

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires
Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz
Band: 116 (2020)
Heft: 2

Artikel: Aushandlungen des Ästhetischen : das Beispiel Gothicszene
Autor: Tauschek, Markus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-913986>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Aushandlungen des Ästhetischen

Das Beispiel Gothicszene

MARKUS TAUSCHEK

Abstract

Szenen sind fluide soziale und kulturelle Formationen, die sich nicht nur dadurch auszeichnen, dass sich ihre Mitglieder für ein bestimmtes Thema interessieren. In Szenen werden vielmehr auch spezifische Ästhetiken hergestellt, kontinuierlich zur Disposition gestellt und entsprechend diskursiviert und kommunikativ vermittelt. Der Beitrag fragt am Beispiel der Gothicszene und insbesondere ihrer Festivals danach, wie Mitglieder der Szene Ästhetiken verhandeln und welche Funktionen Aushandlungen des Ästhetischen haben. Dabei argumentiert er, dass diese Aushandlungen einerseits der Differenzierung und Abgrenzung innerhalb der Szene dienen und dabei normative Wirkungen entfalten können. Andererseits zeigt der Beitrag, wie ambivalent und vielstimmig Ästhetiken gedeutet werden.

Keywords: popular culture, aesthetics, goth scene, subculture

An die Stelle klassischer Gesellungsformen wie Kirche, Verein oder Familie treten in pluralisierten Gesellschaften neue, fluidere Vergemeinschaftungsformen wie beispielsweise Szenen. Wie Ronald Hitzler und Arne Niederbacher betonen, sind Szenen mit soziostrukturellen Veränderungen wie etwa Individualisierung verbunden. Den Entscheidungschancen und Lebensoptionen, die das Individuum dabei gewinnt, stehe die Erosion gesellschaftlich garantierter Verlässlichkeiten gegenüber.¹ Szenen stellen spezifische Handlungsmöglichkeiten und Sinnangebote bereit. Sie sind, so lässt sich kulturwissenschaftlich argumentieren, dabei auf das Engste mit der Herausbildung und permanenten Aushandlung spezifischer Ästhetiken verknüpft.

In posttraditionalen Gesellschaften würden «Weltdeutungsschemata, Wertekataloge und Identitätsmuster»² nicht länger in herkömmlichen Sozialisations-

1 Vgl. Hitzler, Ronald; Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3., vollständig überarbeitete Auflage, Wiesbaden 2010 (2001), S. 12.

2 Ebd., S. 15.

agenturen gesucht, sondern in «gegenüber anderen Lebensbereichen relativ autonomen freizeitlichen Sozialräumen».³ Hier fänden die entsprechenden Akteure dann schliesslich Sinn: «Und sie finden ihn hier – sozusagen (frisch verpackt) – in der ästhetischen Gewandung der je (warum auch immer) (angesagten), posttraditionalen Gemeinschaft.»⁴ Mit Sinn und Ästhetik sind zentrale Schlüsselbegriffe aufgerufen, die nicht nur für eine kultur- oder sozialwissenschaftliche Analyse von Szenen, sondern von populärer Kultur insgesamt höchst relevant sind, wie unter anderen Kaspar Maase in vielen Arbeiten historisch kontextualisierend nachgewiesen hat.⁵ Es handelt sich dabei nicht nur um analytische Begriffe der kulturwissenschaftlichen Forschung, sondern es sind auch Begriffe des Feldes; es sind Begriffe, die innerhalb von Szenen mitunter intensiv kommuniziert und kontrovers verhandelt werden, die sich aber auch in Performanzen und habitualisierten Formen des Umgangs mit dem eigenen Körper niederschlagen.

Die 26-jährige Userin Helvi beklagt etwa im Forum dunkles-leben.de, einem von vielen Internetforen der Gothicszene, das inzwischen jedoch nicht mehr online verfügbar ist, die Erosion der Gothicszene, die im Folgenden exemplarischer Gegenstand meiner Analyse sein wird:

«Guten Tag allerseits!

Ich bin nun seit etwa 12 Jahren in der schwarzen Szene unterwegs. Damals dachte ich, ich treffe Gleichgesinnte, emphatische Menschen wertvollen Charakters. und in gewisser Weise Leidensgenossen, die daher einen sensibleres Verhalten an den Tag legen als die (normalen) Mitmenschen. [...] Aber gerade die letzten Jahre enttäuscht mich die Szene immer mehr und ich habe mittlerweile Schwierigkeiten mich mit ihr zu identifizieren. und das hat folgende Gründe:

1. Aggression (zum Beispiel: Absichtliches Anrempel auf der Tanzfläche, Konkurrenzdenken, grundlose Beleidigungen und Lästereien ...)

2. Oberflächlichkeit und übertriebene Selbstdarstellung (meiner Meinung nach das schlimmste Übel in der schwarzen Szene)

[...]

7. Kommerzialisierung (Die Schaulustige anlockt sowie Leute, die sich rein aus modischem Interesse in die Szene einschleichen und ansonsten überhaupt nichts mit der Szene gemeinsam haben, und so teilweise das Niveau stark sinken lassen, durch ihr soziales Fehlverhalten. Oftmals stellen sich diese Leute in den Vordergrund und machen die ganze Szene dadurch lächerlich. Wie Punkt 2.)»⁶

Helvis Einschätzung ist in jeder Hinsicht für die Gothicszene paradigmatisch: In kaum einer anderen Szene wird so intensiv darum gerungen, was die Szene ausmacht und wie sie sich weiterentwickeln sollte. Die Einschätzung ist auch in ihrer geradezu historischen Bewertung beispielhaft, drückt sich in ihr doch eine

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Siehe unter anderem Maase, Kaspar: Populärkulturforschung. Eine Einführung (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 190). Bielefeld 2019.

6 www.dunkles-leben.de/forum/viewtopic.php?t=32289, 15. 10. 2018. Das Forum ist inzwischen nicht mehr online verfügbar. Die vielen Tippfehler im Zitat könnten darauf hinweisen, dass Helvi den Post in einem entsprechend emotional aufgeregten Zustand verfasst hat.

nostalgisch überformte Überhöhung der Szenevergangenheit aus, die einer als unzureichend wahrgenommenen Gegenwart gegenübergestellt wird. Mindestens in zwei für Diskurse über populäre Kultur insgesamt geradezu paradigmatischen Punkten, der Diskreditierung des Oberflächlichen, rein Modischen und der Kritik der zunehmenden Kommerzialisierung, sind auch Fragen nach Ästhetiken aufgerufen. Ästhetik ist im Zitat gleichermassen gekoppelt an ethisch-moralische Argumente: das «richtige» Verhalten und damit verbunden Tiefe, Ehrlichkeit und schliesslich Authentizität der Szene insgesamt, die Helvi durch fortschreitende Kommerzialisierung und neue Akteursgruppen, die die Szene als Raum der eigenen Inszenierung nutzen, bedroht sieht.

Der folgende Beitrag möchte im Sinne einer Fallstudie insbesondere danach fragen, welche Rolle Ästhetiken in der Gothicszene spielen und welche Bedeutungsebenen hier jeweils aufgerufen sind. Dabei geht es immer auch um die ästhetisierten Dinge selbst oder um konkrete Praktiken der Ästhetisierung (etwa das Tanzen während eines Konzerts oder das Schminken am Beginn eines Festivaltags). Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf den Festivals der Szene, die sich deshalb als Untersuchungsfeld in ganz besonderer Weise eignen, weil sich Ästhetiken hier in verdichteter Form im Zusammenspiel von Artefakten, Körpern und Performanzen materialisieren und weil diese erst durch die Kopräsenz einer Vielzahl unterschiedlicher menschlicher und nichtmenschlicher Akteure zum Gegenstand der Auseinandersetzung werden. Festivals sind als Kontaktzonen Orte der hyperintensiven Aushandlung von Ästhetiken. Der oben zitierte Kommentar entstammt zwar einem Internetforum der Szene, er greift aber implizit auch auf Festivals und Szeneevents gemachte Erfahrungen auf.

