

## Die Vinylschallplatte als Zeichen- und Handlungsträger gesellschaftlicher Transformationen in der Digitalisierung

Lund, Holger; Michel, Burkard; Zöllner, Oliver

Erstveröffentlichung / Primary Publication

Sammelwerksbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lund, H., Michel, B., & Zöllner, O. (2022). Die Vinylschallplatte als Zeichen- und Handlungsträger gesellschaftlicher Transformationen in der Digitalisierung. In C. Schwarzenegger, E. Koenen, C. Pentzold, T. Birkner, & C. Katzenbach (Hrsg.), *Digitale Kommunikation und Kommunikationsgeschichte: Perspektiven, Potentiale, Problemfelder* (S. 343-373). Berlin <https://doi.org/10.48541/dcr.v10.13>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

### Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

**Empfohlene Zitierung:** Lund, H., Michel, B., & Zöllner, O. (2022). Die Vinylschallplatte als Zeichen- und Handlungsträger gesellschaftlicher Transformationen in der Digitalisierung. In C. Schwarzenegger, E. Koenen, C. Pentzold, T. Birkner & C. Katzenbach (Hrsg.), *Digitale Kommunikation und Kommunikationsgeschichte: Perspektiven, Potentiale, Problemfelder* (S. 343–373). <https://doi.org/10.48541/dcr.v10.13>

**Zusammenfassung:** Im Zuge der fortschreitenden Digitalisierung ist seit etwa Mitte der 2000er-Jahre die analoge Vinylschallplatte in einem robusten Nischenmarkt zu neuer Popularität gelangt. Der Beitrag analysiert dieses Warenobjekt aus einer kapitalismuskritischen Perspektive und ordnet es vier Warenformen der post-industriellen Ökonomie zu. Darauf aufbauend werden die der Vinylschallplatte inhärente Logik der Besonderung und damit zusammenhängende Singularisierungspraktiken aufgezeigt. Mit Blick auf unterschiedliche technische Ausstattungen mit Abspielgeräten und unterschiedliche Rezeptionsdispositive im Umgang mit Musik folgern die Autoren, dass mit der aktuellen Vinylkultur eine Spaltung der Gesellschaft zum Ausdruck kommt. Die Kulturalität des Tonträgers verweist auf spezifische Verwobenheiten mit seinen Nutzern, was sich in vielschichtigen Praktiken, Narrativen und Mythen äußert. Der Beitrag argumentiert abschließend, dass die Vinylschallplatte ein Kristallisationspunkt für einen umfassenden, teils paradoxen gesellschaftlichen Diskurs über Modernisierungsprozesse ist, insbesondere über den Metaprozess der Digitalisierung.

**Lizenz:** Creative Commons Attribution 4.0 (CC-BY 4.0)

*Holger Lund, Burkard Michel & Oliver Zöllner*

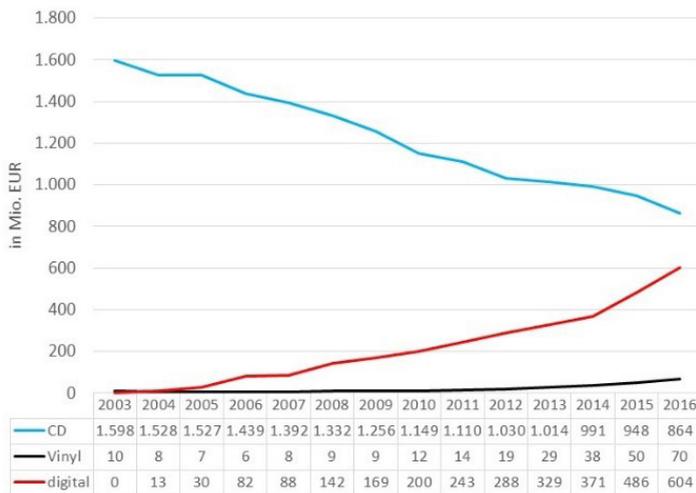
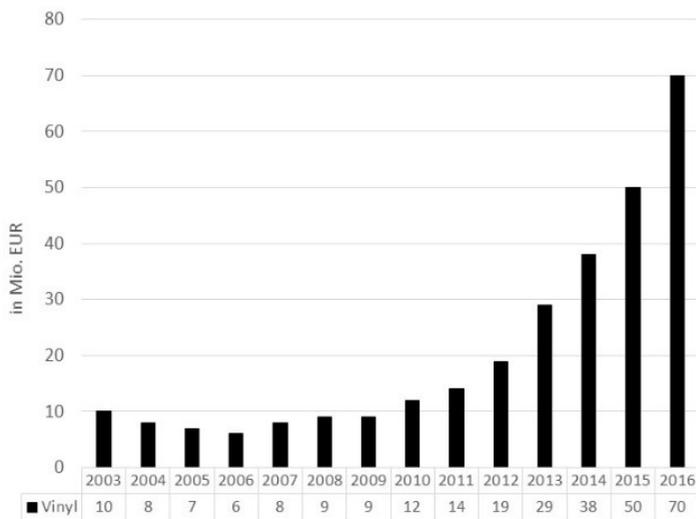
# Die Vinylschallplatte als Zeichen- und Handlungsträger gesellschaftlicher Transformationen in der Digitalisierung

## 1 Entdeckungszusammenhang: Ökonomische Resilienz des Analoges

Seit 2006 kennt der Markt für Vinylschallplatten in Deutschland – aber auch in vielen anderen westlichen Ländern – nur eine Richtung: stetig steigende Absatzzahlen (Discogs.com, 2019). Die Abbildungen 1a und 1b zeigen diesen Trend für den Tonträgermarkt in Deutschland für die Jahre 2003 bis 2016, wobei sich der starke Anstieg in Abb. 1a in der relationierten Gesamtschau (Abb. 1b) erkennbar relativiert (Bundesverband Musikindustrie, 2018, S. 15–16). Denn es handelt sich, der hohen Steigerungsrate für Vinylverkäufe von fast 700 Prozent im Zeitraum von 2007 bis 2016 zum Trotz, in der Gesamtschau des Tonträgermarktes um einen Nischenmarkt, wenngleich um einen dynamisch wachsenden.

2017 wurden in Deutschland 3,3 Millionen Vinylschallplatten verkauft. Es ist also eine gewisse Renaissance dieses analogen Tonträgers zu beobachten. „Es fällt bei der Analyse der internationalen Marktdaten insgesamt auf, dass es eine hohe Korrelation zwischen steigenden Streamingumsätzen und Zuwächsen im Vinyl-Segment bei gleichzeitigen Verkaufsrückgängen bei CDs gibt“ (Tschmuck, 2017). Je höher der Streaminganteil ausfällt, desto höher fällt zugleich der Zuwachs im Vinylsegment aus. „Die digitale Revolution hat also nicht nur zum Siegeszug des

Abbildungen 1a/1b: Tonträgermarkt in Deutschland 2003 bis 2016



Quelle: Bundesverband Musikindustrie, 2018, S. 15–16

zugangsbasierten Musikvertriebsmodells geführt, sondern gleichzeitig auch ihre Antithese in Form des Vinyl-Booms hervorgebracht“ (Tschmuck, 2017).

Offensichtlich befördert die Digitalisierung zugleich eine Reanalogsierung, wie sie die Renaissance von Vinyl darstellt (Kreye, 18./19.03.2017). Dieser liegen zentrale mediale Bedürfnisse zugrunde. Im Zuge der Dematerialisierung von Musik entlang der medialen Kette von der analogen Schallplatte über die digitale Compact Disc (CD) hin zum Kodierformat MPEG-1 Audio Layer III (MP3) und zum internetbasierten Streaming, die eine weitgehende Lösung vom physischen Tonträger mit sich bringen (Elster, 2015; Halkier et al., 2011), benennen viele Vinylfreunde neben dem klanglichen Erlebnis gerade das Haptische und Visuelle von Musik im analogen Vinylformat als Kaufgrund. Im Kontext des Streaming, das als technischer Distributionsweg in weiten Teilen der Welt die Musikrezeption am deutlichsten prägt, tauchen nun neue Fragen auf, wie sie die New Yorker Autorin Liz Pelly unlängst gestellt hat: „Will our digitally connected music world result in a globally informed pop monoculture, created at the whim of Western streaming companies?“ (Pelly, 2018). Sie verweist auf die Tatsache, dass Streamingdienste einen Mangel oder sogar das Fehlen von jeglichem Kontext herstellen, indem sie historische und gegenwärtige Musik unterschiedslos auf einem Niveau präsentieren und zudem geographische Unterschiede auslöschen. Es werde Musik aus dem Nirgendwo und aus einer Nullzeit geboten. Ein Gespür für historische und kulturelle Differenzen sei hierbei nicht zu entwickeln. Nicht zuletzt auch klanglich – aufgrund restriktiv standardisierter Anforderungen an das Mastering – entstehe so eine Monokultur aus 50 Millionen oder mehr Songs, wie sie etwa von der Plattform Spotify abrufbar sind (Spotify.com, 2020).

Die Historizität der Musiktitel und ihre Kontexte, ihre raumzeitliche Bestimmbarkeit und ihre Kontextualisierung als Album – mithin also die klassischen Fragen nach dem Wann und Woher – entfallen zunehmend. Dies wird als Defizit seitens der (jüngeren) Hörenden durchaus wahrgenommen (Pelly, 2018). Jede Vinylschallplatte hat hingegen eine raumzeitliche Verortung: Nicht nur aufgrund der gedruckten Urheber-Credits, Labelangaben, Jahreszahlen etc. auf dem Etikett und auf der Hülle, sondern, sollte letztere verloren gegangen sein, auch im sogenannten „Dead Wax“, dem Bereich zwischen Laufendrinne und Etikett, der Angaben zur Herstellung eingraviert enthält, mittels derer eine raumzeitliche Verortung erfolgen kann.

