

1. EINLEITUNG

Zu Beginn dieser theoretischen und historischen Betrachtungen wird die Themen- und vor allem Problemfindung positioniert und erläutert. Dadurch soll die Relevanz eines solchen Themas in wissenschaftlichen Kontexten verdeutlicht werden. Anschließend wird ein erster Überblick über die Forschungslage zum Themengebiet Popkultur gegeben, um den später erläuterten, eigenen Ansatz vorab einzubetten. Schließlich wird im letzten Kapitel der Einleitung das Vorgehen der gesamten Untersuchung vorgestellt.¹

1.1 PROBLEMFINDUNG

„Wir wollen doch nichts anderes als ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen.“ (Deleuze/Guattari 2000: 238)

Das vom Philosophen Gilles Deleuze und vom Psychoanalytiker Félix Guattari beschriebene Chaos setzt sich aus den drei Töchtern² Kunst, Wissenschaft und Philosophie zusammen. Bewegt man sich beobachtend auf dem Themengebiet der Popkultur und seiner Nachbargebiete, so fallen einem diese Töchter ebenfalls ins Auge: Kunst und Popkultur, Wissenschaft und Popkultur und auch Philosophie und Popkultur stellen drei unterschiedliche und doch auch gleichzeitig verknüpfte Umgangsformen dar. Sie sind Versuche, sich mit einem Themengebiet ernsthaft zu beschäftigen, welches an sich zunächst eher verspielt, wenig dauerhaft und vermeintlich nicht zu ‚verwissenschaftlichen‘ erscheint. Diese Pfade und der permanente Drang,

1 Zwei Anmerkungen zum Formalen: Zum einen ist diese Arbeit nach den Regeln der neuen Rechtschreibung verfasst. Dementsprechend sind auch die Zitate aktualisiert worden. Zum anderen wird in der Arbeit auf eine Berücksichtigung femininer und maskuliner Bezeichnungen verzichtet, da diese den Lesefluss ungemein stören und die Gleichberechtigung von Frau und Mann „nur durch konkrete soziale und politische Veränderungen unserer Gesellschaft“ (Schmidt 1994b: 10) erzielt werden kann.

2 Deleuze und Guattari sprechen von „Chaoiden“ als „Realitäten [...], die sich auf Ebenen, die das Chaos schneiden, herstellen.“ (Deleuze/Guattari 2000: 247)

Ideen und Gedanken an möglichst konstante Regeln zu knüpfen, um Ordnung und Orientierung zu schaffen, sind allerdings höchstselbst Töchter des eigentlichen Chaos. Sie wollen, auf den drei unterschiedlichen Ebenen, „dass wir das Firmament zerreißen und uns ins Chaos stürzen“ (Deleuze/Guattari 2000: 239). Ähnlich sieht die Position eines Forschenden aus, der versucht, Überblicke oder gar eigene theoretische Ansätze zur Popkultur zu erarbeiten. Er muss sich entscheiden, auf welcher Ebene er das Chaos angeht und sich nachvollziehbar seine Meinung bildet, als „Sonnenschirm« zum Schutz gegen das Chaos“ (ebd.). Im Verlaufe solcher Betrachtungen und Analysen stellt man dann fest, dass die Problematisierungen und Erklärungsversuche neben einer gewissen intellektuellen Ordnung und Systematisierung zahlreiche neue Fragen und Unklarheiten aufwerfen. Der vermeintliche, selbst zusammengesetzte Schutzschirm scheint selbst nur ein Riss in einem noch größeren, fiktiven Schirm zu sein. Deleuze und Guattari benutzen das illustrative Bild des Fischers, der sein Netz auswirft, mitgerissen wird und sich plötzlich auf offener See wiederfindet, obwohl er sich im sicheren Hafen angelangt wähnte (vgl. ebd.: 241). Genau dieses Vorgehen wird dem Popkulturforschenden wiederum gerne von verschiedenen Seiten (z.B. ‚seriösen‘, etablierten Wissenschaftlern oder nicht-wissenschaftlichen Mitgliedern von Popkulturen) vorgeworfen: das Festhalten von etwas ständig in Bewegung Befindlichem, die nahezu zwanghafte Kategorisierung von Verschwimmendem versetzen den Forschenden in einen Beobachtungs-Double-Bind.³ Warum aber sollte man überhaupt bemüht sein, dieses Chaos, diesen Kontingenz-Overload, in etwas Begreifbares zu verwandeln? Warum Popkultur erklären? Warum eine Theorie zu einem an die Praxis (der Musik- und Medienwirtschaft) gekoppelten Thema aufbauen? Die Antwort: Um „Komplexitätsempfindlichkeit“ (Bolz 2001b: 212) zu schaffen. Eine Auseinandersetzung mit sich ständig verändernden Begriffen wie Pop, Kultur, Medien und Stars setzt eine Sensibilität für den Möglichkeitenüberschuss an Definitionen und den Mangel an Eindeutigkeiten geradezu voraus. Diese Sensibilisierung der Wissenschaften ist leichter geschrieben als umgesetzt. Eine Theorie der Popkultur soll keinesfalls die Popkultur analysieren und somit erklären. Sie soll weder den Trendscouts der Werbewirtschaft Indikatoren für das Geschäft von morgen noch den Musikindustriellen das