Ästhetik ist für mich hier zunächst weniger ein analytischer Begriff als ein Phänomen oder Gegenstand des Feldes selbst.⁷ In Anlehnung an Kaspar Maase geht der Beitrag davon aus, dass ästhetische Praktiken und in Erweiterung auch das Sprechen über Ästhetiken Selbsttechniken sind und «der individuellen, genussvollen Welt- und Selbsterfahrung und Verständigung»⁸ dienen. Es geht mir darum zu fragen, wie Ästhetisierung, hier verstanden auch als diskursiver Prozess, selbst eine Kulturtechnik, eine Strategie oder – neutraler – ein Prozess ist, über den sich Szenen als Kollektive herstellen. Denn thesenhaft ist davon auszugehen, dass Ästhetiken in Szenen vergemeinschaftend und stabilisierend wirken, auch wenn sie permanent zur Disposition stehen und sich verändern. Ein kulturwissenschaftlicher Blick auf diesen Prozess scheint mir deshalb gewinnbringend zu sein, weil er Hinweise darauf geben kann, wie sich kulturelle Ordnungen konstituieren, stabilisieren oder transformieren, die nicht institutionell vorgegeben sind, sondern in komplexen Aushandlungsprozessen gleichermassen emergent entste-

7 Zu ästhetischer Praxis siehe unter anderem Elberfeld, Rolf; Krankenhagen, Stefan (Hg.): Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung. Paderborn 2017; Maase, Kaspar (Hg.): Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Frankfurt am Main, New York 2008. Genereller zum Thema Ästhetik Reckwitz, Andreas: Ästhetik und Gesellschaft. In: ders.: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie. Bielefeld 2016, S. 215–247.

8 Maase (Anm. 5), S. 12.

hen. Deshalb scheint mir auch der Begriff der Ästhetisierung geeigneter zu sein als derjenige der Ästhetik, weil er in guter kulturwissenschaftlicher Manier das Prozesshafte betont.⁹ Dabei ist zu unterstreichen, dass der Beitrag davon ausgeht, dass das Ästhetische weder Objekten noch Performanzen oder kulturellen Texten inhärent ist. Er schlägt sich demnach stärker auf eine praxistheoretische und sozialkonstruktivistische Seite, die das Ästhetische als Praxis und in erster Linie als äusserst machtvolle Interpretation und Zuschreibung von innen wie von aussen in spezifischen Handlungskontexten begreift.

Der Beitrag ist in vier Abschnitte gegliedert: Am Beginn stehen im Sinne der Kontextualisierung einige übergeordnete Überlegungen zum Szenebegriff und zum Wave-Gotik-Treffen in Leipzig, das seit über 20 Jahren als das zentrale Festival der Gothicszene gilt und das in seiner Reichweite aufgrund der hohen Zahl von Besucher*innen in besonderer Weise normativ wirken kann. In diesem Kontext geht es darum, die Rolle von Ästhetiken in der Produktion von Differenz zu fokussieren. Darauf aufbauend befasst sich der Beitrag mit der Frage, wie über die Bewertung von ästhetischen Merkmalen Zugehörigkeiten verhandelt werden. Wie beides konkret und situativ vonstattengeht, zeigen Überlegungen zu spezifischen Blickregimen im Rahmen des Leipziger Festivals. Der letzte Abschnitt widmet sich der politischen Dimension und den Mehrdeutigkeiten ästhetischer Codes.¹⁰

Ästhetiken und Differenzmanagement

Seit 1992 versammeln sich in Leipzig jedes Jahr an Pfingsten zum Wave-Gotik-Treffen (kurz WGT), dem ältesten und grössten Gothic-Festival, Anhänger*innen der sogenannten schwarzen Szene. Eine Vielzahl performativer Praktiken der Reproduktion und Transformation von Szene korrespondiert mit einer schier unüberschaubaren Vielzahl individueller und doch kollektiv kodierter Lebensentwürfe. Ein ausdifferenziertes musikalisches Feld – Postpunk, Industrial, Batcave, Noise, EBM et cetera – trifft auf ebenso ausdifferenzierte Akteursgruppen innerhalb der Szene: Steampunks, Cybergoths, Neo Romantics, Gruftis und so weiter. Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive gilt es hier zu betonen, dass die Differenzierung unterschiedlicher Gruppierungen innerhalb der Gothicszene bezüglich ästhetischer Stile oder musikalischer Präferenzen zwar sozusagen morphologisch

9 Bezeichnenderweise hat Hans-Otto Hügels so instruktives Handbuch Populäre Kultur keinen eigenen Eintrag zum Lemma Ästhetisierung und verweist stattdessen nur auf den Eintrag zur Erlebniskultur; Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Stuttgart, Weimar 2003.

10 Die hier formulierten Überlegungen basieren auf mehrjähriger teilnehmender Beobachtung auf verschiedenen Gothic-Festivals (in Leipzig, Köln und Hildesheim) sowie auf Gesprächen und Interviews mit Festivalbesucher*innen und auf der Auswertung von Blogs und Internetseiten der Szene. Der Beitrag entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojekts mit dem Titel «Doing Popular Culture. Zur performativen Konstruktion der Gothic Szene» (Projektnummer 325269992). Die hier zitierten Interviewpassagen sind aus qualitativen Interviews entnommen, die die Projektmitarbeiterin Nikola Nölle geführt hat. Dank gilt Julian Genner sowie den Kolleg*innen der Institute in Basel und in Zürich sowie Konrad Kuhn, Sabine Eggmann und den anonymen Reviewer*innen für konstruktive Kommentare zu einer ersten Fassung dieses Beitrags.

nachvollziehbar ist,¹¹ dass sich aber eine grosse Zahl von Festivalbesucher*innen nicht eindeutig zuordnen lässt, weil sie aus der emischen Perspektive einfach «nur» in schwarzer Kleidung das Festival besuchen und sich selbst keiner der oben genannten Gruppierungen zuordnen oder weil sie während des Festivals durchaus auch spielerisch aus einem ausdifferenzierten vestimentären Repertoire schöpfen und in verschiedene Rollen schlüpfen. Dieses Repertoire besteht mitunter auch aus mehr oder weniger konsequent genutzten Zitaten aus imaginierten historischen Epochen – ein undifferenziertes Mittelalter oder das viktorianische Zeitalter –, die sich in einer bisweilen aufwendig inszenierten materiellen Kultur niederschlagen.