Zur raumzeitlichen Verortung kommt ein Anachronismus des Analogem im digitalen Zeitalter hinzu, denn anders als beim Streaming muss die einzelne Schallplatte dinglich besorgt werden, recht aufwändige Abspielgeräte müssen vorhanden sein und der Abspielvorgang muss sorgfältig händisch gesteuert werden. Der Zugang ist also erschwert, voller Aufwand und erfordert sogar eine gewisse Geschicklichkeit. Warum nehmen immer noch und immer mehr Nutzerinnen und Nutzer diese Erschwernisse auf sich? An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, Richard Sennetts Überlegungen zur Widerständigkeit des Analogem hinzuzuziehen. „Ich behaupte“, schreibt Sennett in *Der Tastsinn* (1998), „dass die Verminderung der Widerstände in der alltäglichen Umgebung unsere Verbindung mit der Wirklichkeit schwächt. Leichte Handhabung zersetzt unser Engagement, eine physische Welt ohne Widerstände reduziert die angespannte Aufmerksamkeit“ (Sennett, 1998, S. 484). Die Widerständigkeit des Analogem fördert somit die geistige Fokussiertheit. Menschen geraten auf diese Weise „mit der Welt in Berührung, erfassen sie buchstäblich in all ihrer Rauheit, Härte und Schwierigkeit. Dieses unwegsame Feld ist der Ort, an dem Ausdruck entsteht“ (Sennett, 1998, S. 483). Dieser Ausdruck, so ließe sich ergänzen, steht für tieferes Erleben (Herwig, 2014).

Gegen die fehlende örtliche und historische Bindung von Streaming, gegen fehlende Haptik und Visualität der Musik erfolgt also mit der Wiederentdeckung des Vinyls eine Rematerialisierung in ein bewährtes mediales Format, das alles Fehlende enthält. Damit steht die Vinylschallplatte paradigmatisch für Phänomene des Medienwandels im Rahmen der Digitalisierung von Kommunikation. Der analoge Tonträger zeigt Defizite der Digitalität auf und ist darin deutlich mehr als nur ein nostalgischer Trend oder ein retromanischer, wenn auch „enjoyably perverse act of swimming against the tide of history“ (Reynolds, 2011, S. 125). Vielmehr steht die Vinylplatte für eine post-digitale Haltung (Lund, 2017), die auf bewusste Reanalogisierung setzt. Diese Haltung gliedert sich ein in einen größeren Mega-Trend der Post-Digitalität, dessen ästhetisch-mediale Aspekte mittlerweile auch viele lebenspraktische Bereiche umfassen, nicht zuletzt Bildproduktion, Design, Film und Publishing (vgl. Kulle, Lund, Schmidt et al., 2015-ongoing).

## 2 Ökonomisierung, Warencharakter und Singularität

Mit ihrer sozio-ökonomischen Theorie des *enrichissement* (dt.: Be- oder Anreicherung) haben Boltanski & Esquerre (2018) eine Kapitalismustheorie entwickelt, die sich passgenau auf die Renaissance von Vinyl anwenden lässt. Im Sinne dieses Ansatzes steht die Vinylschallplatte nicht nur paradigmatisch für eine Entwicklung, die der digitalen Ökonomie entgegenläuft, sondern erscheint in ihren unterschiedlichen Ausformungen zugleich als Teil einer analog-dinglich orientierten Bereicherungsökonomie. Dieser als *Kritik der Ware* untertitelte Ansatz der Kapitalismustheorie nimmt seinen Ausgangspunkt von der Gegenwartsdiagnose, dass es ab dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts in den durch Deindustrialisierung geprägten Ländern Westeuropas zu einer tiefgreifenden Veränderung gekommen sei, wie Werte geschaffen werden (Boltanski & Esquerre, 2018, S. 15). Nicht mehr die industrielle Massenproduktion sei das herrschende ökonomische Paradigma, sondern die „Ausbeutung einer einzigen Quelle“, nämlich der Quelle der „Vergangenheit“ (Boltanski & Esquerre, 2018, S. 16). Damit ist gemeint, dass mehr oder weniger jedes Ding einem Prozess der Anreicherung unterworfen werden kann, indem es in ein „narratives Dispositiv“ eingebunden wird, das seine „Substanz aus der Vergangenheit“ (Boltanski & Esquerre, 2018, S. 97, 99) bezieht.

Eine solche Ökonomie der Vergangenheit beruht also nicht vorrangig auf der industriellen und serienmäßigen Produktion von Standardprodukten, die im Neuzustand vermarktet werden, sondern auf der Aufwertung bereits vorhandener Dinge, wie etwa Antiquitäten oder – wie man heute sagt – Vintage-Objekten. (Boltanski & Esquerre, 2018, S. 99)

Boltanski & Esquerre (2018) definieren *enrichissement* als post-industrielle Ökonomie und als Zusammenspiel von (1) Standard-, (2) Trend-, (3) Sammler- und (4) Anlageform, vor allem in den Bereichen Luxus, Tourismus, Kunst, Kultur und Immobilien – und in deren Querbeziehungen. Die Bereicherungsökonomie verfüge dabei

nicht über dieselbe Sichtbarkeit wie die digitale Ökonomie, die häufig als radikale Wende präsentiert wird, wodurch allerdings leicht in Vergessenheit gerät, dass es in dieser digitalen Ökonomie teilweise um Dinge geht und dass der Akzent, der dabei auf die Diskontinuitäten gelegt wird, die Kontinuitäten zurücktreten lässt, denen sie [die digitale Ökonomie] ihre Entwicklung ebenfalls verdankt. (Boltanski & Esquerre, 2018, S. 417)

In der Digitalisierung verflüchtigen sich die Dinge also, gehen aber mitnichten vollständig verloren, sondern bleiben vielmehr im Hintergrund weiterhin existent und ökonomisch wie auch kulturell bedeutsam. Eines dieser Dinge, eine dieser Kontinuitäten im Zeitalter der Diskontinuitäten, ist die Vinylschallplatte. Ihre vier einzelnen Warenformen stellen sich unterschiedlich dar.

- (1) *Industrielle Standardform*: Vinyl ist eine neue industrielle Standardform für Veröffentlichungen (gewichtigerer) Pop Acts geworden, für Dance- und Clubmusik ebenso wie für Jazz, Avantgarde oder Wiederveröffentlichungen von Aufnahmen jeglicher Stile aus dem Bestandskatalog. Davon künden nicht zuletzt weltweit neu errichtete Vinylpresswerke (Harris, 07.01.2015; Gin, 2019) – neben Europa und den USA auch in nicht-westlichen Ländern, wie etwa Vinil Brasil in Brasilien (2017) oder Nora Istanbul in der Türkei (2018). Pikanterweise hat selbst Sony 2018 in Japan eine neue Schallplattenfabrik in Betrieb genommen, also jene Firma, die einst die CD erfolgreich als angeblich medial-qualitativ überlegene Standardform gegen die vormalige industrielle Standardform Vinyl in Stellung gebracht hatte (Sax, 2016, S. 9). Als eine erneute Standardform konnte sich Vinyl in der Gegenwart jedoch nur deshalb bewähren, weil es als Trendform entsprechend Aufmerksamkeit gewinnen konnte.
- (2) *Trendform*: Zu den zentralen modischen ‚Hipsterutensilien‘ gehören neben zur Schau gestellten Bärten und Truckercaps (Greif, 2010; 2016, S. 211–221) seit den 2010er-Jahren weltweit auch Schallplatten. So sehr, dass nicht einmal unbedingt ein Plattenspieler vorhanden sein muss: Die Platten werden oftmals nicht angehört, sondern sind Dekorationsobjekte eines bestimmten Lifestyles oder dienen als Souvenirs und Fandevotionalien. Geschätzt ca. 15 bis 30 Prozent der weltweit produzierten Schallplatten erleiden das Schicksal dauerhaften Ungehörtseins – weil sie als Remittenden zerstört bzw. recycelt werden, vor allem jedoch, weil sie nicht fürs Anhören erworben worden sind, sondern um des Besitzen-Wollens an sich (Devine, 2019, S. 30; Oliphint, 28.07.2014; Peltsch, 2020). Im November 2018 wurde von einem der Autoren ein junges Paar in einem Kasseler Second-Hand-Plattenladen gesichtet, das nach eigener Aussage zum ersten Mal überhaupt in einen Plattenladen ging, und zwar mit dem Ziel, eine Platte aufzulegen und davon ein Instagram-Foto zu machen. Die analoge Trendform wird in digitale Verwertungslogiken eingebunden, wenn hier auch

auf der Metaebene der Selbstdarstellung (Suler, 2016, S. 78–79).

Vom „Hipsterutensil“ hat es die Schallplatte in den letzten zehn Jahren, zusammen mit der Mainstreamwerdung des Hipsters (Touboul, 21.02.2019), selbst in den Mainstream geschafft: Die Unternehmen Postbank (12.10.2016) und Ferrero (29.10.2017) werben in ihren Werbespots gleichermaßen mit Vinyl- und entsprechender Audiokultur (Abb. 2a und 2b), deren empfundene Wertigkeit wohl auf ihre Finanz- bzw. Süßwarenprodukte übergehen soll. Andere Unternehmen, etwa Teppichhändler, tun es ihnen gleich und verweisen auf die Trendform Schallplatte.

