneinander verbringen. Über die Handlungsorientierung der Akteur/innen an Indie-Musik und -Werten wird dabei das, was als Kollektivphänomen und „Teilzeitvergemeinschaftung“ (*Gebhardt* 2006, S. 6) als Indie-Szene bezeichnet werden kann, beobachtbar. Indie als sozialer Gruppenzusammenhang verweist auf die kommunikativen Grenzziehungen nach außen und interne Differenzierungen (wer und was ‚echt‘ und ‚wirklich‘ indie ist). Die bei Indie implizit gesteigerte interne Definitionsproblematik lässt die Szenestabilität als kommunikativ realisiertes Unterfangen nachhaltig zur konstitutiven Frage werden. Damit wird auch verständlich, warum, abseits verschiedenster Bezüge und Beurteilungen, Indie und wirtschaftlicher Erfolg sich nicht prinzipiell ausschließen, sondern vielmehr ein Aushandlungsproblem für die Szene darstellen.

In Anlehnung an *Hitzler/Bucher/Niederbacher* (2005) verstehen wir folglich Szenen im Folgenden als „[t]hematisch fokussierte kulturelle Netzwerke von Personen, die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln“ (ebd. S. 20; vgl. *Gebhardt* 2006). Solche kulturellen Netzwerke oder Szenen erreichen zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten ihre besondere kollektive Intensität, z.B. zur wöchentlichen Indie-Disco, und stiften darin Erlebnispotentiale. Über die geteilten und mit den Erlebnissen verknüpften Deutungsschemata, welche die eigenkulturelle Charakteristik der Szene ausmachen, wirken diese auch identitätsstiftend (vgl. *Hitzler/Bucher/Niederbacher* 2005). Musik ist dabei für Indies nicht nur live erfahrbares Erlebnis auf dem Konzert, Tanzmusik im Klub oder Hintergrundmusik beim Gespräch, sondern auch Ausdrucks- und Reflektionsmittel eigener Gefühlslagen und Haltungen. Das Teilen von herausragenden und alltäglichen Erlebnissen, die unterstellte Ähnlichkeit in szenezentralen Einstellungen und Werten und die Selbstdefinition über die Szenezugehörigkeit befördert ein Gefühl von Zusammengehörigkeit und die Vorstellung des Wir. Dieses gegenseitig unterstellte „Wir-Bewusstsein“ (*Hitzler* 1998, S. 83) im Sinne einer primär subjektiven Erfahrungsqualität, bedingt bestimmte Szenepraktiken.

Für die Szene besitzt Musik eine konstitutive Bedeutung, die nicht nur auf die Möglichkeit der Flucht vor dem Alltag, der emotionalen (Selbst-)Artikulation und in gewis-

sem Sinne der Gefühlsarbeit (vgl. *Hoffmann* 2009) oder schlichtweg zur Abgrenzung von den Eltern oder anderen jugendkulturellen Alltagsstilen zurückzuführen ist (vgl. *Schäfers/Scherr* 2005). Musik wird zusätzlich zur erwähnten kollektiven Erlebnisqualität, die sich mit der Musikrezeption für die Indies vor allem auf Konzerten ergibt, kreativ-kommunikativ angeeignet, v.a. nicht eindeutig im geteilten musikalischen Kanon verortete Musik, die hochgradig klärungsbedürftig ist.

4 Das ‚Finden‘ und ‚Machen‘ des Neuen: Zum konstitutiven Wechselspiel von Setzungsversuchen und Unbestimmtheit

Innerhalb lokaler Szenegruppen sind bestimmte Personen stets aktuell informiert darüber, welche Bands neue Alben herausgebracht haben, welche Künstler/innen momentan touren, zusammenarbeiten, sich aufgelöst haben usw. Als gleichsam ‚Pionier/innen‘ gelten sie nicht einfach nur als Interessierte, sondern als hoch informiert, motiviert und fähig, szenerelevante Neuigkeiten aufzuspüren und entsprechend zu bewerten. Weil es mit anderen Worten von diesen Indies erwartet wird, kompetent zu sein, also jeweils andere Indies mit Nachrichten, Fundstücken aber auch schlichtweg musikalischer Faszination zu versorgen, sind sie bezeichnenderweise die Getriebenen in der Szene (vgl. *Eisewicht/Grenz* 2010; *Grenz/Eisewicht* 2010). Kompetenz heißt in diesem Sinne also, *Odo Marquardt* (1981) folgend, dass Indies neue Stile, Einflüsse, Genres, Stories usw. finden wollen, finden können und auch einbringen dürfen. Die Suche nach Neuem erfolgt nicht in einem bedeutungsoffenen Raum, sondern nach der Bedeutung der subjektiv verinnerlichten Indie-Attitude, wobei der Indie-Style in Form bereits bekannter Bands (Standards) einen wichtigen Ausgangspunkt dieser Recherche darstellt. Dadurch gelingt es ihm, neue musikalische Spielarten mit der Szene kompatibel zu halten. Dieser spezifische Drang zum noch unbekanntem Neuen spült immerfort neue musikalische Spielarten in die Szene, wofür die im Anfangsbeispiel erwähnten „Future Islands“ mit ihren ‚übertriebenen‘ Synthesizer-Einsätzen aber auch in der Szene bekannte Bands wie „Cocorosie“ mit ihren quietischig-billigen Kinderspielzeug-Instrumenten oder „Man Man“ mit ihrem klappernden Multiinstrumentalismus gute Beispiele sind. Es sind Indies wie die nachfolgend zitierte neunzehnjährige Jugendliche, die viel Zeit damit zubringen, sich ‚einzuhören‘, Eigenheiten zu finden, Besonderheiten letztlich anderen zu vermitteln:

„Ich recherchiere schon sehr viel im Internet, deswegen lese ich auch nicht so viel Zeitung. Über „MySpace“, das ist eine sehr schöne Seite. Radikal am besten ist es natürlich, man geht auf relativ unbekannte Seiten von Bands, die man jetzt so kennt und sich dann ständig über diese „Best Friends“, „Top Friends“ durcharbeitet. Und da habe ich schon mal fünf Stunden am Stück gegessen, da wolltest du immer wieder eine Band haben und noch eine Band haben. Also ich brauche immer wieder was Neues. Damit ich einfach wieder die Auswahl habe. Ich sage mal, ich überhöre es mir nicht, aber ich strebe immer wieder gerne nach, nicht was besserem, sondern anders gut.“ (19, m)

Ein weiterer Anlass zur Suche nach dem Neuen ergibt sich schließlich auch aus der Spannung zwischen Indie und Mainstream, der gleichzeitig den unwiederbringlichen Verlust oder zumindest das Risiko bedeutet, Kulturgüter, die als Indie gelten, an den Mainstream zu verlieren. Diese kollektiv geteilten Verlusterfahrungen werden jedoch gleichermaßen auch als Notwendigkeit verstanden:

„Doch das ist der Punkt, an dem Indie nicht mehr indie ist. Die Massen, die sich plötzlich dafür begeisterten, waren nur noch durch die Kommerzialisierung der Szene zu befriedigen. Und Indie ist nun einmal nicht Mainstream. Dann ist es keiner mehr. Indie wollte nie die nächste große Musikbewegung werden und als Nachfolger der Hippies, der Raver und der HipHop'er gelten. Indiemusik ist nur seinem Namen würdig, solange man klein bleibt als Band. Das heißt in der Szene bleibt. So blöd das auch sein mag ... immerhin möchte jede Band so erfolgreich wie möglich sein, aber Indie und Kommerz schließen sich aus.“ (20, w)

Auch diese Tendenz befördert die Suche nach neuer Musik. Durch die ständige ‚Eingelebung‘ des Neuen, in Abgrenzung vom Bekannten und Musterhaften des Mainstream (sowohl in der Szene, als auch darüber hinaus), durch v.a. weniger bekannte Bands, immer wieder unkonventionellere Stilikontexte, durchweichen die für diesen Handlungstypus charakteristischen Aktivitäten typischerweise die ohnehin diffusen Grenzen des Indie und machen Musik in steigendem Maße erläuterungsabhängig. Sowohl die Ausweitung dessen, was überhaupt indie ist, wird hierdurch empfindlich vorangetrieben, als auch die folgenreiche Entwicklung der Indie-Kultur hin zu einer Massen-Erscheinung, da nach außen wie innen die Idee einer ‚unendlichen‘ Anschlussfähigkeit verheißt. Der Kern der Indie-Szene,⁶ und das verstehen wir als ihre Besonderheit, ist damit bezeichnenderweise und im Unterschied zu den meisten anderen Szenen außerordentlich dynamisch.

5 Musikentdecker im Zeitalter der Internetdienste

Bis heute sind Plattenläden, Flohmärkte, CD-Tauschbörsen und Mixtapes ein wichtiger Ort für die Entdeckung des Neuen. Denn dort findet man auch die informierte Kenner-schaft der Musikliebhaber:

„Und dann geht man zum Plattenladen seiner Wahl, was natürlich nicht Saturn ist, sondern irgend-ein kleiner, netter Plattenladen, wo Schallplatten aus Vinyl zu kaufen sind und man den Mitarbeiter irgendwie persönlich kennt, kauft sich irgendeine Platte, geht mit der Tüte zurück zur Uni, dass je-der andere auch sieht, dass man bei diesem Plattenladen war“ (24, w)

Mit zunehmenden Maße treten an die Stelle dieser eher klassischen Orte Online-Magazine (z.B. „rote Raupe“, „Pitchfork“), Web Dienste (z.B. „Twitter“, Blog-Anbieter wie „Wordpress“, „Blogger“ und „Media-Tumblr“), musikbezogene Meta-Suchmaschinen (z.B. „Hypem“), Social Networks (z.B. „MySpace“, „Last.fm“), Medien-Plattformen (z.B. „Youtube“, „Dailymotion“), Streaming-Seiten (z.B. „Grooveshark“, „Pandora“, „Soundcloud“) und Tauschbörsen (z.B. „Mediafire“, „Megaupload“, „Rapidshare“ und entsprechende Suchdienste). Dazu kommen Dienste, die v.a. auf das mobile Internet zugeschnitten sind. Mit Musikererkennungsdiensten wie z.B. „Shazam“ und „Soundhound“ können für situative Musikerfahrungen KünstlerInnen, Band, Entstehungsjahr, Album usw. identifiziert und katalogisiert werden. Weil die Suche nach dem musikalisch Neuen als eine zentrale Kernaktivität die Szenekultur bedingt, sind also auch die medial-situativen Umgebungen bzw. Umstände der musikalischen Aneignung und vor allem deren Wandel relevant für die Indie-Kultur insgesamt. Betrachtet man die auf so genannten neuen Medien beruhenden Informationsquellen und Austauschplattformen etwas näher, lassen sich nun drei gegenwartstypische Zugänge zum – nicht nur, hier aber vor allem – musikalischen Wissen als Grundlage der Entdeckung des Neuen ausmachen:

a) ‚recommendation ex machina‘

Hierunter fallen Dienste, welche aufgrund von vorliegenden Informationen (z.B. gehörten Liedern auf Last.fm oder gekauften Produkten auf Amazon.com) mithilfe bestimmter Algorithmen automatisiert Empfehlungen generieren. Solche „recommendations“ basieren wesentlich auf hinterlassenen Verhaltensspuren des Nutzers bzw. anderer Nutzer auf Online-Plattformen. So entstehen Verknüpfungen zwischen Konsumgütern, welche den Indie zu neuen Liedern, Alben und Künstler/innen führen können, auf die er ohne diesen medientechnischen Kontext nicht gestoßen wäre. Weil die Berechnungsgrundlage hier typischerweise für den Nutzer verdeckt ist, ist die Bewertung dieser Empfehlung als hilfreich mitunter äußerst schwierig. Aus welchem Grund einem zu einer Band gerade diese andere empfohlen wird (sei es, weil es personelle Überschneidungen zwischen den Bands gibt, weil andere Nutzer beide Bands hörten oder kauften etc.) ist nicht ohne weiteres nachvollziehbar.

b) ‚recommendation of the masses‘

Ein weiterer Zugang im obigen Sinne findet sich in automatisch aggregierten Meinungsäußerungen. Dabei kann es sich um Bewertungssysteme oder Ranglisten handeln. Hier wird aufgrund der intendierten Meinungsäußerung anderer, was sie hören, gut finden etc. durch die technische Aufbereitung dieser Meinung in Form von Hörerzahlen, Platzierungen und Bewertungspunkten der Erfolg, die Beliebtheit und kritische Bewertung von Musikproduktionen durch eine Vielzahl an Hörer/innen möglich. Darunter fallen auch Bestenlisten von entweder einer Vielzahl an zufällig zusammenkommenden Teilnehmern oder ausgesuchten Beitragenden. Indem Indies auf entsprechenden Seiten einsehen können, welche Musik gerade bei einem bestimmten Publikum beliebt ist, können sie auf Basis dieser Informationen eigene Entdeckungen machen und diese einordnen. Dabei spielt die Bewertung der Seite, auf der sich diese Aggregationen finden, eine große Rolle für die eigene Adaption dieser Empfehlungen. So werden die Amazon-Verkaufscharts für einen Indie aufgrund des größeren, musikgeschmacklich undifferenzierten Publikums weniger handlungsleitend sein, als die ‚Charts‘ auf dem Blog-Aggregator Hypem.com oder Last.fm, wo von einem differenzierterem Nutzerkreis ausgegangen werden kann.

c) ‚recommendations of the significant other‘

Den dritten Punkt stellen redaktionelle Beiträge dar, die einem bestimmten Autor zuzuordnen sind und dessen Meinung widerspiegeln. Es ist uns dabei wichtig darauf hinzuweisen, dass das Internet mit seinem vielfältigen Angebot nicht nur einfach eine Repräsentation der Masse schlechthin ist, wie es in dem Begriff „Wisdom of the Crowd“ (vgl. *Surowiecki* 2005) anklingt. Auf der anderen Seite haben Indies nicht selten eine Präferenz für ganz bestimmte Blogs, Seiten und damit – bleibt man im Bilde – „the power of the few“, also Autor/innen, die gleichsam als Filter hinsichtlich musikalischen Expertenwissens fungieren. Deren Meinung wird eine bestimmte Kompetenz, bzw. genauer, eine spezifische Deutungsmacht und damit eine höhere Wertigkeit beigemessen, als der oben beschriebenen technisch hervorgebrachten ‚Durchschnittsmeinung‘, sowie z.T. auch örtlichen Expertisen. So finden sich in den Empfehlungen dieser Personen eben Kulturgüter, welche noch nicht einer mehr oder minder großen Masse bekannt oder zugänglich sind.

Und eben diesem Vorteil bedienen sich Leser entsprechender Angebote, um auf neue Musik aufmerksam zu werden.