Insgesamt zeichnet sich die Gothicszene, folgt man Axel Schmidts und Klaus Neumann-Brauns 2008 erschienener sozialwissenschaftlicher Bestandsaufnahme der «Spielräume düster konnotierter Transzendenz», so der Titel der Studie, durch ein ausdifferenziertes Mass an ästhetischen Praktiken, Stilen und den damit verbundenen körperlichen, sinnlichen und emotionalen Erfahrungen aus.¹² Wie für alle Szenen gilt auch für die Gothicszene, dass all diese Elemente insbesondere im Rahmen szenetypischer Events sichtbar werden. Sie werden darüber hinaus intensiv diskutiert – vor Ort und im Netz mit jeweils spezifischen Eigenlogiken dieser höchst unterschiedlichen Kommunikationsformate. Hitzler und Niederbacher haben auf dieses Charakteristikum von Szenen hingewiesen: «Da [...] Szenen nur selten – und auch dann allenfalls bedingt – aus kollektiv auferlegten Lebensumständen resultieren, ist ihre Existenz gebunden nicht nur – wie die aller Peer groups – an die ständige kommunikative Vergewisserung, sondern vielmehr an die ständige kommunikative Erzeugung gemeinsamer Interessen seitens der Szenegänger: Im – sinnlich erfassbaren – Gebrauch szenetypischer Symbole, Zeichen und Rituale inszenieren diese ihre eigene Zugehörigkeit und konstituieren tatsächlich zugleich, sozusagen (beiläufig), die Szene.»¹³

Auch wenn die überwiegend soziologisch ausgerichtete Szeneforschung auf die grosse Bedeutung von Interaktion und Kommunikation in der Herausbildung von Szenen hingewiesen hat, erstaunt doch die vergleichsweise magere empirische Auseinandersetzung mit der Frage, wie Szenen in der Praxis konkret hergestellt werden.¹⁴ Eine Szene ist für Hitzler und Niederbacher ein «Netzwerk von Personen [...], die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven (Selbst-)Stilisierung teilen und diese Gemeinsamkeiten kommunikativ stabilisieren, modifizieren oder transformieren».¹⁵ Diese definitorische Annäherung regt insbesondere aus einer ethnografischen Perspektive dazu an, sich nicht nur für die in Netzwerken agierenden Personen zu interessieren, sondern mindestens ebenso für

11 Hitzler/Niederbacher (Anm. 1); Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus: Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz. 2. Auflage, Wiesbaden 2008 (2004).

12 Vgl. auch Hodkinson, Paul: Goth. Identity, Style, and Subculture (Dress, Body, Culture). Oxford 2002.

13 Hitzler/Niederbacher (Anm. 1), S. 17.

14 Eine anregende Ausnahme bildet Kosnick, Kira: Ethnic Club Cultures. Postmigrant Leisure Socialities and Music in Urban Europe. In: Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hg.): Speaking in Tongues. Pop lokal global (Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 42). Bielefeld 2015, S. 199–211.

15 Hitzler/Niederbacher (Anm. 1), S. 17.

die materielle Kultur.¹⁶ Bezogen auf die Konstituierung von Szenen hiesse dies, die Wechselwirkungen und Verschränkungen zwischen materieller Kultur, die ja insbesondere im Hinblick auf Prozesse der Ästhetisierung überaus relevant ist, und Deutungsmustern in den Blick zu nehmen. Szenegemeinsamkeiten sind weder naturgegeben noch statisch, sie entstehen situativ, performativ oder kommunikativ, sie sind Gegenstand der permanenten Aushandlung.

Diese andauernde Aushandlung mag für das Leipziger Fallbeispiel sowohl Ursache als auch Effekt des hybriden Charakters des Events sein, wo in vielfältigen Kontaktzonen junge auf ältere oder sich selbst als authentische Szenemitglieder begreifende Akteur*innen auf vermeintlich nicht zur Szene Gehörige treffen.¹⁷ Letztere nutzen das Festival beispielsweise manchmal schlicht als karnevalesken Möglichkeitsraum. Dies wird nicht nur in den selbstreflexiven Szeneforen wie auch im Post der eingangs zitierten Helvi kritisiert. Eine 62-jährige Interviewpartnerin, die seit 1993 mit nur einer Ausnahme jedes Jahr nach Leipzig fährt, meinte etwa, das zunehmende «Schau-Laufen» während des Leipziger Festivals sei ihr zuwider. Es weiche die Szene auf, wenn sich da «Normalos» daruntermischten. Diese hätten das «echte Festival-Feeling» doch eh nicht.¹⁸ Auf meine Rückfrage, wie man «Normalos» denn erkenne, reagiert meine Gesprächspartnerin bestimmt: Das sehe man einfach. Sie könne das gar nicht genauer beschreiben, aber sie erkenne das sofort. Und bisher habe sie immer richtig gelegen, denn das eindeutige Zeichen der Nichtzugehörigkeit sei die Tatsache, dass den entsprechenden Akteur*innen das Festivalbändchen am Arm fehle, das zum Besuch der Konzerte und Veranstaltungen autorisiert.¹⁹ Nach erneuter Rückfrage erläutert meine Interviewpartnerin dann, sie sei schon so lange in der Szene, dass sie an der Kleidung erkenne, wenn jemand nicht dazugehört, oder allein schon am Gang und an den Bewegungen. Hier artikuliert sich Wissen, das nach klaren ästhetischen Normen und Kriterien normativ Vorstellungen von der «echten», «authentischen» Szene herstellt.

Die von meiner Gesprächspartnerin kritisierten «Normalos» führen deutlich vor Augen, dass die Gothicszene über alles andere als klare Grenzen verfügt und deshalb als hybrides und komplexes Netzwerk interpretiert werden kann. Die Tatsache, dass Menschen, die die Gothicszene nicht als Teil ihrer Lebenswelt ver-

16 Kaspar Maase hat dies jüngst bezugnehmend auf die symmetrische Anthropologie in seiner Einführung in die Populärkulturforschung gefordert; Maase (Anm. 5), S. 62–71.

17 Eine problematisierende Auseinandersetzung mit dem Hybriditätskonzept findet sich in Tauschek, Markus: Instrument, Taktik oder Strategie? Zur Vieldeutigkeit Populärer Kultur. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 27/2 (2016), S. 148–167.

18 Feldtagebuch, 22. 5. 2015.

19 Das Festivalbändchen ist selbst Gegenstand intensiver Kommunikation. An den langen Schlangen zur Bändchenausgabe zum Beginn des Festivals konnten wir im Rahmen des Projekts immer wieder beiläufig beobachten, wie Wartende über die ästhetische Gestaltung des Bändchens diskutiert haben. Das Leipziger Festival ist dezentral an Veranstaltungsorten organisiert, die über die ganze Stadt verteilt sind. Nur für den Eintritt zu diesen Orten ist das Bändchen nötig. Dies führt erstens dazu, dass sich Festivalbesucher*innen während des Festivals durchgängig durch die Stadt bewegen und sich so zahllose Kontaktzonen einstellen, und zweitens, dass sich hier auch jene Akteur*innen unter die Festivalbesucher*innen mischen, die sich den Eintrittspreis sparen möchten, sich aber mitunter dennoch als Teil der Szene begreifen und nur jene Festivalorte wie etwa das Viktorianische Picknick in einem Leipziger Park besuchen, die ohne Bändchen zugänglich sind.

stehen, das Leipziger Festival nutzen, um etwa ihre Vorliebe für viktorianische Kleidung auszuleben, stellt die in der Ritualforschung angenommenen Grenzen zwischen unterschiedlichen Akteursgruppen infrage. Der Ritualforscher Gerd Baumann nimmt an, dass an Cultural Performances vier Akteursgruppen beteiligt sind: Initiator*innen, Darsteller*innen, das Publikum und die mit der Umsetzung Betrauten.²⁰ Das Leipziger Festival lässt diese Differenzierung verschwimmen. Aus einer kulturanthropologischen Perspektive lässt sich vielmehr argumentieren, dass die «Normalos» für einen begrenzten Zeitraum und situativ integrativer Bestandteil der Szene werden. Sie sind eben kein Publikum mehr, das von einem angenommenen Aussen auf die Cultural Performance blickt. Sie prägen diese vielmehr performativ und insbesondere auch durch die Berufung auf spezifische ästhetische Codes in hohem Masse mit – und sie sind gleichzeitig Gegenstand und Akteur*innen in Debatten um das Ästhetische.