3 Nach einer wissenschaftlichen und journalistischen Kategorisierung erfolgten sogar Kanonisierungsversuche durch den ehemaligen Kulturstaaatsminister Julian Nida-Rümelin, der popkulturelle Inhalte wie Popmusik und Kino-Filme in den Unterrichtsstoff aufnehmen möchte (vgl. Buhr 2002b: 17). Und auch sein nordrhein-westfälischer Kollege Michael Vesper konstatiert: „Popmusik ist nicht mehr nur eine Jugendkultur, sie prägt heute die ganze Gesellschaft.“ (2001: 11) Demgegenüber fordert Bundespräsident a. D. Johannes Rau (2003: 6) in seiner Schiller-Rede vom 10.11.2003 eine kritische Herangehensweise an popkulturelle Phänomene wie Stars: „Bei unseren heutigen Kultfiguren kommt es mir so vor, als wenn das Alltägliche sich nur feiere – ein bisschen schräger und ein bisschen anders als der Normalbürger, auf keinen Fall aber wird ein Ideal gefeiert, das moralische oder ethische Orientierung gäbe.“ An den Reaktionen auf Popkultur seitens der Politik(er) lässt sich demnach eine Mischung aus Zeitgeistgefühl und Wissenschaftssensibilität ablesen.

Patentrezept für das *Next Big Thing* liefern: „Theorie bietet weder Kenntnisse der Welt noch Instruktionen für die Praxis, sondern nur polykontexturale Beschreibungen“ (ebd.: 212). Dieses Einbetten in die unterschiedlichen Kontexte soll sie leisten, um i.w.S. medienkulturwissenschaftliche Beschreibungen der Gesellschaft im Bolzschen Verständnis konkurrenzfähig zu machen gegenüber postmoderner, ironisierender Kultur, moralisierenden Massenmedien und protestierenden sozialen Bewegungen. Und in Konkurrenz heißt: lose verbunden, aber mit gänzlich anderen Zielen als sie etwa der Wirtschafts- oder Medienbereich hat.⁴ Solche Beschreibungen können aber gar nicht, wie Bolz es formuliert, die Praxis „von außen“ (ebd.: 206) ordnen. Sie müssen von innen heraus formuliert und gleichzeitig wissenschaftlich anerkannt werden, also als-ob-von-außen verwendet werden. Ein solches Unterfangen scheint im Sinne des Theaterregisseurs Christoph Schlingensiefel nur erfolgreich scheitern zu können. Viel mehr soll eine Theorie der Popkultur aber auch gar nicht: Sie soll beobachten und beschreiben, Spuren für Einschätzungen und Erklärungen legen. Der Beobachter kann weder getrennt vom Untersuchungsgegenstand (von außen, objektiv), noch zu sehr involviert (mittendrin, der Fan, subjektiv) stehen. Deswegen halte ich eine klare Positionierung des Wissenschaftlers im Rahmen solcher Themenbereiche für erforderlich.