Es mag eine offensichtliche Feststellung sein, aber diese Vielzahl an Informationsangeboten und auch die verschiedenen Zugänge erleichtern zunächst den Zugang zu neuer Musik und zu Musik bezogenem Wissen (welches jedoch auch angeeignet werden muss). Die ursprüngliche, handwerkliche Suchleidenschaft und -praxis in den Plattenläden usw. wird mit diesen Möglichkeiten schlichtweg verändert. Um den damit verbundenen Transformationen auf die Spur zu kommen, lohnt sich ein Blick in die Mediatisierungsliteratur. Mediatisierung wird hier definiert als „process through which core elements of a social or cultural activity (like work, leisure, play etc.) assume media form. By media is understood a technology that allows transfer of or interaction with a symbolic content across time or space“ (*Hjarvard* 2004, S. 47). „Media Form“ impliziert dabei eine kulturelle Veränderung, die über den konkreten Mediengebrauch im Alltag hinausgeht. Geht man mit der neueren Wissenssoziologie (vgl. *Berger/Luckmann* 2000) davon aus, dass kulturelle Veränderungen bei individuellen Entäufferungen, d.h. Handeln mit den Menschen ihren Anfang nehmen, dann lässt sich auch ein Wandel jugendkultureller Formationen wie der Indie-Szene, der maßgeblich durch Medienwandel evoziert ist, theoretisch gewinnbringend verstehbar machen. Dieser Ansatz betont, dass die Analyse aller objektivierten, institutionalisierten (und auch legitimierten) Formen des Zusammenlebens (Liebe, Religion, Familie, Freundschaft, Jugend, Gemeinschaft) auf der Ebene des habitualisierten Handelns begonnen werden muss, also beim Handeln, das auf einen konkreten oder typisierten Anderen hin ausgerichtet ist. Währenddessen *Berger* und *Luckmann* Sprache als Medium des intersubjektiven Verstehens (Austausches) ins Zentrum ihrer Betrachtung stellen, versteht *Knoblauch* Handeln als kommunikatives Handeln und die institutionalisierten Formen des Zusammenlebens (Redeweisen, Gattungen, Rahmen) als „Communicative Culture“. Mediatisierte Formen des Zusammenlebens (vgl. *Krotz* 2007; *Knoblauch* 2011) resultieren demnach aus solchen sedimentierten und routinisierten Kommunikationshandlungen, die mit Medientechnik gleichsam selbstverständlich verschränkt sind. Bezogen auf die kulturell, ja soziohistorisch in Indie eingeschriebene Notwendigkeit des Neuen bedeutet dies: wenn sich die Form der musikalischen ‚Einverleibungen‘ ändert, wie dies oben beschrieben wurde, ändern sich potentiell auch die Formen der kommunikativen Aushandlung und damit die Konstruktion dieser Teilkultur. Die folgenden Punkte müssen daher vor dem Hintergrund interpretiert werden, dass medienverschränkte Praktiken soziale Kontexte, lokale und nationale Grenzen und wesentlich zeitliche Beschränkungen verschieben und sogar auflösen (vgl. *Schulz* 2004). Wir können also danach fragen, welche kulturellen Änderungen medienverschränkte Aktivitäten für Indie als Teilkultur implizieren. Wiederum in Anlehnung an *Schulz* (2004) bevorzugen wir dafür folgende Systematisierung:

Erweiterung und Ersetzung des Handelns durch Medien

Neue Medien gestatten eine neue Form der Recherche in Hinsicht auf Information und Erwerb neuer Musik (vgl. *Pfadenhauer/Eisewicht* 2012). Indies sind nicht mehr auf ein Stöbern im Hier und Jetzt, d.h. das Musikfachgeschäft, die in der Regel monatlich erscheinenden Magazine usw. angewiesen. Ein wenig praktischer formuliert: in dem Moment, in dem z.B. eine junge australische Band ihren ersten Auftritt in Sydney hat, kann der suchende Indie davon erfahren. Sei es, dass die Band ein Profil auf MySpace angelegt hat, sei

es, dass ein Konzertmitschnitt auf YouTube mitschneidet. Medien sind in diesem Sinne ubiquitär, nicht nur, weil alles in Form medialer Inhalte von überall erfahrbar wird, sondern auch, weil alles, überall zu medialen Inhalten werden kann (vgl. *Livingstone* 2002).

Amalgamierung von nicht-medienvermittelten und medienvermittelten Praktiken

Inwiefern vormals nicht-medienbezogene Praktiken mit Medienverwendung verschmelzen, veranschaulicht z.B. die folgende Szenerie: Das französische Online-Magazin „*La Blogothèque*“ (2006) organisiert spontan inszenierte Auftritte von Indie Bands und KünstlerInnen im öffentlichen Raum (vorwiegend) von Pariser. Als die „Kooks“, eine britische Indie-Pop-Band zu ihrem Hit „Ooh La“ Gitarre spielend eine Straße entlangläuft und schließlich, musizierend in ein kleines Cafe einlaufen sieht man faszinierte Jugendliche. Und es scheint überraschend als auch bezeichnend, dass die Aufmerksamkeit der anwesenden, überglücklichen Jugendlichen nicht allein diesem außergewöhnlichen und intimen Live-Auftritt gilt, sondern den Auftritt konzentriert ‚durch‘ den Bildschirm von Smartphone und Kamera verfolgen. Damit werden flüchtige Ereignisse gleichsam registriert und über das Netz für Indies weltweit zugänglich.

Medienkulturen

Es sind aber vor allem die bereits oben in theoretischer Hinsicht beschriebenen Konsequenzen, auf die die aktuelle Mediatisierungsforschung (vgl. *Hepp/Hjarvard/Lundby* 2010; *Krotz* 2007) und Begriffe wie „media culture“ (vg. *Thompson* 1995) abzielen. Neue Medien treten schlichtweg nicht als neutrale Übermittler in den Alltag der Indies, Medientechniken, wie z.B. das erwähnte mobile Internet, Aufzeichnungsgeräte usw. sind keine ‚stillen‘ Werkzeuge, sondern transformieren Sozialformen und Zusammengehörigkeiten.

Eine vor allem für die musikfokussierte Indie-Kultur folgenreiche Entwicklung vor dem Hintergrund der gegenwartssymptomatischen Mediengesellschaft zeigt sich darin, dass sich auf Events, in Klubs, aber auch im Internet stilistische Verschmelzungen mit, vormals vor allem als Antagonisten beschriebenen, anderen alternativen Jugendkulturen häufen. Einen ersten Hinweis darauf fanden wir bereits in der frühen Verhandlung elektronisch-stilistischer Musikeinflüsse im Szenealltag. Die Szene (er) fand dafür unter anderem den Begriff des „Indietronic“,⁷ in letzter Zeit auch schlicht „Elektro“, der aber dezidiert zum Techno und zum House diskursiv auf Abstand gebracht wurde. Auch die Bezeichnung „Elektro-Rock“ verweist darauf, dass hier maßgeblich Kennzeichen nicht elektronischer Musik auf diese Spielart elektronischer Musik übertragen wird.