Die Kombinierung unterschiedlicher kulturindustrieller Angebote stellt Räume für je spezifische ästhetische Erfahrungen bereit, die dafür sorgen, dass das Festival für möglichst viele Akteur*innen attraktiv bleibt: ein sogenanntes heidnisches Dorf, ein Mittelaltermarkt, eine Fetischparty mit eigenem Dresscode, ein Szenegottesdienst, klassische Konzerte, eine Ausstellung zur Geschichte der Gothics in der DDR. All diese Formate deuten auf unterschiedliche Ästhetiken und sinnlich erfahrbare Angebote hin. Diese Angebote sind inzwischen mitunter so traditionalisiert, dass Festivalbesucher*innen eine Erwartungshaltung entwickeln und stabile Erlebnisse einfordern. Gleichwohl sind sie Dynamiken unterworfen, die kontingent sind. Ein paradigmatisches Beispiel für diese Dynamik und Kontingenz ist das sogenannte viktorianische Picknick im Leipziger Clara-Zetkin-Park. Hier treffen sich am Freitagnachmittag des Festivalwochenendes längst nicht mehr nur jene Szenemitglieder, für die viktorianische Kleidung attraktiv ist und die mitten im Park zum Teil mit grossem Aufwand picknicken möchten. Das viktorianische Picknick zieht längst auch Leipziger*innen an, die mit Faszination ausseralltägliche Kleidung sehen möchten, oder solche Akteur*innen, die das Picknick ohne das ansonsten notwendige Festivalbändchen besuchen und für einen Nachmittag lang Teil der Szene werden. Die wachsende Attraktivität des Picknicks hat freilich Folgen, denn die zunehmende Beliebtheit raubt dem Event aus Sicht einiger Szenemitglieder die eigentliche Attraktivität und Exklusivität. Und so wird seit einigen Jahren im Areal eines kleinen Schlosses ausserhalb Leipzigs das sogenannte Victorian Village organisiert mit Kontrolle am Eingang, die auf der Basis der Beurteilung optischer Kriterien sicherstellen soll, dass hier ein entsprechendes Niveau herrscht, das sich auch in den Kleidungsstilen niederschlägt. Interpretieren lässt sich dies als für populäre Kultur insgesamt typische Steigerungsdynamik, die in diesem spezifischen Fall das eine Format als verwässert begreift und dagegen ein vermeintlich authentischeres Erlebnisangebot formuliert. Hier artikuliert sich ebenjener Diskurs von Authentizität und Verwässerung, der oben skizziert wurde. Er führt zu

20 Vgl. Baumann, Gerd: *Ritual Implicates «Others»*. Rereading Durkheim in a Plural Society. In: Daniel de Coppet (Hg): *Understanding Rituals*. London, New York 1992, S. 97–116.

einer Steigerungsdynamik, die in erster Linie mit ästhetischen Erfahrungen zu tun hat, die als bedroht erachtet werden. In den mit solchen Formaten verbundenen Performanzen reflektieren die Mitglieder nicht nur die eigene Rolle in der Szene und die Frage, was die Szene konstituiert, sondern sie produzieren auch spezifische ästhetische und sinnliche Erfahrungen. Übergeordnet liesse sich argumentieren, dass dem Sprechen über das Ästhetische hier immer die Funktion des Differenzmanagements zukommt: Es geht um das Markieren von – aus kulturwissenschaftlicher Sicht fluiden – Differenzen unter den Szenemitgliedern selbst, aber auch zu Akteur*innen, die situativ Bestandteil des Festivalgeschehens werden.

Auf die Fluidität von Szenen hat bereits die Kulturwissenschaftlerin Anja Schwanhäusser in ihrer ethnografischen Studie zur Berliner Technoszene hingewiesen. Szenen, argumentiert Schwanhäusser, «zeichnen sich eher dadurch aus, welche Räume und Kulturen sie miteinander *verknüpfen*, als dadurch, was sie zu einem gegebenen Zeitpunkt *sind*. Sie sind kein vorgefertigtes Set an Symbolen, Zeichen und Wertvorstellungen, also dem was man landläufig als charakteristisch für Gruppenbildungsprozesse versteht, sondern sie sind vielmehr der Prozess selbst, durch den Personen, Gruppen und Orte miteinander in Beziehung treten und immer wieder neue Verbindungen eingehen.»²¹ Ähnlich argumentiert Andy Bennett in seiner empirischen Studie zu urbanen Tanzszenen, wenn er, den Subkulturbegriff kritisch einordnend, davon ausgeht, dass soziale Akteurskollektive treffender zu konzeptualisieren sind als «a series of temporal gatherings characterised by fluid boundaries and floating memberships».²² Schwanhäusser und Bennett betonen den Prozesscharakter von Szenen sowie das Verknüpfende und Fluide. Und gerade die fluiden Grenzen und die fragilen Mitgliedschaften sind Gegenstand permanenter Aushandlungen, wie ich im Folgenden am Beispiel von Diskussionen um das Ästhetische, Schöne oder Angemessene und die darüber stattfindende Markierung der Szenezugehörigkeit zeigen möchte.

Das Ästhetische verhandeln – Zugehörigkeit markieren

Das Sprechen über Ästhetik, dessen zentrale Funktion, Differenzen in der Szene und gegen ein angenommenes Aussen zu markieren, oben skizziert worden ist und im Folgenden vertieft werden soll, ist in der Gothicszene omnipräsent. In einer schier unüberschaubaren Zahl von Blogs und Foren diskutieren Szenemitglieder kontinuierlich darüber, was das Schöne, Richtige, Gute und auf der anderen Seite das Abzulehnende, Hässliche, Nicht-Szene-Konforme und so weiter ausmacht. Die prominenteste Frage ist die nach der richtigen, echten Szenezugehörigkeit, die keineswegs nur über einen spezifischen Lebensstil definiert, sondern in erster Linie an spezifischen ästhetischen Codes und Haltungen festgemacht wird. Ich greife

21 Schwanhäusser, Anja: Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene. Frankfurt am Main 2010, S. 305 (Hervorhebungen im Original).

22 Bennett, Andy: Subcultures or Neo-tribes. Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste. In: Sociology 33/3 (1999), S. 599–617, hier S. 600.

die oben angerissene Argumentationslinie noch einmal auf, um nachzuweisen, wie monolithisch Ästhetik als Argument zur Differenzierung eingesetzt und wie darüber die Frage der Szenezugehörigkeit verhandelt wird. Der 54-jährige Jörn²³ kritisiert etwa – sich in der Argumentation an die eingangs zitierte Passage aus dem Szeneforum anlehnend – jene Szenemitglieder, die sich von kommerziell konnotierten Äusserlichkeiten leiten lassen: «Es gibt ja durchaus Leute, die sich da ja auch von dem ganzen Kommerz distanzieren, aber das Meiste ist Karneval. [...] Und da find' ich den in Venedig besser, weil den hab' ich live erlebt, der war richtig gut. Aber das, was ich da sehe, ist einfach nur Bullshit, tut mir leid.»