Popkulturtheorie kann nur retrospektiv geschrieben werden. Der Theoretiker kommt somit im beobachtertheoretischen Sinne immer zu spät. Wie soll ein solcher Theorieansatz dann Perspektiven für zukünftige Forschungen offerieren? Er soll ein veränderbares Fundament theoretischer Überlegungen zur Popkultur legen, wie es einst Dieter Baacke (1968) und Rolf Schwendter (1993 [1973]) für den deutschsprachigen Bereich grundlegend versucht haben. Ein eigener Definitionsversuch kann eine solidere und angreifbarere Plattform für Diskussionen bilden als das für die Popkulturdebatten der letzten Jahre typische Definieren dieses Phänomens im Sinne von Nicht-Definitionen (Popkultur ist das, was man nicht erklären kann etc.). Die Ausgangspunkte sollen sich auf (alltags)empirische Erlebnisse und Ereignisse stützen. Darüber hinaus wird versucht, den kulturtheoretischen Kreis zu schließen, den die meisten bisherigen Betrachtungen vernachlässigt haben: das untrennbare, produktive Gegenüber von verschiedenen Ebenen der Kultur(en), das Aus- und Entdifferenzieren, das Beobachten und Bewerten dieser Ebenen. Eine Theorie der Popkultur soll zumindest partiell lernfähig sein:

4 Die Praxisrelevanz neuer Studiengänge erscheint mittlerweile genauso wichtig wie eine gesicherte Forschung und Lehre. Betrachtet man Praxisrelevanz als Sensibilität für außeruniversitäre Bereiche, erscheint dieser Anspruch legitim. Meint man damit allerdings ein Zauberwort, das lediglich als Hauptmotivation inneruniversitärer Felder gelten soll, so kann und soll eine Kompatibilität nach außen sicherlich nicht erreicht werden.

„Dass das, was in der Theorie richtig ist, keine Folgen für die Praxis hat, hat keine Folgen für die Theorie. Sie muss die Praxis nehmen, wie sie ist – und kann doch zeigen, dass sie auch anders möglich wäre. Das ist nicht wenig in einer Welt, in der man immer häufiger auf Praktiker und Entscheider trifft, die behaupten, zu dem, was sie tun, gäbe es keine Alternative.“ (Bolz 2001b: 215.)

Schließlich kann auch eine theoretische Beschreibung der Popkultur als Indikator für wissenschaftstheoretischen Wandel fruchtbar sein, so wie popkulturelle Phänomene selbst als Seismographen allgemeinkulturellen Wandels dienen können, weil beide unter dem Druck von Zeit und Innovation stehen. Dass bei diesen Beobachtungen analytische Fenster in zahlreiche gesellschaftliche Bereiche, die ebenfalls diesem Wandel unterliegen, geöffnet werden, erscheint selbstverständlich. Basis bilden die Felder der Popkultur mit dem Schwerpunkt Popmusik, da hierzu zum einen schon eigene Vorüberlegungen existieren und veröffentlicht wurden und diese Themengebiete zum anderen als prototypisch und trendseismographisch für kulturellen Wandel gedeutet werden können, weil sie aus sich heraus dauerhaftem Innovationszwang unterliegen, um stets en vogue sein zu können: „Now we must learn to judge a society more by its sounds, by its arts, and by its festivals, than by its statistics.“ (Attali 1985: 3)

Wenn Popkultur als Indikator gesellschaftlichen Wandels gelten kann, so gehört Pop ohne Frage zu den Themenfeldern der (post)modernen Mediengesellschaften und kann also auch als Beobachtungsfluchtpunkt wissenschaftlicher Erörterungen dienen: „Pop ist als Bestandteil dem Zivilisationsgefüge einbeschrieben, ihm ‚involviert‘“, schreibt der Bielefelder Pädagoge Dieter Baacke bereits 1968 (26) in seiner Analyse über die sprachlose Opposition des Beat. Baacke merkt damit kritisch an, dass das Revolutionäre oder zumindest Oppositionelle am Pop kein außergesellschaftliches Aufbegehren, sondern ein systemkonformes Anpassen an Konsumzwänge bedeutet, und beschäftigt sich als einer der ersten deutschen Wissenschaftler überhaupt mit dem Thema Pop-Kultur⁵ außerhalb von Amerikanisierungshysterien. Baacke findet den Einstieg in die so genannte Popkultur und deren vielfältige Kategorien und Formen über eine an einen Popmusikstil gekoppelte Jugendbewegung Beat. Popmusik als Sparte von Popkultur verdeutlicht die Vergänglichkeit der Gegenwart popkultureller Ereignisse besonders gut. Und eben jenes dauerhafte Voranschreiten manifestiert sich in Mediengesellschaften in keinem Bereich deutlicher als in Form der (globalisierten) Popkulturen. Was eben noch *in* war, ist nun schon *out* und morgen eventuell über Wiederbelebung im Gewand von Retro-Effekten erneut *in*. Deswegen kann die genauere Betrachtung eines popkulturellen Stils, ausgehend von der Musik, als Basis einer größer angelegten Studie zur Popkultur in einer Mediengesellschaft dienen. Ausgehend von einer jugendkulturellen Bewegung, die sich an den stilistischen Leitlinien Musik, Mode und Literatur ma-