- (3) *Anlageform*: Der Newsletter des weltgrößten Online-Marktplatzes Discogs.com titelte im November 2018 mit der Überschrift: „Sound Investment: What We Know About The High-End Vinyl Market“ und stellt einige exemplarische Vinylschallplatten vor, deren Preise in letzter Zeit explodiert sind (Cannon, 2018). Einzelne Schallplatten konnten bei Auktionen bereits bemerkenswerte Spitzenwerte erzielen, etwa 2015 das sog. White Album der Beatles mit der in das Cover geprägten Zählnummer 000001, ein Exemplar aus dem Besitz des Schlagzeugers Ringo Starr, das für 790.000 US-Dollar versteigert worden ist (Kreps, 05.12.2015). Dabei handelt es sich, typisch für die Bereicherungsökonomie, um eine rein narrative Wertbildung, denn das Exemplar weist außer der Nummer und der beinahe mythisch aufgeladenen Aura des Vorbesitzers keinerlei Besonderheiten auf: Es entspringt der industriellen Standardform, in der es hunderttausendfach identisch gepresst worden ist. Aussagekräftiger als solche exzeptionellen Spitzenwerte sind die Langzeitentwicklungen im oberen Preissegment, die stark aufwärts weisen (Cannon, 2018). 2018 sind über Discogs.com erstmals fünf Platten in einem Monat für über 10.000 US-Dollar verkauft worden. Vinyl entwickelt sich also zur Anlageform, ist dabei jedoch nicht nur Rarität und Wertspeicher, sondern wird auch Spekulationsobjekt – alles in allem ein solider Investitionsgegenstand. Der Discogs.com-Newsletter prägt hierfür das schöne doppeldeutige Wortspiel „sound investment“ (Cannon, 2018).
- (4) *Sammlerform*: Die Vinylschallplatte konnte sich nur zu einer Anlageform entwickeln, weil sie sich im Lauf der Zeit und speziell seit den 2010er-Jahren zunehmend zu einem Sammelobjekt entwickelt hat (Shuker, 2010). Ein Beleg

Abbildung 2a: Standbild aus dem Werbefilm „Postbank Privatkredit“, 2016



Quelle: Postbank (2016), eigener Screenshot

Abbildung 2b: Standbild aus dem Werbefilm „Ferrero Küsschen“, 2017



Quelle: Idents Austria (2017), eigener Screenshot

dafür ist die am deutschen Zeitschriftenmarkt sehr erfolgreiche Sammlerzeitschrift *Mint: Magazin für Vinyl-Kultur* ([mintmag.de](http://mintmag.de), 2019). Sie erscheint seit 2016 und wächst stetig in Auflage und Umfang, was in Zeiten der Printkrise und des Niedergangs des Musikjournalismus bemerkenswert ist. Allein 2018/2019 sind vier ehemals sehr bedeutende Musikzeitschriften eingestellt worden: *Intro*, *Groove*, *Spex* und *Juice*. Kurz zuvor waren im deutschsprachigen Raum bereits die Magazine *electronic beats*, *skug* und *de-bug* vom Markt genommen worden. Der Musikjournalismus verschwindet, der Sammlerjournalismus hingegen erblüht, so lässt sich schlussfolgern – wiewohl *Mint* vor diesem Hintergrund zunehmend auch an Aktualität orientierte Branchen- und Musikberichterstattung übernimmt.

Interessanterweise ereilt die Vinylschallplatte als Sammelobjekt hier narrativ erneut das Schicksal des Ungehörtseins, denn gesammelt wird oftmals, wie bereits angemerkt, nicht primär zum Abspielen, wie schon der Titel der Zeitschrift *Mint* zum Ausdruck bringt: Er nimmt auf die klassische Sammlerform und -klassifizierung „mint“ („ungespielt“) Bezug. Man kommt nicht umhin, an Sammler ungestempelter Briefmarken („postfrisch“) und prägefrischer Münzen ohne Umlaufspuren (also der Erhaltungskategorie „mint“ im eigentlichen Sinne) zu denken. Sammeln erfolgt in dieser Logik, ohne das ersammelte Objekt seiner eigentlichen Bestimmung entsprechend zu nutzen: Die gespeicherte Musik als performative Kategorie steht in einem Gegensatz zu nichtmusikalischen Praktiken der Dinglichkeit (Devine, 2019, S. 20–22). Diese Sammelhaltung von Objekten dient dem Beseitigen von Leerstellen im Besitz – und eben nicht dem Hören (Boltanski & Esquerre, 2018, S. 317; 340–341).

Die musikalische Rezeption, sofern gewünscht, erfolgt bei neueren Veröffentlichungen oft über beigelegte CD-Versionen oder herunterladbare MP3-Dateien. Nicht zu vergessen ist dabei der hohe Schauwert von Vinylschallplatten und insbesondere ihrer oft kunstvollen Covergestaltungen (Behrens, 2001; Düllo, 2005b), der mit dem Trend zu sammlerfreundlichen exklusiven Luxuseditionen (farbiges Vinyl, Printbeigaben) intensiviert wird. Konsequenterweise erscheint es in diesem Zusammenhang, dass die Zeitschrift *Mint* selbst längst Objekt der Sammelpassion wird. Das Magazin hat ausverkaufte Ausgaben, die ihrerseits schon hoch gehandelt werden: Für frühe vergriffene Nummern wurden 2018 auf der

Auktionsplattform eBay.com bis zu 40 Euro pro Heft (statt ca. 5 Euro) erfolgreich geboten (Abb. 3).

Abbildung 3: Angebot für Heft 1 der Zeitschrift *Mint: Magazin für Vinyl-Kultur* auf der Auktionsplattform eBay, Dezember 2018



Quelle: *Mint-Magazin Heft 1 (2018)* (eigener Screenshot)

Wie solide die Vinylschallplatte als Sammlerform ist, zeigt auch der Markt für Wiederveröffentlichungen. Während sonst bei der Sammlerform nur das Original, also die Erstpressung zählt (Burgess, 2016, S. 151) und selten die Kopie, also die Nachpressungen bzw. Folgeauflagen, können bestimmte Wiederveröffentlichungen, Bootlegs (illegale Ausgaben bzw. Konzertmitschnitte) oder sogar Counterfeits (Fälschungen) selbst sehr rasch Gegenstand des Sammelns und entsprechender Wertsteigerung werden, sofern eine ausreichend starke Rarifizierung gegeben ist (Bartmański & Woodward, 2015, S. 109–117). Wie gesund die Vinylschallplatte als Sammlerform ist, zeigt nicht zuletzt die Sektion für Künstlerschallplatten (seit ca. 15 Jahren) auf der Kunstmesse Art Basel innerhalb der Sektion „Editionen“. „Vinyl Goes Art“ könnte man als Slogan für die Entwicklung der (Künstler-)Schallplatte formulieren: Kunst ist nach wie vor die am stärksten nobilitierte Sammlerform (Hauser, 1974, S. 540–551; Thornton, 2008, S. 1–40) – und die Schallplatte passt sich hier ein.

Das Warenobjekt Vinyl gewinnt also in allen kategorialen ökonomischen Formen – Standardform, Trendform, Sammlerform, Anlageform – an Bedeutung. Die emergente Vinylkultur erscheint dabei als Teil einer analog-dinglich orientierten Bereicherungsökonomie und damit als Teil einer nicht zu unterschätzenden Gegenbewegung zur digitalen Ökonomie. Das besondere Potential von Schallplatten, ökonomisch und ästhetisch, ist zugleich eine aufschlussreiche Kritik an der Digitalisierung, ihrer Ökonomie und Ästhetik. Es lässt sich schließen, dass die durch Standardisierung, Massenproduktion und Funktionalität geprägte Ökonomie der industriellen Moderne im Begriff ist, abgelöst oder zumindest herausgefordert zu werden – so lautet denn auch die Ausgangsthese von Andreas Reckwitz' Überlegungen zur *Gesellschaft der Singularitäten* (2017).

Die spätmoderne Ökonomie ist mehr und mehr an singulären Dingen, Diensten und Ereignissen ausgerichtet, und die Güter, die sie produziert, sind zunehmend solche, die nicht mehr rein funktional, sondern auch oder allein kulturell konnotiert sind und affektive Anziehungskraft ausüben. Wir leben nicht mehr im industriellen, sondern im *kulturellen Kapitalismus*. (Reckwitz, 2017, S. 7–8; Hervorh. i. Orig.)

Wie Boltanski & Esquerre (2018) konstatiert auch Reckwitz die neue Ökonomie nicht lediglich bei der Zirkulation materieller Güter, sondern auch bei Verhaltensweisen, Orten, ja dem Selbst (Reckwitz, 2017, S. 290–291). Anders als die beiden Franzosen legt Andreas Reckwitz jedoch die Tiefenlogik hinter bzw. unter den in ähnlicher Weise festgestellten Oberflächenphänomenen frei: Es sei dies die Logik der Singularisierung, der Besonderung. Sie markiere einen „gesellschaftlichen Strukturwandel“, der „darin besteht, dass die soziale Logik des Allgemeinen ihre Vorherrschaft verliert an die *soziale Logik des Besonderen* (...), also das, was als nichtaustauschbar und nichtvergleichbar erscheint“ (Reckwitz, 2017, S. 11; Hervorh. i. Orig.). Dabei erstreckte sich die Logik der Singularität auf die gesamte Lebensführung: „wie man wohnt, was man isst, wohin und wie man reist, wie man den eigenen Körper oder den Freundeskreis gestaltet. Im Modus der Singularisierung wird das Leben nicht einfach gelebt, es wird *kuratiert*“ (Reckwitz, 2017: 9; Hervorh. im Orig.).

Mit der Logik des Strebens nach Singularitäten lässt sich auch das Wiederaufleben der Vinylkultur plausibel erklären und differenziert beschreiben: Obwohl Schallplatten vor ihrem Revival massenindustriell hergestellte Standardprodukte waren, erfahren sie nun im Zuge ihrer Renaissance unterschiedliche Singularisierungspraktiken: Die Wiederentdeckung der eigenen Plattenbestände aus Kind-

heit und Jugend kann als ein Akt der biographischen Singularisierung verstanden werden, als Verknüpfung von bestimmten Platten mit einzigartigen Erlebnissen oder Phasen der eigenen Vergangenheit. Aber auch der Kauf einer Schallplatte kann durch den besonderen Modus des Erwerbs – bspw. auf dem Flohmarkt oder im Second-Hand-Laden – einen Akt der Singularisierung darstellen, wenn nämlich die Gebrauchsspuren auf dem Cover als authentische Spuren des Vorbesitzers und seiner Geschichte gelesen werden oder der Fund auf dem Flohmarkt als besondere Entdeckung einer *Trouvaille* verklärt und zu einer wiedererzählbaren – singulären – Geschichte geformt wird. Charakteristisch für Singularitätspraktiken – also für Praktiken, die Singularität hervorbringen oder für den Umgang mit singulären Gütern – ist nach Reckwitz somit ihre Performativität: „Singuläre Entitäten werden nicht primär instrumentell ge- und vernutzt (zweckrationales Handeln) (...), sondern *bieten* sich im Modus der Performativität *dar*“ (Reckwitz, 2017, S. 72; Hervorh. im Orig.). Unter zweckrationalen Gesichtspunkten ist das Auflegen einer Schallplatte – v.a. im Vergleich mit der CD und dem Anklicken einer Playlist – umständlich. Unter Singularitätsgesichtspunkten wird diese Praktik zur Performance.