«Bullshit» ist für Jörn die aus seiner Sicht übertriebene, kommerzialisierte und mit dem Bild des Karnevals implizit als nicht authentisch bewertete Bedeutung vestimentärer Stile, hinter der der vermeintlich eigentliche Sinn der Szene verloren gehe. Zur Bekräftigung argumentiert Jörn, der anders als Helvi nicht die Szene insgesamt kritisiert, sondern nur einen Teil, quantitativ. Er attestiert (im Gegensatz zum «Meisten») nur einer kleineren Zahl von Akteur*innen die richtige Haltung zur Szene.

Der 49-jährige Simon schliesst im Gruppeninterview hier direkt an: «Das ist das Schaulaufen und das sind die Leute, die da vornehmlich in der Innenstadt unterwegs sind und dort halt ihr KOSTÜM zeigen. Es ist halt ein Kostüm. [...] Sie zeigen halt nicht – es ist eine leere Hülle, eine leere Hülle, die da rumläuft. Mag nett zurechtgemacht sein, mag alles sein, aber das hat mit der Szene nichts zu tun.»²⁴

In beiden Interviewpassagen drückt sich überdeutlich Differenzmanagement über die letztlich moralisch aufgeladene Bewertung spezifischer Ästhetiken aus. Die Formulierung «Kostüm», die argumentativ den Vergleich mit dem Karneval aufgreift, betont das situative So-tun-als-ob und grenzt dieses vom echten, authentischen und wahren Leben in der Szene ab. Noch deutlicher abgrenzend ist Simons These der leeren Hülle. Ästhetisches wird hier als reine Äusserlichkeit abgetan, die durch die Formulierung des «Nett-zurechtgemacht-Seins» noch zusätzlich in bewertender Weise verstärkt wird. Das Artefakt Kleidung wird hier explizit mit einer moralischen Kategorie verknüpft. Diese wertrationale Deutung ist – und damit wäre gleich der Verweis auf grössere gesellschaftliche Zusammenhänge und Logiken artikuliert – keineswegs szenetypisch oder spezifisch für die Gothicszene: Wir finden sie in vielen gesellschaftlichen Feldern, in denen Äusserliches stark moralisch aufgeladen wird (beispielsweise in Ratgebern zu Bewerbungsgesprächen und den zugrunde liegenden Studien, die das äussere Auftreten mit Charakterisierungen wie Zuverlässigkeit verbindet). Die dahinterliegende Vorstellung geht davon aus, dass das moralisch Bewertete äusserlich sicht- und erkennbar ist.

23 Ich verzichte hier auf eine breitere Kontextualisierung der Gesprächspartner*innen, weil deren Deutungen, die hier zitiert werden, beispielhaft für die Äusserungen vieler Interviewpartner*innen stehen. Für eine genauere kulturwissenschaftliche Analyse wären selbstverständlich auch die genaueren Kontexte (etwa genderspezifische Aspekte, Dauer der Szenezugehörigkeit, Aspekte von Klasse und Milieu etc.) zu reflektieren.

24 Beide Interviewpassagen sind einem Gruppeninterview vom 22. 9. 2017 entnommen.

Simon und Jörn, wie Helvi und fast alle Interviewpartner*innen, kritisieren an einer anderen Stelle im Interview etwas, das sie selbst betreiben: das Lästern, wie die emische Perspektive das meist abfällige Sprechen über andere Szenemitglieder bezeichnet.²⁵ Das Lästern lehnen alle bisher interviewten Akteur*innen vehement ab, es würde die Selbstdeutung der Szene als tolerant und offen geradezu konterkarieren und beziehe sich auf Oberflächliches. Denn es basiere meist auf der Bewertung von Ästhetiken, die andere Szenemitglieder nicht teilen würden. Kulturwissenschaftlich gewendet hat dieses werthaltige und meist normative Sprechen über andere wichtige soziale Funktionen: Es bestätigt jeweils die eigene Rolle innerhalb des Kollektivs, schafft in einer Vielzahl von Möglichkeiten Ordnung und dient damit immer auch der Selbstvergewisserung. Durch die Kommunikationsform Lästern, die zwar diskursiv vehement abgelehnt, aber gerade im Rahmen der von uns untersuchten Events flächendeckend praktiziert wird, wird ständig ausgehandelt, welche ästhetischen Praktiken und Stile in der Szene toleriert oder geschätzt werden und welche eben nicht.

Diese Aushandlung ist im Fluss und reagiert geradezu seismografisch auf Veränderungen. So etwa, als sich vor Jahren eine neue Akteursgruppe konstituierte, die sogenannten Cybergoths, die traditionalisierte Szeneästhetiken herauszufordern schienen. Cybergoths entstanden, so eine populäre Erklärung, nach 2000 aus der Raverszene und sind mit den Musikstilen Techno oder Industrial verbunden. Sie fallen durch Neonfarben auf, mitunter durch Plateauschuhe oder auffallende Haarteile. Innerhalb der Gothicszene sind Cybergoths Gegenstand einer Kontroverse. Über diese findet Differenzmanagement statt, welches sich überwiegend auf ästhetische Stile beruft. Im Sprechen über die Cybergoths wird jedoch gleichermassen eine vermeintlich homogene Figur geschaffen. Dies ist ohnehin ein zentraler Effekt der Aushandlungen des Ästhetischen – sie homogenisieren Akteursgruppen, ebnen Binnendifferenzen ein und schaffen damit unter den Akteur*innen Ordnung, die auf nach aussen sichtbaren Elementen beruht. Diese Ordnung wiederum schliesst ein oder aus, hierarchisiert und bewertet, belegt die nach aussen sichtbaren Merkmale (etwa die Kleidung, die Frisur oder spezifische Tanzstile) mit moralischen Kategorien.

Das Sprechen über spezifische Szeneästhetiken, so möchte ich als These formulieren, zeichnet sich durch klare Positionierungen aus: Es verweist auf Polarisierungen und es ist hochgradig emotional aufgeladen. In vielen Interviews unterstrichen Gesprächspartner*innen, die Cybergoths gehörten nicht zur Szene; anders als die Steampunks mit ihrem imaginierten Retro-Technik-Futurismus werden die Cybergoths gerade nicht geschätzt. Scheinen sich die Steampunks mit ihren ästhetischen Stilen passgenau in die Szene einzuschreiben, «nerven» die Cybergoths; sie «regen auf» und werden in der szenemässigen Ordnung als Störfaktoren diskreditiert.

25 Zum Lästern als kommunikativer Praxis siehe Schubert, Daniel: Lästern. Eine kommunikative Gattung des Alltags. Frankfurt am Main etc. 2009.

Für das Leipziger Festival sind kulturindustriell bereitgestellte Rahmen in hohem Masse relevant. Zwar wird in unzähligen medialen Repräsentationsformaten über ästhetische Praktiken und Stile intensiv diskutiert; die Grundlage für die entsprechende Diskursivierung bietet aber erst das Festival mit seinen vielfältigen Formaten. Zentral ist das konkrete Sehen und Bewerten des Guten, Schönen, Angemessenen, des Richtigen oder Falschen. In einem nächsten Schritt soll dieser Aspekt genauer untersucht werden. Hier geht es mir darum zu zeigen, dass sich die Aushandlungen des Ästhetischen, die oben anhand eines Internetposts und dann vertiefter durch qualitative Interviews rekonstruiert wurden, auch situativ in konkreten Festivalerfahrungen konstituieren.