5 So Baackes durchgehende Schreibweise in *Beat – die sprachlose Opposition*.

nifestiert und somit beobachtbar macht, können Schlüsse auf allgemeine Mechanismen popkultureller Phänomene gezogen werden (vgl. Jacke 1996, 1997, 1998). Von der Popkultur wiederum können Fäden zu anderen gesellschaftlichen Bereichen (z.B. Werbung, Kunst, Politik) gesponnen werden. Ferner wird bei solchen Untersuchungen bereits klar, dass man im popkulturellen Feld immer wieder auf Personen, auf Aktanten⁶, zurückgeworfen wird. Kein Stil, keine neue Gruppierung ohne Personalisierung in Form von Prominenz oder Stars. Selbst der zunächst entpersonalisierte Kult um die DJ-Culture begann spätestens mit seiner medienhistorischen Etablierung durch Namen (*Westbam*, *Sven Väth*, *Marusha*), neue, zahlenmäßig größere Aufmerksamkeiten herzustellen. Somit bedarf es im Rahmen einer breiter angelegten Analyse zu Popkultur und Mediengesellschaft der Berücksichtigung der vielfältigen Zusammenhänge von Medienkultur (Themen) und Stars (Aktanten). Beides sind ebenfalls Forschungsbereiche, zu denen in den Kommunikations- und Medienwissenschaften erst jüngst intensiver, aber zumeist unverbunden publiziert wurde. Die Schwerpunkte der vorliegenden Untersuchung gründen sich also eher auf konkreten Beobachtungen im Rahmen der Themen- und Problemfindung, beschäftigen sich dann allerdings mit sehr abstrakten Beschreibungsversuchen historischer und theoretischer Art zu den Themenamöben Kultur, Popkultur, Subkultur, Medien etc., um schließlich doch wieder auf der konkreteren Ebene von handelnden bzw. repräsentierenden Aktanten (auf Produktionsseite: Stars) anzukommen. Dabei gilt es, stets einen wissenschaftlichen Stil beizubehalten und weder in überzogen normative Essayistik noch in affektives Fantum zu verfallen. Gleichzeitig sollen kulturell (P. Janich) persönliche Erfahrungen und Überlegungen als Subtext zu den Beschreibungen mitlaufen.

Zum konkreten Ausgang dieser Studie: das erste Mal begegneten mir die unübersichtlichen Zusammenhänge wissenschaftlicher Beschäftigungen mit dem Feld der Popkultur beim Verfassen meiner Magisterarbeit zum Thema Anti-Starkult (vgl. Jacke 1996). Der Mangel an fundierter, vor allem wissenschaftlicher Literatur, die zumeist oberflächlichen theoretischen Ansätze in verschiedenen Disziplinen (u.a. Kommunikations-, Kultur-, Medien-, Musikwissenschaft, Pädagogik und Soziologie) und die damit verbundene schwache Institutionalisierung solcher Beobachtungen waren unübersehbar. Nicht zuletzt aus diesem Grund fiel es schwer, bereits ein größeres Konzept zu etwas wie einer Theorie populärer Kultur vorzulegen. Stattdessen beschränkte ich mich auf einleitende Überlegungen. Ausgangspunkt sind also die dort aufgestellten grundlegenden Beobachtungen zu Stars und den sie umgebenden Medien- und Vermarktungsmechanismen sowie dem dazu inhaltsanalytisch und um Expertenleitfadeninterviews ergänzten Fallbeispiel

6 Aktant wird hier und im Weiteren mit Schmidt als im weitesten Sinne Handelnder verstanden. Zur Bedeutung von Individuen für Kommunikation im Zuge der entpersonalisierten Sichtweise von Kommunikation in Luhmanns Systemtheorie vgl. Schmidt 1994b: 65-70.

einer subkulturellen Rockband mitsamt ihrer Szene, die assimiliert und kommerzialisiert wurde. An jene Ideen soll die vorliegende Arbeit anknüpfen.