Auf der Ebene der Musikproduktionen finden sich hierfür folgende Hinweise, die zumindest in der hier möglichen Kurzform Erwähnung finden sollen:

- Kollaborationen, wie z.B. „The Postal Service“, deren Sänger der Sänger der amerikanischen Indie-Band „Death Cab For Cutie“ ist, oder eine Zusammenarbeit von Noel Gallagher der britischen Band „Oasis“ und den „Chemical Brothers“.
- Remixe von Liedern von Indie-Bands durch Künstler/innen aus dem Bereich elektronischer Musik, wie z.B. des französischen Elektro-Duos „Justice“ von „Franz Ferdinands“ „The Fallen“ oder „Silver Columns“ Remix des Liedes „It don’t move me“ von „Peter Bjorn and John“.

- Darunter fallen aber auch vermehrt rein elektronischer Musik gewidmete Musikprojekte wie „The Knife“, „Hot Chip“ oder „Röyksopp“. Bei diesen Projekten wird von Indies oft eine Indie-Attitude, also eine dem Wertekanon der Szene kompatible und anschlussfähige Musik zugeschrieben.

Damit lässt sich ein Trend innerhalb der Indie-Szene verbuchen, der darin besteht, dass in dem obigen Sinne elektronische Musik verstärkt gehört und in ‚den‘ Szene-Diskurs eingeholt wird. Einige Indies verwehren sich vehement gegen diese Entwicklung. Dies sind vor allem jene, die bestimmte Handlungsmuster charakterisieren: hier wird mitunter nachgerade predigend und insistierend der ‚ursprüngliche‘ Eigenwert der handgemachten und damit ganz und gar nicht künstlich-elektronisch hervorgebrachten Musik verfochten. Dieses Verhalten wird aber durchaus unter Indies abgewertet, z.B. indem diese Verfechter des Althergebrachten als ‚Indie-Spießer‘ oder ‚Indie-Nazis‘ bezeichnet werden.

Unter die Verschmelzung verschiedener Stile fällt in einer neueren Entwicklung aber auch die Synthese von Hip-Hop und Indie, was insofern als überraschend erscheint, als dass sich Indie vormals dezidiert von der von Indies als chauvinistisch, sexistisch und gewaltorientiert verstandenen Textart des Hip-Hop abgrenzte und auch der Lebensstil entsprechender Jugendkulturen als unauthentisch und überzogen abgelehnt wurde. Ebenso nur in einer Kurzdarstellung lassen sich folgende Anzeichen für eine solche Vermischung auf musikalischer Ebene verbuchen:

- Kollaboration in Form neuer Musikprojekte, wie z.B. „Blakroc“, eine Zusammenarbeit der amerikanischen Blues-Rock-Band „The Black Keys“ und verschiedenen Rappern, wie *Raekwon*, *RZA*, *Ol' Dirty Bastard*, *Mos Def*. Ein weiteres Projekt ist „N.A.S.A.“ ein Projekt des US-amerikanischen DJ's *Squeak E. Clean* und des brasilianischen DJ *Zegon*. Auf ihrem Album treten Indie-Künstler/innen, wie *John Frusciante*, *Lykke Li*, *Santigold* u.a. zusammen mit Rapper, wie *Chuck D*, *Kanye West*, *Spank Rock* und anderen zusammen auf.
- Darunter fallen aber auch Hip-Hop-Künstler/innen, welche Indie-Lieder als Untermauerung ihres Rap's nutzen und deren Texte mitunter auch an die Inhalte von Indie-Texten anschließen. Beispiele hierfür sind „Chiddy Bang“, die sich „MGMT“'s ‚Kids‘ bedienen oder der Rapper „Intuition“, der u.a. zu Songs von „Grizzly Bear“ und „Atlas Sound“ rappt und dabei Strophen der Indie-Künstler/innen in seine Texte einbaut.
- Letztlich handelt es sich hier aber auch um Hip-Hop-Künstler/innen die diskursiv als Indie oder indie-kompatibel von Indies eingeholt werden, wie z.B. im Falle des englischen Rappers *Mike Skinner* von „The Streets“, bei dem vor allem der Alltagsbezug seiner Texte fern der als Gangster-Rap etikettierten Thematiken ausschlaggebend zu sein scheint.