Das Leipziger Festival ist dezentral organisiert. An unzähligen Orten, über die Stadt verteilt, finden Konzerte statt. Auf dem Messegelände Agra, dem zentralen Ort, in dessen unmittelbarer Nähe der Zeltplatz gelegen ist, befindet sich ebenfalls eine grosse Konzerthalle, in einer anderen Halle kann man sich mit Kleidung, Accessoires und Gothic-Bedarf aller Art eindecken. Am Eingang zu diesem Messegelände verdichtet sich etwas, das im Grunde das gesamte Festival prägt und das im Hinblick auf die Aushandlungen von Ästhetiken höchst relevant ist: die Regime des Sehens. Denn am Eingang wie auch an anderen zentralen Stellen in der Stadt positionieren sich mehr oder weniger professionelle Fotograf*innen, die mit ihren Auswahlprozessen der zu Fotografierenden die Blicke kanalisieren.

Alle von uns interviewten Akteur*innen haben diese Praxis von sich aus problematisiert. Der beobachtete Blick der Fotografierenden beeinflusst dabei auch den Blick der Interviewten auf sich selbst und andere Szenemitglieder. Die 31-jährige Nadine beschreibt die Szenerie am Eingang zum Messegelände folgendermassen: «Was du aber auf jeden Fall beim WGT hast, was es meiner Meinung nach auf keinem anderen Festival gibt, ist der Catwalk auf der Agra, wo Leute auch immer und immer flanieren, um gesehen zu werden und um auf Fotos zu kommen. Immer hoch und runter laufen. Ich hab mich da auch mal hingestellt und hab mir das einen Moment angeguckt, grade wenn ich gewartet hab [...]. Da kamen tatsächlich so in zehnminütigem Abstand die gleichen Leute vorbei manchmal und die waren hart gestylt und sahen auch richtig, richtig gut aus, aber die flanieren halt. Sehen und gesehen werden auf der Agra.»²⁶

Die Beobachtung der Beobachteten und der Beobachter durch Nadine lässt in dieser selbstreflexiven Deutung auch eine eigene Bewertung greifbar werden. Sie zeigt, dass die Interviewpartnerin die wie auch immer gearteten anderen selbst nach Kriterien des Ästhetischen einordnet. Diese Einordnung ist in hohem Masse ambivalent, unterstreicht Nadine doch durch das doppelt gesetzte «richtig», dass die beobachteten Szenemitglieder ihren ästhetischen Erwartungen entsprechen, gleichzeitig markiert sie durch das «aber» die damit verbundene Praxis des Flanierens als nicht adäquat. Nadines Bewertung hat auch Auswirkungen auf ihr eigenes

26 Interview vom 18. 7. 2017.



Abb. 1: Blickregime am Eingang zum Leipziger Messegelände; Wave-Gotik-Treffen 2017 (Foto M. T.).

ästhetisches Handeln – sie interpretiert ihre eigene Kleidung als bewusst schlicht, in ihrer Selbstdeutung charakterisiert sie sich im Rahmen des Festivals als Beobachterin, die explizit nicht Gegenstand des abfälligen Sprechens über ästhetische Kriterien werden möchte.

Szenen sind Inszenierungsphänomene. Strukturelle Bedingung ist hier die kommunikative und interaktive Präsenz der Akteur*innen. Während Hitzler und Niederbacher aus soziologischer Perspektive Szenen zunächst plausibel vom Publikum abgrenzen, das lediglich ein Erlebnisangebot konsumiere, zeigt sich, dass diese Differenzierung durchaus ambivalenter oder vieldeutiger ist. In allen bisherigen Interviews und im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung war überdeutlich sichtbar, dass Szenemitglieder im Rahmen der Festivals permanent zwischen verschiedenen Rollen wechseln können – sie sind eben mitunter Publikum, das konsumiert und zusieht und das gleichzeitig auch Gegenstand der Beobachtung werden kann. Und in der diskursiven Aushandlung des Ästhetischen verlassen die Akteur*innen dann diese Rolle – sie prägen die Diskurse als Bestandteil der Szene mit.

Dies gilt auch für jene Akteur*innen, die man aus der Perspektive der Marktforschung, aber auch aus Sicht der Community selbst als Influencer*innen bezeichnen könnte. Eine der prominentesten Figuren ist etwa die aus Neuseeland stammende Black Friday, die auf ihrem Youtube-Kanal weit über 650 000 Abonnent*innen hat und die in ihren Videos durchweg ästhetische Normen vorgibt.²⁷ Die Mechanismen, die all dem zugrunde liegen, hat Moritz Ege pointiert in seiner

²⁷ www.youtube.com/user/itisblackfriday, 3. 9. 2019.

Arbeit zur Figur des Prolls herausgearbeitet. In Anlehnung an Ege liessen sich die beschriebenen Auseinandersetzungen und Vermittlungsformen von Ästhetiken als «Selbst-Figurierung durch Stil-Praxis»²⁸ charakterisieren, die immer auch mit intentionaler Kommunikation verbunden ist, wie sie Dick Hebdige in seiner klassischen Arbeit *Resistance through Style* beschrieben hat.²⁹ Die Stilisierungspraxis folge «eigenen ästhetischen Kriterien».³⁰ «Dabei», so Ege, «geht es nicht allein um die Divergenz von Selbst- und Fremdbildern, sondern darum, dass Identitäten in der kulturellen Praxis performativ hergestellt werden, dieser Prozess sich aber weitgehend jenseits des intentionalen Bewusstseins der Akteurinnen und Akteure abspielt.»³¹ Hier sind dann schliesslich auch methodische Fragen aufgerufen, die empirische Forschung herausfordern: Wie können wir mit unserem methodischen Instrumentarium überhaupt genau diese Prozesse untersuchen, wenn sie unbewusst ablaufen und von unseren Interviewpartner*innen dann folglich auch nicht versprachlicht werden können?

Ästhetiken und das Politische

Ästhetiken sind innerhalb der Gothicszene, das haben die ersten Beispiele gezeigt, niemals unumstritten oder harmlos. Besonders deutlich wird dies in Debatten um jenen Teil der Szene, der mehr oder weniger deutlich etwas aufgreift, was zunächst etwas verkürzt als faschistische Ästhetiken, wie sie der Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger diskutiert hat, beschrieben werden könnte.³² Ich will diesen Aspekt in einem letzten Beispiel auch deshalb vertiefen, weil sich hier erstens zeigen lässt, dass in Aushandlungen des Ästhetischen auch politische Dimensionen aufgerufen sind, und weil hier zweitens auch um die Vieldeutigkeit ästhetischer Codes gerungen wird, während die Akteur*innen in den oben skizzierten Beispielen eher Eindeutigkeit herstellten. Geradezu paradigmatisches Beispiel ist hier die 2007 von Thomas Rainer gegründete Band Nachtmahr, die unter anderem auf dem WGT in Leipzig oder dem entsprechenden Festival in Hildesheim auftrat. Die Bildsprache der Eigenwerbung der Band zitiert nationalsozialistische Ästhetiken, die skandalisieren – etwa wenn die nationalsozialistische Hakenkreuzbinde durch eine schwarze Binde mit einem weissen «N» für den Bandnamen ersetzt wird oder wenn der eindeutig als faschistischer Führer inszenierte Thomas Rainer von zwei

28 Ege, Moritz: «Ein Proll mit Klasse». Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin. Frankfurt am Main, New York 2013, S. 66.