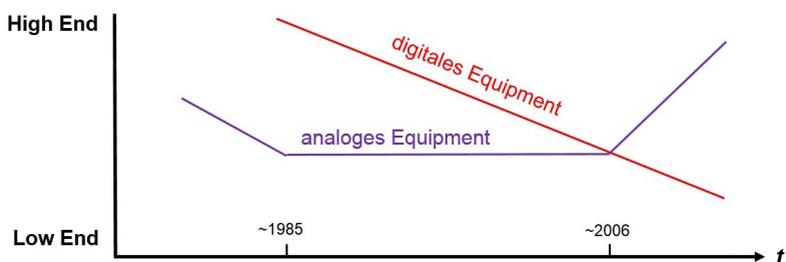
Obwohl es sich bei der Singularisierung um eine „tiefgreifende Transformation“ (Reckwitz, 2017, S. 15) der bisherigen Logik der industriellen Moderne handelt und sie „*sämtliche* Dimensionen des Sozialen“ umfasst (Reckwitz, 2017, S. 12, Hervorh. i. Orig.), betrifft sie (noch) nicht alle Teile der Gesellschaft in gleicher Weise (Reckwitz, 2017, S. 274). Sie setzt vielmehr besondere Ressourcen voraus und verschafft ihren sozialen Trägergruppen Distinktionsgewinne (Reckwitz, 2017, S. 283, 351), wodurch es zur Herausbildung von Klassenschranken entlang der unterschiedlich verteilten Singularisierungschancen und -kompetenzen (Reckwitz, 2017, S. 350–351) kommt. In diesem Sinne wäre somit eine kulturelle Spaltung der Gesellschaft in Singularisierungsgewinner und -verlierer zu konstatieren.

### 3 High- vs. Low-End und die technisch-soziale Spaltung der Gesellschaft

Die zu sehende kulturelle Spaltung der Gesellschaft schlägt sich auch in einer technischen Spaltung nieder: in der Art, wie und mit was für Geräten Musik gehört wird. Das Schema in Abb. 4 stellt die High- vs. Low-End-Orientierung der Soundwiedergabequalität im Zeitverlauf seit Beginn der 1980er-Jahre dar. Auffällig ist, dass der mittelpreisige Sektor verschwindet. Stattdessen erfolgt eine

stärkere Orientierung entweder zu High- oder zu Low-End hin. Die einen Konsumentinnen und Konsumenten hören ihre Musik in zunehmend schlechterer Wiedergabequalität (etwa klangreduzierte MP3-Dateien über billige Ohrstöpsel-Kopfhörer, Smartphones und Minianlagen), die anderen mit zunehmend ausgefeilter und teurer Technik (über Hi-Fi-Anlagen und -Komponenten für teils mehrere zehntausend Euro, bei denen Goldkabel noch die allerkleinste Klangnuancierung sicherstellen sollen). Vor diesem Hintergrund ist das hier dargelegte technikbasierte Modell zugleich eines der sozio-ökonomischen Spaltung.

Abbildung 4: High- vs. Low-End-Orientierung der Soundwiedergabequalität im Zeitverlauf



Quelle: eigene Darstellung

Nachdem die analoge High-Fidelity mitsamt der Schallplatte als Medium in den 1970er-Jahren immer weiter verfeinert und perfektioniert worden ist, stiegen Anfang der 1980er-Jahre die Konzerne Sony und Philips mit der CD und den mit ihr verbundenen Produktversprechen überlegener Klangqualität (High End) und Unzerstörbarkeit (ewige Haltbarkeit) in den Markt ein (Schrey, 2017, S. 173). Digitale Medien und digitales Equipment galten in dieser Frühphase der Digitalisierung analogen Medien und ihrem Equipment quasi prinzipiell als überlegen. Ab Anfang der 2000er-Jahre prägte das neue Digitalformat MP3 zunehmend die Hörgewohnheiten und Klangerwartungen vieler Konsumentinnen, worauf sich die Klangqualität vieler CDs erheblich verschlechterte, da für den breiten Markt weniger Wert auf adäquate Abmischung und qualitatives Mastering gelegt wurde, woraufhin sich digitale Speichermedien mitsamt ihrem Peripherie-Equipment in einer stetigen qualitativen Abwärtslinie bewegten (Krukowski, 2017, S. 125–160). Bisheriger qualitativer Tiefpunkt dieser

Entwicklung der Wiedergabe auditiver Quellen dürfte das Streaming sein mit einer neuen, stark nachgefragten Hörstruktur mit einem Mono-Lautsprecher pro Zimmer (Lohrmann, 2019, S. 125; Dettweiler, 10.12.2019), oft gekoppelt an Chatbots-Speaker (wie Amazons Echo/Alexa) oder gar der oft stark von digitalen Aussetzern geplagten Bluetooth-Übertragung per Smartphone. Der neue, die kommenden Jahre gültige Bluetooth LE Audio-Standard senkt nochmals die Bitrate. Musik wird so auf der technisch-medialen Ebene immer mehr zerlegt (in den Datencode von Nullen und Einsen), vereinfacht, komprimiert und reduziert (insbesondere in der MP3-Kodierung), bis sie in einem datenskelettösen Format erscheint (Lund, 2018). Diese Entwicklung informationeller Entleerung kann als regressiv bezeichnet werden. Die Regression geht mit einem eher distraktiven Hörverhalten breiter Konsumentengruppen einher. Am deutlichsten wird dieses Hörverhalten mit der neuen interruptiven Gewohnheit, kaum ein Musikstück je zu Ende zu hören.

Umgekehrt verhält es sich auf dem Markt der analogen Tonträger und seines Equipments. In den 1980er-Jahren, speziell seit der Marktreife der CD, wurde die Hi-Fi-Technik kaum mehr weiterentwickelt; qualitativ stagnierte der analoge Sektor daher mehr oder weniger über Jahrzehnte. Erst um 2006 wendet sich das Blatt mit der Renaissance der Vinylschallplatte. Audiophilie im Medium und im Equipment wird die Devise und soll eine möglichst hochqualitative analoge Wiedergabe von Musik sicherstellen (Bosse, 2019; Crone, 03.01.2020). Diese Tendenz zur neuerlichen Klangliebhaberei wird (in ihren Marktnischen) durchaus ins Extreme getrieben, wenn es etwa Geräte zum privaten Stromtuning für 5.000 Euro zu kaufen gibt, die lediglich eine möglichst gleichbleibende Stromfrequenz sicherstellen sollen, um solcherart kleinere Schwankungen an der Steckdose auszugleichen und „dynamischen Strom“ zu ermöglichen (Mint, 2019, Beiheft). Diese Entwicklung audiophiler Qualitätsoptimierung lässt sich als progressiv bezeichnen; sie ist mit einem eher konzentrierten Hörverhalten assoziiert.

Die Kritik an der Digitalisierung fußt auf der erwähnten Widerständigkeit des Analoges. Doch keineswegs ist diese ältere technische Produktions- und Speicherform nur in seiner Vergangenheit festgeschrieben, sondern wird weiterentwickelt. Deutlich ablesbar ist dies nicht nur an der Varianz neuer Abspielgeräte bzw. deren Re- oder Neuproduktion, sondern auch klanglich: Zum einen an einem neuen High-Fidelity-Boom mit zahlreichen Peripheriegeräten, von dem die Münchener und Zürcher „High End“-Messen zeugen (highendsociety.de, 2019), zum anderen an

den Bereichen des Masterings und des Vinylschnittes, also den letzten Stufen der Klangbearbeitung im Produktionsprozess von Schallplatten (Bartmański & Woodward, 2015, S. 75–82; Ketterer, 2014a; 2014b). Mit der Entstehung von *signature mastering* als einer Kunstform, die den *mastering engineer* in einen (auch namentlich identifizierbaren) *mastering artist* transformiert, entwickelt sich die Herstellung einer Schallplatte selbst immer mehr zu einer künstlerischen Disziplin (Lund, 2018). Dasselbe gilt für den Bereich des Vinylschnittes. Auch hier vollzieht sich ein Wandel zum *signature cut*, dem signierten Kunstwerk im traditionellen Sinne nicht unähnlich. Diese Prozesse auf der Materialebene der Schallplatte und ihrer Peripheriegeräte loten die Potenz und Potentialitäten des Analoges aus.

Die Gesamtentwicklung der High- vs. Low-End-Orientierung haben wir als eine technisch-soziale Spaltung der Gesellschaft bezeichnet. Dies insofern, als ein qualitativ mittleres Hörverhalten wegbreicht und die Gesellschaft auseinanderdriftet in Menschen, die – weniger anspruchsvoll und aufwändig – Musik im günstigen oder kostenlosen Flat-Abo eines Streamingdienstes eher distraktiv hören (die große Mehrheit), und solche, die dies konzentriert tun (eine kleine Minderheit), die jedoch eine audiophile Elite darstellen, die oft auch über größere ökonomische und/oder kulturelle/subkulturelle Kapitalressourcen verfügen (Bourdieu, 2014; 2015, S. 49–80; Thornton, 2008). Das immer wieder benannte Verschwinden der Mittelschicht, die Spaltung der Gesellschaft in eine große Masse und eine kleine, privilegierte und qualitätsorientierte Elite: auch in der Produktion, Aneignung und Konsumtion von Musik-Tonträgern wird sie technisch-medial und ökonomisch-sozial greifbar.