Es schlagen sich damit nicht nur vermehrt elektronische und Hip-Hop-Einflüsse in der gespielten Musik, sondern auch in den Auftreten der Anwesenden, in den Baggy-Pants, Streifenshirts, Buttons, neonfarbenen T-Shirts, sog. ‚Holzfällerhemden‘ und weiteren Selbststilisierungsformen nieder. Eine anschauliche Bezeichnung findet sich im Begriff des Mash-Up. Auf unterschiedlichen Szene-Events lassen sich dementsprechend Beatboxer und Freestylerapper genauso beobachten, wie typische Indies, mit ihren Seitenscheitelfrisuren, Band-T.Shirts und ihren ausgiebigen Diskussionen über Indie-Bands. Anders als die durchaus verbreiteten Gelegenheiten, in denen Zugehörige von ganz unterschied-

lichen Jugendkulturen aufeinander-, bzw. nebeneinandertreffen (z.B. Großevents wie „Rock am Ring“), bestehen bei den hier angeführten Treffen nachweislich Gruppenformationen, für die wir bei unseren Teilnahmen Zusammengehörigkeiten ausmachen konnten (z.B. durch gemeinsame Gespräche, Verweise auf gemeinsame Erlebnisse, geteilte musikalische Vorlieben usw.).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich das ursprünglich weitestgehend geteilte Verständnis dessen, was Indie ausmacht, durch Mediennutzung, -verbreitung und vor allem die Domestizierung (vgl. *Krotz/Thomas* 2007) damit verbundener Medienpraktiken verändert haben. Die aufgeführten Stil-Mash-Ups veranschaulichen diesen Zusammenhang. Mit anderen Worten: auf einmal gelten verschiedenste Künstler/innen, aus verschiedenen Ländern, die nicht mehr nur britischer Herkunft sind, nicht mehr nur einen lo-fi Gitarrenstil verfolgen als Indie-Kulturgut. Wie eingangs dargestellt wurde, sind mit einer solchen Ausweitung der musikalischen Bezugspunkte die Kulturgrenzen von Indie derart diffus geworden, dass die ganz alltagspraktische Frage danach, ob man denn nun eigentlich dazugehört, für den einzelnen Indie fast unbeantwortbar zu werden scheint. Insofern verwundert es wenig, dass Szeneakteure die Möglichkeiten der heutigen Medien nutzen, um gewisserweise Meta-Reflexionen darüber, was Indie denn nun eigentlich ist, bezeichnenderweise massenhaft hervorbringen. Das „Digital Storytelling“ (vgl. *Lundby* 2008) wird derart zu einem individuell hervorgebrachten, kollektiv relevanten Stabilisierungsmechanismus jeweiliger Gruppen (dazu zählen Foren-Einträge mit bezeichnenden Titeln wie „Indie Mädels erklären ihre Welt“ oder „Ich Indie, Du Metal“ aber auch ‚Großprojekte‘, wie z.B. „Indiepedia.de“).

6 Fazit und Ausblick: Die Problematik der Zugehörigkeit

Damit schließt sich in der Kreis zum Anfang dieser Darstellungen: Indie zeigt, wie nicht nur dem um Einheitsrekonstruktion bemühten Forscher/innen, sondern den jugendlichen Bastler/innen im Alltag der vermeintlichen Szene schlichtweg das als geteilt unterstellte Allgemeinwissen abhanden kommt. Vor allem die beschriebenen Mediatisierungstendenzen, d.h. Konsequenzen der Durchdringung des Szenealltags mit räumlich, sozial und zeitlich entgrenzenden Medien für diese Entwicklung ‚verantwortlich‘ sind. So entsteht ein transnationales Orientierungs- und Inszenierungsangebot für die Indies, ein auch für ‚Insider‘ unüberschaubarer Markt an Weltanschauungen innerhalb der weiteren Indie-Kultur. Neueste Beobachtungen zeigen, dass es keinen, oder zumindest einen sukzessive abnehmenden, Gemeinplatz Indie gibt. Vielmehr ist das, was wir noch 2008 als „Rückzug“ eines Teils der Szene (vgl. *Eisewicht/Grenz* 2010) interpretierten oftmals eher Ausdruck dezidiert juveniler, lokaler Gemeinschaften, die ihre ganz eigene Vorstellung davon, was indie ist, aushandeln, konstruieren und teilen. Wir haben mit Jugendlichen in unterschiedlichen Städten Zeit verbracht, die sich selbst als Indie verstehen und vor allem Veranstaltungen frequentierten auf denen Jazzmusik mit Hip-Hop Live-Musik verbunden wurde, elektronische Musik, als auch Szenestandards (wie „Franz Ferdinand“, „Bloc Party“, „Arctic Monkeys“) am gleichen Abend gespielt wurden. Auffällig fanden wir, dass sich das Erleben von Szenegemeinschaft dezidiert, und z.T. sogar von den Zugehörigen reflektiert, aus dem Mash-Up und den fortwährenden, gemeinsamen Praktiken des Tanzens und Diskutierens, ja schlichtweg Spaß haben ergab. Die Basis dieser lokalen Szene-

gemeinschaft ist eine bricolage transnationaler Stilelemente. Deshalb schlagen wir abschließend vor, heutige Jugendkulturen entgegen der unterschiedlichen Globalisierungsdiagnosen, der internationalen Events, der grenzüberschreitenden Einflüsse wieder verstärkt im Kontext von Peer und Clique zu untersuchen, die sich allerdings transnationaler Wissensbestände bedienen. Jugendszenen scheinen uns in ‚kleineren‘ Zusammenhängen auffindbar, in denen die Szenegänger in der Lage sind, das für Jugendszenen konstitutive Zusammengehörigkeitsgefühl zu stabilisieren und einen einheitlichen Werte- und Stilhaushalt zu organisieren. Die Grundlage dieser anderen Art von Szenen ist vor allem jene Diffusität und Stilvielfalt, wie sie durch die raumzeitlichen Entgrenzungen des (mobilen) Internet zugänglich werden. Also genau jene Entwicklung, die übergreifende szeneförmige Gruppenzusammenhänge brüchig werden lässt und einen transnationalen Stilisierungs- und Sinnbasar darstellen, bringen schnelllebige, zumindest auf gewisse Zeit stabilisierte „glokale“ Formen von Jugendkultur hervor (vgl. Robertson 1994). Als Begriff für solche jugendkulturellen Gemeinschaftsformen schlagen wir demnach „glokale Szenegemeinschaften“ vor.