Dabei geht es nun aber weniger um die Illustration und empirische Überprüfung der Überlegungen an einem konkreten Beispiel wie in der Magisterarbeit (die Medienberichterstattung über die US-Rockband *Nirvana*, den jugendkulturellen Stil *Grunge* und die *Generation X*) oder um eine Erzeugung von Repräsentativität durch Vergleiche, sondern um die konsequente, verallgemeinernde Fortführung der Vorüberlegungen in Richtung *Popkultur* und *Mediengesellschaft* bei gleichzeitigem Ausbau der medienkulturtheoretischen Abhandlungen in Form des Versuchs einer Generalisierung der vermeintlich paradoxen Dialektik subkultureller Phänomene. Ergänzend werden Beispiele aus den Feldern der Popkultur erwähnt und erläutert; dieses soll vorrangig en passant und über den Hypertext der Fußnoten geleistet werden.⁷ Der Fokus wird in der vorliegenden Arbeit allerdings auf das gründliche Durchspielen der eigenen Ideen auf Basis mannigfaltiger Ansätze und Theorien gelegt, die sich mittlerweile um das Feld Popkultur herum gebildet haben. Diese Ansätze können keinesfalls vollständig dargestellt werden. Ihnen sollen für die eigenen Beobachtungen wesentliche Argumentationen entnommen, erläutert und untereinander in Verbindung gebracht werden, um einen fruchtbaren Boden für die eigenen Überlegungen zu erzeugen. Man könnte in Anlehnung an G. Debord (1996), M. de Certeau (1988) und R. Weißenborn (2003) auch vom wissenschaftlichen Umherschweifen, Wildern und Geschichtenerzählen sprechen. Dieses Bedienen an und Re-Reading von einflussreichen Werken wird in Form einer Literatursynopse von Beschäftigungen mit Kultur vollzogen, die es ermöglichen soll, durch Ordnung und Systematisierung für einen Erkenntnisgewinn zu sorgen.

Eine letzte Anmerkung zum eigenen Hintergrund sei noch gestattet: Nichts ist bei der bisherigen Beschäftigung mit Popkultur mehr aufgefallen als die Ignoranz, die oft von Forschern an den Tag gelegt wird. Wer über Popkultur schreibt, zumal wissenschaftlich, künstlerisch oder philosophisch, der sollte Popkultur er- bzw. gelebt, der sollte das produktive wie auch destruktive Chaos gespürt haben. Eine gewisse Abstraktion von einzelnen Phänomenen oder Szenen gestatte ich mir, die Vergleichbarkeit und Überprüfung meiner Ideen zu den immer wieder neu entstehenden Bewegungen sei anderen überlassen.

7 Das Fußnotensystem dient als Verweissystem mit Andock-Möglichkeiten für weitere Beispiele, Themen, Ansätze und Literatur. Das Verzeichnis der verwendeten Literatur wiederum soll auch als Service-Teil für weitere Recherchen dienen, da die derzeitigen Sammlungen von Literatur zur Popkultur in Bibliotheken und Bibliographien zumeist unbefriedigend oder unsystematisch sind.

1.2 FORSCHUNGSLAGE

„Dies ist der Sommer der freigesetzten Dreißigjährigen, wo sich die New-Economy-Opfer vom letzten Jahr mit den Gekündigten aus der Medienbranche und dem Musikbusiness zum Depressions-Chill-out treffen. Und während man sich noch die hämischen Worte vom Ende der Spaßgesellschaft nach dem 11. September aus den Ohren zu putzen versucht, kriecht das vom historischen Rückschlag der Generation X, Golf, Slacker oder wie auch immer hinterrücks wieder hinein, und das Kukident-Grinsen der Generation Aktenzeichen XY triumphiert. Die Stones werden vierzig, und Pop ist tot, scheint die von plötzlicher Gerontophilie erfasste Gesellschaft zu flüstern – jetzt wird's endlich wieder ernst.“ (Buhr 2002a: 17)