29 Hebdige, Dick: Subculture. The Meaning of Style. London 1979.

30 Ege (Anm. 28), S. 67.

31 Ebd.

32 Stiglegger, Marcus: Nazi-Chic und Nazi-Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur. Berlin 2011. Zur Bedeutung rechter Ideologien in der Gothicszene sowie in den entsprechenden musikalischen Genres siehe auch Schweidlenka, Roman; Philipp, Simone: Die schwarze Szene. Populäre Jugendkulturen und ihr Verhältnis zur Spiritualität, Satanismus und Rechtsextremismus. Graz 2004; Speit, Andreas: Ästhetische Mobilmachung. Dark-Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien (Reihe antifaschistischer Texte, Bd. 8). Hamburg, Münster 2002.

Begleiterinnen in Uniform gleichsam angebetet wird. Auf einem Festival im Jahr 2012 kritisierte die Band Ad.ver.sary explizit die aus ihrer Sicht sexistischen und rassistischen Inhalte und Ästhetiken von Nachtmahr.

Dabei sind, so argumentiere ich in Anlehnung an Moritz Ege, die kulturellen Produkte stets «mehrfach kodiert und x-fach lesbar».³³ Genau diese Mehrdeutigkeiten sind zwar kulturwissenschaftlich und analytisch vielfach nachzuweisen, innerhalb der Szene jedoch werden sie gleichermassen strategisch und verharmlosend eingesetzt. So beklagt etwa der Gründer der Band Nachtmahr, die Industrialszene sei heute zu zahm. Er verweist dabei implizit auf die Hintergründe der gewählten Ästhetiken: Es geht um Provokation. Gleichzeitig betont er die Trennung von Politik und Szene: «I'm not a political person as an artist. I think, politics [should] have nothing to do with music. Politics are something everyone has to do in private. [...] Music should not be used as a vehicle for political beliefs, in any way, left, right, or whatever.»³⁴

Diese klare Absage an eine Vermittlung politischer Botschaften kollidiert freilich mit der gewählten Bildsprache. Diese verherrliche jedoch in keiner Weise den Faschismus, so noch einmal der Bandgründer: «First I would like to elaborate on something: it's not fascist imagery, it's militaristic. There's a big difference. I was talking to a guy yesterday who said «I was wearing a Russian uniform in a club and I got in trouble with some guys who said «you're a fucking Nazi». That's the problem. Military fashion, which is very, very acceptable in the fetish subculture, is often put into the same pot as right wing. In BDSM it's all about domination, and about power, and the uniform reflects that kind of power. There is no political statement contained within. It's the effect you get when wearing it, when people are seeing it, but also for when you're wearing it yourself. You put on a uniform, you look at yourself in the mirror and you're feeling empowered.»

Der Bandgründer verharmlost in dem zitierten journalistischen Interview (wohl auch aus Gründen der PR) die Bildsprache und schlägt eine eindeutige Lesart vor: Der Reiz sei das Spiel mit militärischen Motiven; die vestimentäre Praxis erzeuge ein kraftvolles und selbstbewusstes Subjekt. Ästhetik also als Form der Selbstermächtigung. Und gleichzeitig sind die Deutungsangebote des Bandgründers in hohem Masse widersprüchlich. Denn an anderer Stelle bezeichnet er sich selbst als österreichischer Patriot: «Again, I really want to exclude the fascist thing, it's militaristic. [...] I'm an Austrian and a patriot, and I can't be a [Nazi] by definition. Fascist Germany, the Third Reich brought a lot of shit on us. If you're an Austrian patriot you believe in your country, and the roots of our country are in the Austro-Hungarian Empire, which is far beyond everything Germany has ever been and ever will be.»

Hier ist nun doch eine deutliche politische Haltung artikuliert, der im Interview kurz zuvor noch eine Absage erteilt wurde. In diesen Passagen, die aus einem 2012 geführten journalistischen Interview entnommen sind, sind mehrere

33 Ege (Anm. 28), S. 20.

34 Dieses und die folgenden Zitate aus www.idieyoudie.com/2012/05/24/an-interview-with-thomas-rainer-of-nachtmahr, 2. 9. 2019.

Dimensionen angesprochen: Die Absage an faschistische Ästhetiken orientiert sich zunächst an einem gesamtgesellschaftlichen Diskurs und gleichzeitig verschieben sie die Grenzen, indem Patriotismus und die Berufung auf nationale Wurzeln positiv gedeutet werden. Diese ambivalente Haltung hat ohne jeden Zweifel auch mit kulturindustriellen Marketingstrategien zu tun: Sie verschreckt weder Fans aus dem rechten Spektrum, die ihre ästhetischen Präferenzen bedient sehen, noch vermeintlich unpolitische Szenemitglieder, die dann doch mit klaren rechten Äusserungen ein Problem haben könnten. Ambivalenz fungiert hier als Strategie und als Garant für Aufmerksamkeit.

Zentral scheint mir hier ein weiterer Aspekt zu sein, der jenseits der diskursiven Auseinandersetzungen rund um die Band kulturwissenschaftlich noch weiter zu untersuchen ist. Denn zu fragen ist, wie Fans und Szenemitglieder die Ästhetiken in konkreten performativen Situationen, in Konzerten und an Festivals, lesen. Diese Frage ist keineswegs nur wissenschaftlich relevant, sie wird auch im Kontext der Festivals immer wieder gestellt – so hat etwa ein Mitglied der bereits genannten Band *Ad.ver.sary* auf die ernste Lesart von Symbolen hingewiesen: «I meet people all the time who take these things seriously.»³⁵ Die Mehrdeutigkeit von Symbolen, auf die unter anderem Michi Knecht in ihren grundsätzlichen Überlegungen zur Bedeutung der Symboltheorie für kulturwissenschaftliche Forschung hingewiesen hat, steht eben doch eindeutigen Rezeptionsweisen gegenüber.³⁶ Und hier bestätigen die ästhetischen Codes dann – nicht zuletzt durch ihre visuelle Kraft, verbunden mit synästhetischen Erfahrungen eines Konzertbesuchs, der alle Sinne anspricht – gleichsam beiläufig politische Weltbilder, wobei Grenzen des Sag- und Darstellbaren sukzessive verschoben werden.³⁷ Ironischerweise liegt hingegen ein zentrales diskursives Element der Gothicszene in der kontinuierlichen Betonung, die Szene sei *per se* unpolitisch.³⁸ Hier wird aus der emischen Perspektive vieler Szenemitglieder, die genau dies in den Interviews immer wieder betont haben, etwas unterstrichen, das sich in einer kulturwissenschaftlichen Analyse als das exakte Gegenteil darstellt. Die Anrufung, man sei unpolitisch, ist kulturwissenschaftlich gewendet ein politischer Akt.³⁹

35 www.idieyoudie.com/2012/05/17/kinetik-update-2012-ad-ver-sarys-performance, 12. 9. 2019.

36 Knecht, Michi: Höflichkeitsverhalten als öffentliches Ritual. Ansätze ethnologischer Symboltheorie. In: Reinhard Johler, Bernhard Tschöfen (Hg.): *Empirische Kulturwissenschaft. Eine Tübinger Enzyklopädie*. Tübingen 2008, S. 589–603.

37 Zur politischen Dimension der Gothicszene siehe auch Nölle, Nikola: *Aushandlungen des Politischen. Die Gothic-Szene im Kontext ihrer Festivals* (im Druck).