Vor dem Hintergrund eigener Felderfahrung haben wir argumentiert dass, zugespitzt formuliert, der Jugendkulturforschung als Beschäftigung mit Jugendszenen der kulturelle Kern ihres Gegenstandes, die Einheit der propagierten Szene zerrinnt und dass diese Entwicklung maßgeblich durch die Mediatisierung jugendkultureller Praktiken befördert wird. Am Beispiel der von uns 2008 erforschten und seitdem stets ‚begleiteten‘ Indie-Szene haben wir nachzuzeichnen versucht, wie das, was wir damals als „szentypisch“ rekonstruiert haben, schlichtweg zunehmend fragmentiert und gleichsam von außen immer schwieriger wird, zu attestieren. Dies ist u.E. eine Herausforderung für die Szeneforschung insgesamt, da es sich um Entwicklungen handelt, die nicht nur Indie kennzeichnen.

Anmerkungen

- 1 „Independent: Not depending upon authority of another, not in position of subordination or subjection; not subject to external control or rule; self-governing, autonomous, free“ (*The Oxford English Dictionary* 1989).
- 2 Zu den ‚Majors‘ gehören heute die ‚Warner Music Group‘, ‚EMI Group‘, ‚Sony Music‘, sowie die ‚Universal Music Group‘. Als ‚Major‘ werden diese Musikverlage aufgrund ihrer Marktdominanz bezeichnet. Im Jahr 2005 hatten diese vier Unternehmen einen weltweiten Marktanteil von über 70 Prozent (vgl. *International Federation of the Phonographic Industry* 2005). Auch wenn im Bericht der ‚International Federation of the Phonographic Industry‘ für 2009 keine globalen Marktanteile für die einzelnen Label ausgewiesen sind, scheint diese Marktdominanz tendenziell ungebrochen. Aufgrund der Tatsache, dass außer der ‚EMI Group‘ die Majors keine reinen Musikverlage sind, sondern auch in anderen Unterhaltungsbereichen agieren, wird ‚Majors‘ oftmals die Geringschätzung des künstlerischen Wertes von Musikprodukten unterstellt (vgl. Ullmaier 1997).
- 3 Da die Verwendung des Begriffs Genre aus verschiedenen Gründen problematisch ist, sprechen wir in Anlehnung an Gruber (1995) und Schwab (2007) von Indie als musikalischer Kategorie.
- 4 Lo-Fi, als Abkürzung von Low Fidelity, bezeichnet Musik, welche unter (absichtlichen) Nichteinsatz hochwertiger Aufnahme- und Produktionstechnik entsteht. Auch wird entsprechende Musik nicht zwingend in dafür vorgesehenen Studios aufgenommen, sondern in alltäglichen Orten, wie Badezimmern, Garagen, Kellern etc.
- 5 So lassen sich beide Phänomene, also Pop wie auch Anti-Pop einem übergeordneten *Modus Pop* (vgl. Brock 1977) zuordnen, dessen Dynamik die Bedrohung des einen durch den anderen Teil hervorbringt (vgl. Diederichsen 1998). Über den kommunikativen Charakter der Pop-Güter wird die Grenze zwischen Pop und Anti-Pop durch Rezeptions- und damit Bedeutungszuweisungen realisiert.

- 6 Wir bevorzugen, ‚den‘ Kern der Szene nicht mit der Bündelung um Organisationseliten gleichzusetzen, da es sich hier unseres Erachtens nicht zwangsläufig um auf Organisatoren gestützte Kerngruppen handeln muss, sondern um ‚true believer‘, ‚heavy user‘, oder eben Insider mit weit reichendem Allgemein- und Sonderwissen v.a. die Musik betreffend. All diese können allerdings durchaus organisatorisch aktiv sein.
- 7 Der Begriff ‚Indietronic‘ wurde v.a. durch eine spanische Compilation aus dem Jahr 2002 popularisiert.