#### 4 Vinylschallplatte und Vinylkultur

Die Vinylschallplatte ist Ausdruck vielfältiger Narrative, die auf zentrale Themen und Praxen (in) der Gesellschaft verweisen. Ein Narrativ, das rund um den Tonträger und seine Renaissance eine regelrechte „Kultur“ postuliert, also ein System von Praxen der Bedeutungsproduktion, ist das der Vinylkultur. Es findet sich prominent im Untertitel der bereits vorgestellten deutschen Zeitschrift *Mint* und ist das Sujet der bis dato umfassendsten Studie zur Kulturalität der Vinylschallplatte (Bartmański & Woodward, 2015). Diese auf ethnografischen Feldbeobachtungen und qualitativen Interviews mit Musikern, Disc-Jockeys,

Labelbetreibern und Sammlern basierende Monografie kann im Folgenden als Strukturierung der emergenten Vinylkultur dienen.

Zentral für die Verortung der Vinylschallplatte in alltagskulturellen Prozessen und Praktiken erscheinen fünf Aspekte: in historischer Perspektive (1) die Evolution der Vinylschallplatte als Medienformat; in medienwissenschaftlicher Sichtweise (2) die lebensweltlichen Praktiken des Umgangs mit und des Hörens von Platten (Orte, Situationen, Vergesellschaftungen); in einem genuin kulturwissenschaftlichen Ansatz (3) die besonderen Eigenschaften und erfahrungsbasierten Verwobenheiten des analogen Tonträgers und seiner Dinglichkeit mit seinen Nutzern; in einer semiotischen Perspektive (4) Vinyl als Totem und positiver Fetisch für Sinnkonstruktionen; und (5) seine Mythisierung. Aus diesen Aspekten resultiert insgesamt der Objekt-Raum-Nutzungs-Nexus einer „Vinylscape“, also einer umfassenderen kulturellen „Landschaft“ rund um die Vinylschallplatte.

Mit deren Exploration gehen Bartmański & Woodward (2015) auf den „Scape“-Ansatz von Appadurai (1990) zurück, sehen die „Vinylscape“ allerdings relativ oberflächlich als einen Raum, in dem analoge Schallplatten „communicative and aesthetic roles in urban contexts“ vollführen (Bartmański & Woodward, 2015, S. 140). Denkt man diesen Ansatz weiter, wäre die Vinylschallplatte noch konkreter sowohl der von Appadurai (1990) entworfenen „mediascape“ (der Landschaft des Medialen) als auch der „technoscape“ (der Landschaft der Technologien) zuzuordnen und, wie wir mit Blick auf ökonomische Bedingungen weiter oben dargelegt haben, ebenso der „financescape“ (der Landschaft der globalen Kapitalströme und Investitionen). Die analoge Schallplatte ist gerade in der Phase ihrer Renaissance in der Digitalität ein komplexes Bedeutungs Bündel.

- (1) *Evolution des Medienformats*: Durch ihre raumzeitliche Verortbarkeit mit Datierungen und den beschriebenen vielfältigen Urheberangaben kann jede einzelne Vinylschallplatte als Dokument (*record*) gelesen werden – eine Lesart, die im Englischen begrifflich-konnotativ offensichtlicher angelegt ist (Bartmański & Woodward, 2015, S. 1–15). In einem umfassenderen Sinne, der das Speicherformat Vinylschallplatte an sich als Dokument begreift, ist in sie eine Entwicklungsgeschichte der Medialität eingeschrieben, mit der sich Gesellschafts- und Kulturwandel verstehen lassen: von der Walzenmatritze über die Schellack-, Vinyl- und digitale Kompaktschallplatte (CD) hin zum Download und zum Streaming und (teilweise) wieder zurück. Der widerstän-

dige Dokumentsinn des analogen Vinylformats und seiner Renaissance im Zeitalter der Digitalität ist oben bereits ausgeführt worden. Er bringt eine gegenläufige Haltung zur semimateriellen Pixeldigitalität von Nullen und Einsen zum Ausdruck, auch wenn diese Widerständigkeit eher auf einem robusten Nischenmarkt verortet ist. Dies ist aber auch als Kritik an der sich rapide digitalisierenden Gegenwart lesbar: als Sehnsucht nach einer stärker auf materieller Haptik basierten und vielleicht auch langsamer verstreichenden Zeit. Aus den Zumutungen durch digitale Institutionen – etwa der Geschwindigkeit und Überwachungslogik von sozialen Online-Netzwerken – resultiert in der „Metamoderne“ (van den Akker & Vermeulen, 2017) ein Unbehagen vieler Menschen der Gegenwart gegenüber. Es handelt sich beim Dokument Vinylschallplatte also um eine Auseinandersetzung mit dem Narrativ der permanenten technischen Innovation bzw. der Vektor-Ideologie des scheinbar stets nur nach vorne und nach oben weisenden Fortschritts. „Turning cultural products into files is a convenient reduction, but a reduction nonetheless, one curiously compatible with the hyper-accelerated culture of ‘progress’” (Bartmański & Woodward, 2015, S. 31).

Übersehen werden beim Blick auf das solchermaßen zum Kritiknarrativ überhöhten industriellen Warenobjekt Vinylschallplatte allerdings meist seine materiellen Produktionsbedingungen, die stark von der Gewinnung, Beschaffung, Verarbeitung und Distribution extrem umweltschädlichen Polyvinylchlorids und vieler Zusatzstoffe abhängig sind. Bei der CD oder den vorgeblich entmaterialisierten, aber dennoch letztlich speicherbasierten digitalen Formaten verhält es sich ähnlich; hinzu kommt bei allen technischen Plattformen ein Stromverbrauch mit allen seinen Folgekosten, der beim Streaming besonders hoch ausfällt (Devine, 2019). Die Vinylschallplatte setzt also traditionelle kapitalistische Produktions-, Zirkulations- und Konsumtionsprozesse fort, die zudem auf einer weltweit verortbaren Ausbeutung von Ressourcen (Rohstoffen und Arbeit) fußen. Die Kritik an einer unhinterfragten Modernisierungsideologie, die bei manchen Vinylnutzern in ihrem bewussten Rückgriff auf ein älteres, zwischenzeitlich obsolet geglaubtes Medienformat impliziert wird, hat also den Preis einer partiellen Ausblendung relevanter ökologischer Faktoren und (post-)kolonialer Kritiken. Im Sinne eines „technologischen Nihilismus“ (Gertz, 2018) ist die Vinylschallplatte

somit teilweise auch ein Narrativ des Rückschritts oder der Leugnung – und genau darin vielleicht ein realistisches Dokument der Gegenwart.

- (2) *Lebensweltliche Praktiken*: Das Vinyl-Revival findet statt im Sinne eines Kreislaufs der Konsumprodukte. Die Langspielplatte wird dabei als Träger neuer Bedeutungen und Mediator veränderter Praktiken im Umgang mit Musik und Objekten rekonfiguriert (Halkier et al., 2011, S. 16, 29). Die Widerständigkeit des Mediums drückt sich auch in seiner Umständlichkeit aus. Vinylschallplatten zu besorgen, zu sammeln und aufzulegen ist ökonomisch wie zeiträumlich aufwändig und unbequem (Bartmański & Woodward, 2015, S. 35–60), läuft also den zentralen Versprechungen der Digitalisierung entgegen (Zöllner, 2019, S. 87). Doch gerade auf dieser selbst gewählten Umständlichkeit fußen kulturelle Rituale in der Lebenswelt von Schallplattennutzerinnen und -nutzern.

Mit dem zur Sammelleidenschaft mutierten Kaufen alter wie neuer Schallplatten (Shuker, 2010) ist eine vielfältige Begleit- bzw. Fachpublizistik assoziiert: in Form von Zeitschriften, Katalogen, Sammler-guides für spezialisierte Musikgenres und Labels, voluminösen Schallplattenlexika (Lotz et al., 2019; Wonneberg, 2016) und kollaborativen Online-Datenbanken, von denen Discogs.com wohl am prominentesten sein dürfte (Zandt, 2016). Zu neuer Blüte haben es dabei auch räumlich-soziale Institutionen wie Schallplattenbörsen und -läden für Neu- und Second-Hand-Ware gebracht. Sie machen (neben dem ökonomisch durchaus bedeutenden Online-Versandhandel) das Schallplattensammeln erst möglich und vernetzen Vinylfreunde. Insbesondere Läden fungieren in einer urbanen Gegend oft als „dritte Orte“ neben Wohnung und Arbeitsstätte und werten ein Quartier auf (Jeffres et al., 2009).

Als ganz wesentliche Ausgestaltung der passionierten Praxis des Schallplattensammelns hat sich das sog. „Digging“, also das Kramen oder Graben nach seltenen Platten in Läden oder auf Plattenbörsen und Flohmärkten weiter entwickelt. Als eine Art „Archäologie“ moderner Artefakte (Bartmański & Woodward, 2015, S. 38; Schmauder, 2011) ermöglicht es den „Diggern“ nicht nur, ihre Sammlung auszubauen, sondern auch die eigene Kennerschaft auf speziellen Sammelgebieten zu demonstrieren und sich mit anderen Sammlerinnen und Sammlern auszutauschen. Expertise ist hier eng mit Coolness und Hipstertum verknüpft (Düllo, 2005a; Greif, 2010; 2016; Leland, 2004).