Eine theoretische Reflexion der Zusammenhänge zwischen Popkultur, Medien und Stars hat in der deutschsprachigen Kommunikations- und Medienkulturwissenschaft bis dato schlichtweg nicht stattgefunden. Interessanterweise gibt es hingegen eine ganze Anzahl zumeist empirischer Studien zu populären Fernsehsendungen in Deutschland. Den oft aufgeregten feuilletonistischen Diskussionen um jeweils neue Medienformate und -inhalte wie Soap Operas, Talk Shows, Game Shows und zuletzt Quiz Shows folgten in der Regel auch wissenschaftliche Betrachtungen solcher Phänomene. Comedy-Boom, Trash-TV, Retro-Phänomene in der Popkultur und nicht zuletzt *Big Brother* und *Deutschland sucht den Superstar* sorgten in den letzten Jahren für eine steigende Empfindlichkeit seitens medialer und auch wissenschaftlicher Aufmerksamkeiten. Es blieb aber zumeist bei Einzelfallanalysen oder zwanghaften Anbindungsversuchen an bestehende Ansätze, Modelle und Skizzen. Eher selten wurden Fortführungen oder eigene Ideen entwickelt.⁸ Schließlich wurde die MedienSpaßGesellschaft⁹ in ihrer dauer-ironisierenden Selbst-Thematisierung durch den vermeintlichen Real-Schock der Ereignisse am 11. September 2001 irritiert. Plötzlich wurde die Berichterstattung zu den Feldern der Popkultur und Spaßkultur davon überlagert. Die neue Ernsthaftigkeit herrschte zumindest vorübergehend nach den Bilderstürmen in der Provinz Bamyán und der Weltstadt New York – und war in der weltweiten Medienberichterstattung doch nichts anderes als ein weiteres, neues Thema mit eigener Karriere. Die Beobachtung dieser Ereignisse kann aber nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein. Nur am Rande soll das Augenmerk auf eventuelle Auswirkungen auf die hier behandelten Phänomene gerichtet werden. Längst hat eine Re-Normalisierung der Berichterstattung ihren Verlauf genommen. Die theoretischen Konstruk-

8 Ausnahmen in Form von wenigen Grundlagenwerken oder -aufsätzen und jüngeren Examensarbeiten bestätigen die Regel und werden hier – so weit dies geht – in den jeweiligen Kapiteln berücksichtigt.

9 Die Schreibweise mit Majuskeln soll die Verschränkungen und Entgrenzungen der drei Bereiche verdeutlichen. In diesem Zusammenhang kann keiner der Bereiche nur für sich stehen, sie sind untrennbar verbunden (vgl. dazu ausführlicher Jacke 2000).

te Popkultur, Medien und Stars bleiben bestehen und in dieser Konstellation in der Kommunikations- und Medienkulturwissenschaft weiterhin äußerst wenig beachtet. Und dies, obwohl Werbewirtschaft und Medienindustrie selbst offensichtlich ein zunehmendes Interesse an wissenschaftlicher Fundierung solcher Phänomene haben. Dabei liefern insbesondere Kommunikations- und Medienkulturwissenschaft theoretische Überlegungen, die sehr wohl zum Erstellen eines Fundaments zu diesen Themenfeldern beitragen können; das spätere Einreißen im Sinne von Deleuze/Guattari (2000) inbegriffen.