Literatur

- Berger, P. L./Luckmann, T. (2000): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. – Frankfurt a.M.
- Bladh, K. (2005): Everything went Pop! C-86 and more. A wave its rise and wake. – Lund.
- Blogothèque (2006): 12.3 The Kooks – Ooh la. Online verfügbar unter: <http://www.blogotheque.net/2006/07/08/the-kooks>; Stand: 26.06.2011.
- Diederichsen, D. (1998): Alles ist Pop. Was bleibt von der Gegenkultur. In: Nightsounds Webjournal. Online verfügbar unter: <http://web.archive.org/web/20071010132600/http://www.nightsounds.de/pop.htm>; Stand: 26.06.2011.
- Eisewicht, P./Grenz, T. (2010): ‚Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein.‘ Über die Indies. – Berlin.
- Gebhardt, W. (2006): Jugendkultur, Jugendsubkultur, Jugendszene. Zur Soziologie juveniler Vergemeinschaftung. Seminarunterlagen zum Seminar ‚Jugend und Jugendszenen. Sozialisationsagenturen im Wandel‘ von Winfried Gebhardt. Online verfügbar unter: http://www.uni-koblenz.de/~instso/gebhardt/sose_06/seminarmaterial_ss_2006/jugendkulturen_.pdf; Stand: 26.06.2011.
- Grenz, T./Eisewicht, P. (2010): Über die Ordnung der Unordnung. Ästhetik in der Indie-Szene. In: Brunner, A./Parzer, M. (Hrsg.): pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik. – Innsbruck, S. 45-68.
- Gruber, S. (1995): Das Konsumentenverhalten bei Independent-Tonträgern. Eine empirische Untersuchung der Käuferschaft ‚unpopulärer Populärmusik‘, unter besonderer Berücksichtigung methodischer Erkenntnisinteressen. – Frankfurt a.M.
- Hepp, A./Hjarvard, S./Lundby, K. (2010): Mediatization – Empirical Perspectives: An introduction to a special issue. Communications, 35, 3, pp. 223-228.
- Hitzler, R. (1998): Posttraditionale Vergemeinschaftung. Über neue Formen der Sozialbindung. Berliner Debatte INITIAL, 9, 1, S.81-89.
- Hitzler, R./Bucher, T./Niederbacher, A. (2005): Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute. 2., aktualisierte Auflage. – Wiesbaden.
- Hitzler, R./Niederbacher, A. (2010): Forschungsfeld ‚Szenen‘ – Zum Gegenstand der DoSE. In: Harring, M./Böhm-Kasper, O./Rohlf, C./Palentien, C. (Hrsg.): Freundschaften, Cliques und Jugendkulturen. – Wiesbaden, S. 91-104.
- Hitzler, R./Niederbacher, A. (2011): Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute. – Wiesbaden.
- Hitzler, R./Pfadenhauer, M. (1998): Eine posttraditionale Gemeinschaft. Integration und Distinktion in der Techno- Szene. In: Hillebrandt, F./Kneer, G./Kraemer, K. (Hrsg.): Verlust der Sicherheit? Lebensstile zwischen Multioptionalität und Knappheit. – Opladen, S. 83-102.
- Hjarvard, S. (2004): From Bricks to Bytes: The Mediatization of a Global Toy Industry. In: Bondebjerg, I./Golding, P. (Hrsg.): European Culture and the Media. – Bristol, pp. 43-64.
- Hoffmann, D. (2009): ‚My music pulls me through‘ – Musik als identitäts- und sinnstiftende Größe. In: Theunert, H. (Hrsg.): Jugend – Medien – Identität. – München, S. 159-173.
- Holert, T./Terkessidis, M. (1997): Einführung in den Mainstream der Minderheiten. In: Dies. (Hrsg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. – Berlin, S. 5-19.
- Honer, A. (1994): Lebensweltliche Ethnographie: ein explorativ-interpretativer Forschungsansatz am Beispiel von Heimwerker-Wissen. – Konstanz.
- Krotz, F. (2007): Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation. – Wiesbaden.
- Krotz, F./Thomas, T. (2007): Domestizierung, Alltag, Mediatisierung: Ein Ansatz zur theoriegerichteten Verständigung. In: Röser, J. (Hrsg.): MedienAlltag. Domestizierungsprozesse alter und neuer Medien. – Wiesbaden, S. 31-42.

- Knoblauch, H.* (2011): Communication Culture, Communicative Action and Mediatization. Vortrag auf der internationalen Eröffnungskonferenz des DFG Schwerpunkteprogramms ‚Mediatisierte Welten‘.
- Kusenbach, M.* (2008): Mitgehen als Methode. Der „Go-Along“ in der phänomenologischen Forschungspraxis. In: *Raab, J./Pfadenhauer, M./Stegmaier, P./Dreher, J./Schnettler, B.* (Hrsg.): Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen. – Wiesbaden, S. 349-358.
- Livingstone, S.* (2002): Young people and new media. Childhood and the changing media environment. – London.
- Lundby, K.* (2008): Editorial: mediatized stories: mediation perspectives on digital storytelling. *New Media Society*, 10, S. 363-371.
- Marquard, O.* (1981): Inkompetenzkompensationskompetenz. In: *Ders.:* Abschied vom Prinzipiellen. – Stuttgart, S. 23-38.
- Pfadenhauer, M./Eisewicht, P.* (2011): Organisierte Unzufriedenheit. Gemeinsame Bekämpfung von Unsicherheit infolge transnationalen wirtschaftlichen Handlens. In: *Robertson, R.* (1994): Glocalization: Space, Time and Social Theory. *Journal of International Communication*, 1, 1, S. 33-52.
- Soeffner, H.-G.* (Hrsg.): Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen des 35. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Frankfurt. – Im Erscheinen.
- Schulz, W.* (2004): Reconstructing Mediatization as an Analytical Concept. *European Journal of Communication*, 19, 1, S. 87-101.
- Schwab, D.* (2007): Das Streben nach Selbstbestimmung junger Erwachsener am Beispiel der Independent-Musikkultur. – Leipzig.
- Strauss, A./Corbin, J.* (1993): Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques. – London.
- Surowiecki, J.* (2005): The wisdom of the crowds. – New York.
- Thompson, J. B.* (1995): The Media and Modernity. – Stanford.
- Ullmaier, J.* (1997): What’s so funny about L’age Polyd’or? Zur Independent/Major-Konstellation. In: *Behrens, R./Büsser, M./Neumann, J./Ullmaier, J.* (Hrsg.): Testcard Nr. 5. Kulturindustrie – Kompaktes Wissen für den Dancefloor. – Mainz, S. 94-104.