„Even if you are a lone digger, vinyl places are inevitably social places” (Bartmański & Woodward, 2015, S. 43). Die Suche nach wie auch die Kenntnis von raren und rarifizierten Vinylschallplatten gründet auf kulturellem bzw. subkulturellem Kapital und vermehrt es. Der Erwerb teurer Tonträger ist allerdings vom ökonomischen Kapital der „Digger“, also ihrem persönlichen Budget abhängig (Bourdieu, 2014; 2015, S. 49–80), worüber manche Sammlerinnen und Sammler regelrecht in Wettbewerb treten. Gesellschaftliche Bedingungen und Spaltungen reproduzieren sich, ähnlich wie beim technischen Equipment, auch hier.

In diesem erhöhten Beschaffungsaufwand, also relativ hohen Transaktionskosten, drückt sich nicht nur eine Wertschätzung des Warenobjekts Schallplatte aus, sondern auch eine implizite Wertschätzung der auf ihr gespeicherten Musik. Dies spiegelt sich wiederum in Praktiken des Musikhörens. Der im Vergleich zu digitalen Medien und Plattformen kompliziertere Rezeptionsvorgang beim Schallplattenhören ist oft ritualistisch ausgeformt. Für diese ästhetische Alltagspraxis nehmen sich viele Menschen besonders markierte Zeit (auch als bewusste Auszeit vom Alltag). Sie ist, wie bereits angedeutet, von einem eher konzentrierten Hörverhalten gekennzeichnet („slow listening“ nach Bartmański & Woodward, 2015, S. 31; „focused listening“ nach García Quiñones, 2016, S. 186; „thick listening“ nach Krukowski, 2017, S. 119). Auch in ihm drückt sich eine gelegentlich ostentative Überlegenheit der Vinylhörerinnen und -hörer aus, die Teil ihres kulturellen bzw. subkulturellen Kapitals ist und nicht zuletzt ihr soziales Prestige und ihre Distinktion fördert (Bourdieu, 2014; 2015; Eisenberg, 1987, S. 18–20). Die Lebenswelt der Vinylfans ist also in erheblichem Maße von Distinktionsprozessen geprägt, die auch subkulturelle Szenebildungen, also eine Abhebung vom Mainstream, implizieren (Elster, 2015, S. 270). Eine Vielzahl kleiner und kleinster Plattenlabels für teils sehr spezialisierte Musikgenres verstärkt diese Prozesse (Bartmański & Woodward, 2020).

- (3) *Verwobenheit von Materialität und Nutzenden*: Die Medialitätsebene der Vinylschallplatte verweist auf den Zusammenhang des materiellen Formats, der Rezipienten und des Rezeptionsvorgangs. „Perhaps most importantly, vinyl’s affordances as an analogue medium allow for distinctively engaging listening experiences and aural sensations” (Bartmański & Woodward, 2015, S. 47). Der

von vielen Menschen als besonders „warm“, „organisch“ oder im Kontrast zu digitalen Formaten als „überlegen“ empfundene Klang der Vinylschallplatte (Elster, 2015, S. 273) ist im Kontext audiophiler Qualitätserwartungen zu sehen. Ironischerweise scheinen es gerade die Fehler bzw. die Unperfektheit analoger Tonkonserven – ihre Nebengeräusche, ihr „noise“ – zu sein (Krukowski, 2017, S. 205–208), die den Gewohnheiten und Prägungen menschlichen Hörens besonders nahekommen (und anderer Art sind als die Soundartefakte, die sich aus der Komprimierung und Reduktion digitaler Formate ergeben). Vinyl kann, durchaus auch masteringbedingt, diversere Klangspektren und ein druckvolleres, dynamischeres Klangspektrum erzeugen, etwa im situativen Verwendungsnexus Disc-Jockeys/Dancefloor. Es hat nicht zuletzt in einer solchen sozialen Lokalität – unter Berücksichtigung spezifischer Wahrnehmungspraktiken (Malbon, 1999, S. 130) – eine eigene und andere Klangästhetik als digitale Quellen. Der Vinylklang mag nicht per se besser sein – es kommt vielmehr auf seine Einbettung in Nutzungskontexte und Erwartungshaltungen an. Viele Hörerinnen und Hörer haben die sonischen Charakteristika der Vinylschallplatte, also ihre klanglichen Limitationen, ihr Rauschen, Rumpeln und Knistern, als Referenzmerkmale ihrer subjektiven auditiven Wahrnehmung abgespeichert. Die scheinbare Perfektion des digitalen Klanges ist für sie in diesem Sinne nicht unbedingt eine Verbesserung. Die Analogizität der Schallplatte und ihres Klangbildes ist also stets auch als Affordanz des Speicherformats zu sehen, als sein „Aufforderungscharakter“. Hier drückt sich ein „Wechselspiel zwischen Akteuren und den im Alltag verfügbaren Objekten“ aus, das „das Auftreten bestimmter Verhaltensweisen wahrscheinlicher“ macht (Zillien, 2008, S. 161). Die Vinylschallplatte enthält quasi eine Anweisung, wie sie in welchen Kontexten wahrzunehmen und zu hören ist. Diese Wahrnehmungs- und Gebrauchsmuster werden von den Nutzerinnen und Nutzern teils überhöht.

Shuker (2010) geht davon aus, dass die vielfältigen Bedeutungen des materiellen Objekts Vinylschallplatte sich besonders in einer ihm zugeschriebenen hohen Authentizität niederschlagen. Diese Authentizität ist im Sinne einer nostalgisch verstandenen Echtheit der mechanischen Aufführungspraxis (dem ‚Originalklang von früher‘) wie auch der Anrufung einer Authentizität der eigenen Existenz des Sammlers über seine Lebensspanne hinweg zu verstehen (Shuker, 2010, S. 65–72). Die Vinylschallplatte erscheint demnach als Mittel der

Sinnproduktion und eines Strebens nach persönlicher Erfüllung. Yochim & Biddinger (2008) gehen in diesem Kontext speziell auf die mit der analogen Schallplatte verbundene Ewigkeitsmetapher ein, die sich im Vintage-Gefühl vieler Nutzer und Sammler ausdrückt: die Schallplatte als erhabenes, altherwürdiges Objekt, mit dessen dauerhafter Materialität man im übertragenen Sinne die Zeitläufte und damit den Tod überwinden und ein Erbe hinterlassen kann. Paradoxiertweise war es die digitale Compact Disc, die bei ihrer Markteinführung Anfang der 1980er-Jahre eine größere, quasi „ewige“ Dauerhaftigkeit versprochen hatte. Yochim & Biddinger (2008, S. 192–193) verweisen auf die Stärke der Vinylschallplatte, ihre Nutzer soziotemporale Netzwerke imaginieren zu lassen, innerhalb derer an die Besitzer auch nach ihrem Tod erinnert werden kann. Eine sorgfältig kuratierte Schallplattensammlung erscheint solchermaßen als Ausdruck der transzendenten Orientierung von Sammlerinnen und Sammlern. Dies ist ein Aspekt, der bei einer rein auf Streaming basierten, also dematerialisierten Musiksammlung weitgehend verloren geht: Eine persönliche Playlist kann nicht vererbt werden wie eine Tonträgersammlung; sie stellt kein Eigentum im engeren Sinne dar.

- (4) *Totemisierung und Fetischisierung*: Die Vinylschallplatte weist als Objekt in ihrer Zeichenhaftigkeit über sich hinaus, sie ist „viel mehr (...) als ein Tonträger“ (Kreye, 18./19.03.2017, S. 11). In ihrem auratischen Überschuss an Zeichen und Bedeutungen, der über die primäre Nutzung als Musikquelle und sogar die Lebensspanne von Besitzern hinausweist, kann die Schallplatte also als ein Totem identifiziert werden. Als Totem verweist sie auf Lebensstile, Gruppenzugehörigkeiten, Expertise und die Aufladung von spezifischen Orten mit Bedeutungen (Bartmański & Woodward, 2015, S. 138). Längst wird Vinyl auch außerhalb von Plattenläden und Clubs als Zeichen von Coolness und Hipness verwendet, etwa in der Werbung oder Preisauszeichnung für gänzlich unmusikalische Waren und Dienstleistungen, wie wir oben dargelegt haben (Abb. 5). Für musikalische Szenen wie etwa die DJ-Kultur (Poschardt, 2001), innerhalb derer die Vinylschallplatte ein regulärer Gebrauchsgegenstand ist, erscheint dieses Objekt in seiner Totemhaftigkeit geradezu als konstitutiv. Die Vinylschallplatte ist dort ein Arbeitsmittel und als solches ein Ausweis von Professionalität.

Abbildung 5: Vinylschallplattenform als Preisauszeichnungstafel für Textilien und Modeschmuck



Quelle: eigenes Foto (Stuttgart 2019)

Als Warenobjekt, das produziert, gehandelt und getauscht wird, ist die Schallplatte bei Sammlern durchaus als Fetisch zu sehen: negativ betrachtet als obsessives Objekt der (Kauf-)Begierde und des Leidens, das sich als Warenfetisch unter Umständen in eine Sucht verkehren kann (Bosse, 2017), positiv gesehen aber auch als Ressource der Mobilisierung kulturellen Ausdrucks, der Begeisterung und freudigen Passion (Bartmański & Woodward, 2015, S. 133; Eisenberg, 1987, S. 17–18). Die Schallplatte ist ein „geliebtes Objekt“, das von Individuen mit persönlichen und kulturellen Bedeutungen aufgeladen werden und somit der Identitätsbildung dienen kann (Habermas, 1999, S. 177). Insbesondere das Original, also die zuweilen rare Erstpressung, besitzt einen (positiven) Fetischcharakter und prägt die Szene der Sammelnden bzw. der Vinylkultur (Burgess, 2016, S. 151; Bartmański & Woodward, 2015, S. 133).

Mit ihrer teils ökonomischen, teils pathologischen und teils symbolischen Aufladung passt sich das Waren- und Sehnsuchtsobjekt Vinylschallplatte in die Konsumgesellschaft ein. Mithin ist die Schallplatte ein Ausdruck der Gegenwart der Digitalität und ihrer Bruchlinien, in denen sich eine „analoge Nostalgie“ formiert: eine Sehnsucht nach dem besonderen Einzelstück, dem Haptischen und dem Unperfekten (Schrey, 2017, S. 21–22).