38 Ein weiteres Beispiel hierfür wäre das sogenannte heidnische Dorf, das im Rahmen des Wave-Gotik-Treffens in Leipzig Unterhaltungsangebote bereitstellt, die einerseits als unpolitisches Histotainment fungieren können, indem sie fiktionale Imaginationen von Vergangenheit produzieren oder schlicht ein Ort der kollektiven Unterhaltung sind, und die andererseits oder auch gleichzeitig auf ein eindeutig als rechts zu charakterisierendes Rezeptionssubstrat treffen, das sich passgenau in rechte Ideologien einschreiben lässt.

39 Vgl. zur Anthropologie politischer Felder Rolshoven, Johanna: *Dimensionen des Politischen. Eine Rückholaktion*, in: dies., Ingo Schneider (Hg.): *Dimensionen des Politischen. Ansprüche und Herausforderungen der Empirischen Kulturwissenschaft*. Berlin 2018, S. 15–34; Però, Davide (Hg.): *Policy Worlds. Anthropology and the Analysis of Contemporary Power*. New York 2011.

Fazit

Mir ging es in diesem Beitrag darum, das Nachdenken über Ästhetiken und Aushandlungen des Ästhetischen in verschiedenen Kontexten in der Gothicszene in ausschnitthaften Beispielen zu rekonstruieren. Dass dabei klassische Differenzkategorien wie Gender,⁴⁰ Alter⁴¹ oder auch Klasse⁴² äusserst relevant sind, hat in den Beispielen angeklungen und müsste in einer vertiefenden Auseinandersetzung sicher noch genauer bestimmt werden. Hier würde es sich lohnen, jene kulturellen Faktoren noch präziser zu bestimmen, die ästhetische Erfahrungen und die Aushandlungsprozesse darüber bedingen. Alter, Geschlecht oder Klasse sind gerade auch in ihrer intersektionalen Verschränkung wichtige Kategorien im Hinblick auf Ästhetik und Ästhetisierung. Hitzler und Niederbacher gehen etwa in Bezug auf die Kategorie Alter in der letzten Auflage ihrer Arbeit zu Szenen von juvenilen Formen der Vergemeinschaftung aus und betonen dabei explizit altersspezifische Differenzierungen. Zu fragen wäre etwa, ob und wie sich ästhetische Vorlieben in Szenen mit dem Altern ihrer Mitglieder verschieben oder ob und wie sie stabilisiert werden.

Darüber hinaus sind Forschungsdesiderate zu identifizieren, die mit jenen Trends zusammenhängen, die auch Hitzler und Niederbacher bereits angemerkt haben: Szenen, so der erste Trend, seien konfrontiert mit einer zunehmenden Medialisierung. Die Medialisierung ist es auch, die neben den Festivals als verdichteter Form der Interaktion jene «Steigerungsdynamik»⁴³ bedingt, die Kaspar Maase als charakteristisch für die moderne populäre Kultur ausgemacht hat. Als Effekt der Medialisierung ergeben sich Beschleunigung und Diffusion ästhetischer Präferenzen insbesondere durch jene Akteur*innen, die man als Influencer*innen bezeichnen könnte. Und die Medialisierung schafft neue Binnendifferenzierungen innerhalb der Szene – sie kann sozusagen neue digitale Szeneräume schaffen, die in den Bedeutungen, die hier zur Disposition gestellt werden, nicht zwangsläufig deckungsgleich mit den analogen Räumen sein müssen.

Zur zunehmenden Eventisierung und Kommerzialisierung geselle sich schliesslich eine unhintergehbare Ästhetisierung, die Hitzler und Niederbacher als «Überformung des Erfahrbaren nach Kriterien des Gefallens»⁴⁴ definieren. Mit dem Erfahrungsbegriff ist hier auch ein methodisches Problem angesprochen, das

40 Vgl. etwa Brill, Dunja: *Goth Culture. Gender, Sexuality and Style (Dress, Body, Culture)*. Oxford 2008.

41 Vgl. für die Gothicszene Hodkinson, Paul: Ageing in a Spectacular «Youth Culture»: Continuity, Change, and Community amongst Older Goths. In: *British Journal of Sociology* 62/2 (2011), S. 262–282.

42 Vgl. Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. 2. Auflage, London, New York 1988 (1979); Ege (Anm. 28). Wichtige kulturwissenschaftliche Erkenntnisse sind in diesem Kontext zu erwarten aus dem von Anja Schwanhäusser geleiteten Projekt «Pferdemädchen»: Struktur und Sinnlichkeit einer jugendkulturellen Figur», das die Verschränkung von Alter, Geschlecht und sozialem Milieu in einer spezifischen jugendkulturellen Subkultur in den Blick nimmt, <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/396475051?context=projekt&task=showDetail&id=396475051&3.9.2019>.

43 Maase, Kaspar: Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügen. Überlegungen zur Systematik eines Forschungsfeldes. In: Christoph Bareither et al. (Hg.): *Unterhaltung und Vergnügen. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung*. Würzburg 2013, S. 24–36, hier S. 26.

44 Hitzler/Niederbacher (Anm. 1), S. 192.

ich abschliessend zumindest kurz skizzieren möchte. Ästhetisierung und Ästhetik werden innerhalb der Gothicszene hyperintensiv kommuniziert – sie sind Gegenstand der permanenten Aushandlung. Der diskursivierten Ebene stehen jedoch körperliche und performative Praktiken verbunden mit der entsprechenden materiellen Kultur gegenüber, durch die sich Ästhetik und Ästhetisierung materialisieren: gehen, tanzen, sitzen, schminken, anfassen, trinken, schwitzen und so weiter. Über die körperlich-performative Dimension weiss die Szeneforschung noch viel zu wenig – und dies erstaunt, da alle definitorischen Annäherungen gerade den Aspekt der Interaktion als konstitutives Merkmal von Szenen ausmachen.

Die hier präsentierten ausschnitthaften Befunde sind also als Auftrag für weiterführende Forschungen zu verstehen. Kaspar Maase hat in seiner Einführung in die Populärkulturforschung Arbeiten zu ästhetischen Praktiken in der Populärkultur ausführlich vorgestellt. Grundlage sind vielfach zunächst produktionsästhetische Zugänge, die den kulturellen Text selbst (also etwa einen Song der Band Nachtmahr) interpretieren, oder rezeptionsästhetische Zugänge, die sich mit der Lesart der Nutzer*innen befassen (also übertragen auf das Beispiel Nachtmahr die konkrete Situation eines Konzerts). Für das hier im Fokus stehende Festival als Ort der verdichteten Kommunikation über Ästhetiken und ästhetische Erfahrungen und der Bereitstellung von Erlebnisangeboten erweist sich diese forschungspraktische Trennung als Aufforderung für weiterführende empirische Forschung. Denn die hier handelnden Akteur*innen konsumieren kulturelle Texte in ambivalenter, mehrdeutiger und mitunter widersprüchlicher Weise, sie sind jedoch als Szenemitglieder – wenn man diese Metapher hier überhaupt nutzen möchte – gleichzeitig kulturelle Texte, die sich selbst nach ästhetischen Regeln formatieren und Gegenstand der Diskursivierung werden können. Während des Festivals kann beides zusammenfallen – das Tanzen und Hören eines Konzerts und das Sprechen beim Bier während des Konzerts über die Musik und über andere Szenemitglieder. Solche Gleichzeitigkeiten, Synchronisierungen und – wie es Maase nennt – «Ko-laborationen»⁴⁵ in der Erzeugung populärer Kultur und in Aushandlungen des Ästhetischen scheinen mir ein lohnenswertes Thema für weitere kulturwissenschaftliche Forschungen zu sein.

45 Maase (Anm. 5), S. 62–71.