- (5) *Mythisierung*: In semiotischer Perspektive lässt sich der auratische Zeichenüberschuss, durch den die Schallplatte, wie wir dargelegt haben, viel mehr als ein Tonträger ist, auch als Mythos begreifen. Roland Barthes beschreibt in seinen *Mythen des Alltags* (2010 [zuerst 1957]) den Mythos als eine „Rede“ (Barthes, 2010, S. 251), die sich einer primären Sprache „bemächtigt“ (Barthes, 2010, S. 259) und deren Zeichen als Zeichenträger einer sekundären Botschaft verwendet (Abb. 6a). Dass auch technische Objekte zu Zeichenträgern einer mythischen Botschaft werden können, hat Barthes in seiner populär gewordenen Analyse des Citroën DS darlegt (Barthes, 2010, S. 196–198). Auch technisch-funktionale Objekte vermitteln also zunächst eine primäre Bedeutung: zum einen die ihrer Funktionalität, zum andern aber auch eine sozial-ästhetische Botschaft. So kommunizierte in der prädigitalen Ära der von Dieter Rams und Hans Gugelot um 1962 für die Firma Braun entworfene Plattenspieler SK 61 (hierzu näher Terstiege, 2019) zum einen „Ich bin ein Plattenspieler“ (und kein Toaster), zum andern signalisierte er den Zeitgenossen von 1962 in Abgrenzung von vorgängigen Plattenspielermodellen seinen besonderen ökonomischen, technologischen und stilistischen Wert, wodurch er sich als Statussymbol einer Nachkriegsmoderne eignete. Genauso gab auch in vordigitalen Zeiten eine Plattensammlung auf einer primären Bedeutungsebene Auskunft über die Milieuzugehörigkeit, das kulturelle Kapital oder die politische Gesinnung der Sammlerinnen und Sammler.

Im Zuge der Digitalisierung und der Renaissance der Vinylkultur tritt diese primäre Bedeutungsebene in den Hintergrund und wird von einer sekundären Bedeutungsebene, der des Mythos überlagert. Der Braun-Plattenspieler SK 61 ist nun nicht mehr Ausdruck hoher technologischer Innovationskraft, sondern kommuniziert nunmehr sehr viel deutlicher (freilich nur für diejenigen, die diese Bedeutung auch decodieren können): „Ich bin analog (und keine dubios-digitale

Abbildung 6a: Semiologisches System mythischer Materialobjekte (Schema)



Quelle: eigene Darstellung (nach Barthes, 2010, S. 259)

Abbildung 6b: Semiologisches System des Braun Plattenspielers SK 61 (Schema)



Quelle: eigene Darstellung (in Anlehnung an Barthes, 2010, S. 259)

Abspieleinheit)!“ – und: „Ich bin eine Design-Ikone des Mid-Century-Style!“ (Abb. 6b). Und die Plattensammlung kommuniziert in der Gegenwart weniger bestimmte Musikrichtungen, Bands oder Interpreten, sondern vielmehr „Ich höre Vinyl!“. Auf dieser zweiten, mythischen Bedeutungsebene ist auch die oben skizzierte Begebenheit von dem jungen Paar zu verstehen, das sich im Plattenladen beim Auflegen einer Platte für Instagram fotografierte: Nicht die primäre, funktionale Bedeutung der Schallplatte war von Interesse, der Interpret oder der Musikstil, sondern die Teilhabe am Mythos der sekundären Bedeutungsebene.

Doch worin besteht der Mythos der Vinylkultur, was ist seine Bedeutung? Barthes (2010) macht deutlich, dass die begriffliche Fixierung und Benennung dieser mythischen Bedeutung die Analyse vor eine Herausforderung stellt, da sie „wirr, ein aus unscharfen, unbegrenzten Assoziationen bestehendes Wissen“

sei (Barthes, 2010, S. 264). Die Vielzahl seiner möglichen Erscheinungsformen erleichtert jedoch seine Dechiffrierung (Barthes, 2010, S. 265). So drückt sich der Mythos der Vinylkultur möglicherweise nicht nur in Plattenspielern und Schallplatten aus, sondern vielleicht ebenso im Wiederaufleben anderer analoger Techniken, bspw. im Bereich der Fotografie (Polaroid) oder generell in einer Rückwendung zum Mid-Century-Style, wie er in der TV-Serie *Mad Men* (2007–2015) retrospektiv dargestellt wurde. Tentativ lässt sich dieser Mythos eventuell als Sehnsucht nach einem ungebrochenen technologischen Fortschrittsoptimismus beschreiben, wie er für die Kindheit und Jugend der Baby-Boomer-Generation prägend war. Was die Attraktivität eines solchen Mythos über unsere digitalisierte Gegenwartsgesellschaft aussagt, bleibt eine zu diskutierende Frage.

## 5 Conclusio

Alles in allem ist die Vinylschallplatte als „Ikone der Moderne“ bzw. Metamoderne zu identifizieren, deren vielschichtige Zeichen-, Bedeutungs- und Handlungsebenen zu analysieren sind (Bartmański & Woodward, 2015, S. 167). Der Wiederaufstieg der analogen Vinylschallplatte ist eine Rematerialisierung des Musikkonsums und damit eine logische Konsequenz der vorangegangenen Entmaterialisierung. Die Vinylschallplatte weist als Medium Bedeutungen auf, die über ihre Inhalte und ihre Materialität weit hinausweisen. Sie besitzt einen auratischen Überschuss an Zeichen, fungiert als Fetisch und strahlt als Totem auch in nicht-musikalische Praxen aus. Solchermaßen ist die analoge Vinylschallplatte ein Kristallisationspunkt für einen umfassenden, teils paradoxen gesellschaftlichen Diskurs über Modernisierungsprozesse, insbesondere über den Metaprozess der Digitalisierung.

Der Marktwiedereintritt der Vinylschallplatte kann im größeren Kontext der Popkultur in Anlehnung an Reckwitz (2012, S. 20) als eine Absage an das „gesellschaftliche Regime des ästhetisch Neuen“, also den Zwang zu permanenter Innovation gewertet werden. Reynolds (2011) sieht in diesem argumentativen Zusammenhang einen kulturellen Retrotrend („Retromania“) sowohl musikalisch-inhaltlicher Art (Rückgriff auf alte Formen des musikalischen Ausdrucks) als auch formaler Art (nostalgischer Rückgriff auf alte Datenträger, wenn auch in neuer Fertigung). Die gesellschaftliche Perspektive eines solchen

Rückwärtsblicks in politisch und technologisch unsicheren Umbruchszeiten ist dabei keineswegs außer Acht zu lassen. Die Metamoderne wird mit Hilfe des Materialobjekts Vinylschallplatte umkodiert und neu interpretiert. Darin könnte sich eine mythische Sehnsucht nach einem ungebrochenen technologischen Fortschrittsoptimismus ausdrücken. Es zeichnen sich an diesem Warenobjekt also Umriss eines neuen Historismus ab, auf ökonomischer Ebene möglicherweise aber auch eine neue „postdigitale Wirtschaft“ (Sax, 2016, S. xviii).

*Prof. Dr. Holger Lund* ist Professor für Mediendesign/Kunst- und Kulturwissenschaften an der Dualen Hochschule Baden-Württemberg, Ravensburg, [lund@dhw-ravensburg.de](mailto:lund@dhw-ravensburg.de)

*Prof. Dr. Burkard Michel* ist Professor für Werbung und Marktkommunikation und Dekan der Fakultät Electronic Media an der Hochschule der Medien Stuttgart, [michel@hdm-stuttgart.de](mailto:michel@hdm-stuttgart.de)

*Prof. Dr. Oliver Zöllner* ist Professor für Medienforschung, Soziologie der Medienkommunikation und Digitale Ethik an der Hochschule der Medien Stuttgart, [zoellner@hdm-stuttgart.de](mailto:zoellner@hdm-stuttgart.de)

## Quellenverzeichnis

- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Theory, Culture & Society*, 7(2–3), 295–310. <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>
- Barthes, R. (2010). *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp.
- Bartmański, D., & Woodward, I. (2015). *Vinyl: The analogue record in the digital age*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Bartmański, D., & Woodward, I. (2020): *Labels: Making independent music*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Behrens, R. (2001). Parergon, Etui, Cover. Verhüllung des Klangs: zur kritischen Theorie der Warenästhetik von Tonträgern. In G. Raulet & B. Schmidt (Hrsg.), *Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments* (S. 111–132). Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Boltanski, L., & Esquerre, A. (2018). *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin: Suhrkamp.
- Bosse, A. (2017). Es geht nicht mehr ohne [Special Vinylsucht]. *Mint. Magazin für Vinyl-Kultur*, (10), 30–47.
- Bosse, A. (2019). Und sie bewegt sich doch. HiFi-Branche 2019 – eine Bestandsaufnahme. *Mint. Magazin für Vinyl-Kultur*, (25), 112–118.

- Bourdieu, P. (2014). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (24. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (2015). *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA.
- Bundesverband Musikindustrie (2018). *Musikindustrie in Zahlen 2017*. Berlin: Bundesverband Musikindustrie e.V.
- Burgess, T. (2016). *Tim Book Two: Vinyl Adventures from Istanbul to San Francisco*. London: Faber & Faber.
- Cannon, S. (2018, 16. November). Sound investment: What we know about the high-end vinyl market [Web Log Eintrag]. [https://blog.discogs.com/en/vinyl-investment-trends/?utm\\_source](https://blog.discogs.com/en/vinyl-investment-trends/?utm_source)
- Crone, P. (2020, 3. Januar). Und sie dreht sich noch. *Süddeutsche Zeitung*, S. 38.
- Devine, K. (2019). *Decomposed: The political ecology of music*. Cambridge, London: MIT Press.
- Dettweiler, M. (2019, 10. Dezember). Mono Ton. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, S. T1.
- Discogs.com. (2019, 27. September). Discogs Database Status and 2019 Submission Insight [Web Log Eintrag]. <https://blog.discogs.com/en/discogs-database-status-and-2019-submission-insights/>
- Düllo, T. (2005a). Coolness: Beharrlichkeit und Umcodierung einer erfolgreichen Mentalitätsstrategie. In T. Düllo & F. Liebl (Hrsg.), *Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns* (S. 47–72). Wien, New York: Springer. [https://doi.org/10.1007/3-211-37777-8\\_2](https://doi.org/10.1007/3-211-37777-8_2)
- Düllo, T. (2005b). Die Schallplattenhülle: Behältnis, Seismograph, Verhältnis. In T. Düllo & F. Liebl (Hrsg.), *Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns* (S. 251–272). Wien, New York: Springer. [https://doi.org/10.1007/3-211-37777-8\\_12](https://doi.org/10.1007/3-211-37777-8_12)
- Eisenberg, E. (1987). *The recording angel: Explorations in phonography*. New York: McGraw-Hill.
- Elster, C. (2015). Vinyl Kills the MP3 Industry? Die (sub-)kulturelle Bedeutung der Schallplatte im digitalen Zeitalter. In I. Götz, J. Moser, M. Ege & B. Lauterbach (Hrsg.), *Europäische Ethnologie in München. Ein kulturwissenschaftlicher Reader* (S. 269–290). Münster, New York: Waxmann.
- García Quiñones, M. (2016). On the modern listener. In J. G. Papenburg & H. Schulze (Hrsg.), *Sound as popular culture: A research companion* (S. 183–194). Cambridge, London: MIT Press.
- Gertz, N. (2018). *Nihilism and technology*. London, New York: Rowman & Littlefield.

- Gin, S. (2019). Inside Mother Tongue – Europe’s newest pressing plant [Web Log Eintrag]. <https://thevinylfactory.com/features/mother-tongue-pressing-plant/>
- Greif, M. (2010). Positions. In M. Greif, K. Ross & D. Tortorici (Hrsg.), *What was the hipster? A sociological investigation* (S. 4–13). New York: n+1 Foundation.
- Greif, M. (2016). *Against everything: Essays*. New York: Pantheon.
- Habermas, T. (1999). *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Halkier, B., Katz-Gerro, T., Martens, L., & Magaudda, P. (2011). When materiality ‘bites back’: Digital music consumption practices in the age of dematerialization. *Journal of Consumer Culture*, 11(1), 15–36. <https://doi.org/10.1177/1469540510390499>
- Harris, J. (2015, 07. Januar). Vinyl’s difficult comeback: Can the creaking machinery of the few remaining record pressing plants cope with demand? *the Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2015/jan/07/-sp-vinyls-difficult-comeback>
- Hauser, A. (1974). *Soziologie der Kunst*. München: Beck.
- Herwig, J. (2014). Es gibt keinen Facebook-Protest. Überlegungen zum Widerstand des sogenannten Digitalen. In C. Lund & H. Lund (Hrsg.), *Design der Zukunft* (S. 64–75). Stuttgart: avedition.
- highendsociety.de (2019). Startseite. <https://www.highendsociety.de/index.php/de/fakten.html>
- Idents Austria. (2017, October 29). *Ferrero Küsschen Werbung Oktober 2017* [Video]. YouTube. Abgerufen am 31.01.2020 von <https://www.youtube.com/watch?v=wAEVIpEiXn8>
- Jeffres, L. W., Bracken, C. C., Jian, G., & Casey, M. F. (2009). The impact of third places on community quality of life. *Applied Research in Quality of Life*, 4(4), 333–345. <https://doi.org/10.1007/s11482-009-9084-8>
- Ketterer, N. (2014a). Warum klingt Vinyl? Über Mastering, Digitalisierung, Restaurierung und mehr (Teil 1). *Sound and Recording*, (6), 58–64.
- Ketterer, N. (2014b). Warum klingt Vinyl? Über Mastering, Digitalisierung, Restaurierung und mehr (Teil 2). *Sound and Recording*, (7), 71–76.
- Kreps, D. (2015, 05. Dezember). Ringo Starr’s personal ‘white album’ sells for world record \$790,000. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/ringo-starrs-personal-white-album-sells-for-world-record-790000-62410>

- Kreye, A. (2017, 18./19. März). Und sie dreht sich doch. Die Schallplatte ist zurück. *Süddeutsche Zeitung*, S. 11–13.
- Krukowski, D. (2017). *The new analog: Listening and reconnecting in a digital world*. New York, London: New Press.
- Kulle, D., Lund, C., Schmidt O., Ziegenhagen D. (2015-ongoing). Post-digital culture. <https://post-digital-culture.org>
- Leland, J. (2004). *Hip: The history*. New York: CCCO/HarperCollins.
- Lohrmann, M. (2019). „Der Convenience-Faktor hat die Qualität verdrängt“. HiFi-Branche 2019 – eine Bestandsaufnahme. *Mint. Magazin für Vinyl-Kultur*, (25), 124–126.
- Lotz, R. E., Gunrem, M., & Puille, S. (2019). *Das Bilderlexikon der deutschen Schellack-Schallplatten. The German Record Label Book*. Holste: Bear-Family-Records.
- Lund, H. (2017). Make it real and get dirty! On the development of post-digital aesthetics in music video [Aufsatz]. In D. Kulle, C. Lund, O. Schmidt & D. Ziegenhagen (Hrsg.), *Post-digital Culture*. <https://post-digital-culture.org/hlund-eng/>
- Lund, H. (2018). *Post-produktive Musik. Neue Soundästhetiken durch post-produktives Mastering und Vinylcut*. <https://www.mediendesign-ravensburg.de/post-produktive-musik/>
- Malbon, B. (1999). *Clubbing: Dancing, ecstasy and vitality*. London, New York: Routledge.
- Mint (2019). *Mint. Magazin für Vinyl-Kultur*, (25), Beiheft.
- Mint-Magazin Heft 1. (2018). eBay. <https://ebay.com/mintmag.de> (2019). Mediadaten. <https://www.mintmag.de/>
- Oliphint, J. (2014, 28. Juli). *Wax and wane: The tough realities behind vinyl's comeback*. <https://pitchfork.com/features/article/9467-wax-and-wane-the-tough-realities-behind-vinyls-comeback/>
- Pelly, L. (2018). Exotic Nap. *frieze: Contemporary Art and Culture*, 199, 32.
- Peltsch, F. (2020, 06. Januar). From trash to treasure. *Mint. Magazin für Vinyl-Kultur*, (33), 34–45.
- Postbank. (2016, October 12). *Postbank Privatkredit* [Video]. YouTube. Abgerufen am 31.01.2020 von <https://www.youtube.com/watch?v=eFEeW2RLYs0>
- Poschardt, U. (2001). *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur* (2. Aufl.). Reinbek: Rowohlt.
- Reckwitz, A. (2012). *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, A. (2017). *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Berlin: Suhrkamp.

- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. London: Faber & Faber.
- Sax, D. (2016). *The revenge of analog: Real things and why they matter*. New York: Public Affairs.
- Schmauder, A. (2011). Im Grunde ist das Schellacksammeln eine Art Industriearchäologie. In J. Schmich (Hrsg.), *Plattensüchtig. Expeditionen in eine andere Welt* (S. 40–59). Frankfurt am Main: Schmich.
- Schrey, D. (2017). *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Berlin: Kadmos.
- Sennett, R. (1998). Der Tastsinn. In Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland & C. Neumann (Hrsg.), *Der Sinn der Sinne* (S. 479–495). Göttingen: Steidl.
- Shuker, R. (2010). *Wax trash and vinyl junkies: Record collecting as a social practice*. Aldershot: Ashgate.
- Spotify.com (2020). Du hast noch kein Spotify? [Werbetext] [https://support.spotify.com/de/?\\_ga=2.144407985.565112188.1577963492-138822400.1577963492](https://support.spotify.com/de/?_ga=2.144407985.565112188.1577963492-138822400.1577963492)
- Suler, J. R. (2016). *Psychology of the digital age: Humans become electric*. New York: Cambridge University Press.
- Terstiege, G. (2019). Braun Sugar. *Mint. Magazin für Vinyl-Kultur*, (31), 74–84.
- Thornton, S. (2008). *Seven days in the art world*. New York, London: Norton.
- Touboul, J. D. (2019, 21. Februar). The hipster effect: When anti-conformists all look the same. <https://arxiv.org/pdf/1410.8001.pdf>
- Tschmuck, P. (2017, 08. August). Die Renaissance von Vinyl [Web Log Eintrag]. <https://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com/2017/08/08/die-renaissance-von-vinyl/>
- van den Akker, R., & Vermeulen, T. (2017). Periodising the 2000s, or, the emergence of metamodernism. In R. van den Akker, A. Gibbons & T. Vermeulen (Hrsg.), *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism* (S. 1–20). London, New York: Rowman & Littlefield.
- Wonneberg, F. (2016). *Vinyl Lexikon. Fachbegriffe, Sammlerlatein, Praxistipps*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Yochim, E. C., & Biddinger, M. (2008). 'It kind of gives you that vintage feel': Vinyl records and the trope of death. *Media, Culture & Society*, 30(2), 183–195. <https://doi.org/10.1177/0163443707086860>
- Zandt, F. (2016). Digitales Digging. *Mint. Magazin für Vinyl-Kultur*, (4), 32–42.

- Zillien, N. (2008). Die (Wieder-)Entdeckung der Medien. Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie. *Sociologia Internationalis*, 46(2), 161–181. <https://doi.org/10.3790/sint.46.2.161>
- Zöllner, O. (2019). Der zwanglose Zwang des „Always on“. In P. Grimm, T. O. Keber & O. Zöllner (Hrsg.), *Digitale Ethik. Leben in vernetzten Welten* (S. 76–89). Ditzingen: Reclam.