Intensivere Auseinandersetzungen mit Popkultur, Medien und Stars sind im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren durch vor allem jugendsoziologische, pädagogische, medienkulturwissenschaftliche, kulturkritische und popmusikjournalistische Beobachtungen geleistet worden. Dazu gesellen sich, zunächst in den englischsprachigen Originalen, seit Mitte der 1990er Jahre auch in Übersetzungen oder Adaptionen, Beobachtungen der *Cultural Studies*. Doch auch in diesen Disziplinen finden sich selten kompakte, schlüssige Überblicke oder Theorieansätze. Allerdings lässt sich, nicht zuletzt durch die Ideen und Einflüsse der *Cultural Studies*, zum einen eine zunehmende Beachtung englischsprachiger Literatur zur Popkultur feststellen. Zum anderen verwissenschaftlichen sich die feuilletonistischen Diskussionen durch Berücksichtigung wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Literatur. Die ebenso hier verwendeten Ansätze und Überlegungen der Kritischen Theorie und des soziokulturellen Konstruktivismus beweg(t)en sich sicherlich nicht so deutlich an popkulturellen Themen entlang, scheinen aber aus unterschiedlichen Gründen im Kontext dieser Arbeit nützlich: die Kritische Theorie, weil sie sich überhaupt erst mit dem Aufkommen massenkultureller Phänomene beschäftigt hat und in den Beobachtungen der *Cultural Studies* oft Erwähnung findet, soziokulturell-konstruktivistische Ansätze, weil sie die kritisch aufgeladenen Diskurse entdramatisieren und zudem mit S.J. Schmidts Kulturbegriff ein reflexivitätsgeeignetes Analysemodell bieten, das ausdifferenziert und für popkulturtheoretische Überlegungen anwendbar gemacht werden kann.

Ähnlich wie zum Thema Popkulturtheorie sieht die wissenschaftliche Situation bei Analysen und theoretischen Überlegungen zu Stars und Starkult aus. Vereinzelte Studien gibt es zwar seit dem Entstehen der jeweiligen Massenmedien, auch hier vor allem von Film und Fernsehen. Doch haben sich bisher nur wenige an eine Strukturierung oder gar Theorie der Stars bzw. des Starkults gewagt. Der Lüneburger Medienkulturwissenschaftler Werner Faulstich etwa erwähnt seit geraumer Zeit das Vorhaben einer Star(kult)theorie, belässt es aber zumeist bei kurzen Anrissen, Einzelfallstudien und allerersten Überblicken.¹⁰ Auch auf diesem Feld sollten englisch-

10 Knapp zehn Jahre, nachdem Faulstich die Forderung nach einer Theorie der Stars in seinem wegweisenden Beitrag zum Funkkolleg *Medien und Kommunikation* erhoben hatte (vgl. Faulstich 1991), blieb ihm nichts weiter, als erneut den Mangel einer solchen Theorie zu beklagen (vgl. Faulstich 2000b).

sprachige Veröffentlichungen stärker berücksichtigt werden, wobei diese sehr oft phänomenologisch an einzelnen Fällen arbeiten oder sich in historischen Abrissen erschöpfen.¹¹

Es bleibt zusammenzufassen: Verschafft man sich einen Überblick über die unterschiedlichen theoretischen Beobachtungen zu Popkultur, Medien und Stars, fällt als erstes deren Heterogenität auf, die für einen interessierten Lesenden oftmals in dem eingangs geschilderten Chaos mündet. Es fehlt bis heute an einer Systematisierung und Strukturierung und zumindest am Versuch eines Verflechtens der verschiedenen Ansätze. Dies könnte durch eine transdisziplinär orientierte Medienkulturwissenschaft mit kommunikationswissenschaftlichem Hintergrund geleistet werden. Das Erleben, der Umgang mit Popkultur und (ihren) Stars geschieht fast ausschließlich über massenmediale Angebote. Deshalb erscheint eine Verknüpfung sinnvoll.¹² Vor dieser muss allerdings Basisarbeit in Sachen Kultur und ihrer Beschreibung geleistet werden, um nicht ein weiteres Mal nur eben in Ansätze und Theorien hereinzuschauen, sondern sie zu durchdringen.

Kultur – Medienkultur – Popkultur

Kultur bedeutet heute Medienkultur, anders formuliert: „Keine Kultur ohne Medien, keine Medien ohne Kultur.“ (Schmidt/Zurstiege 2000a: 164) Wie auch immer die einzelnen Begriffe genauer verstanden und später erläutert werden sollen, dieser basale komplementäre Zusammenhang gilt ebenso für Popkultur: Ohne Popkultur keine Medien, ohne Medien keine Popkultur. Teilt man sensu Schmidt (1994a, 2002c) den massenmedialen Vermittlungsprozess analytisch in die sich gegenseitig bedingenden Bereiche Produktion, Distribution, Rezeption und (Weiter)Verarbeitung¹³ ein, dann gibt es für alle Dimensionen jeweils in Rollen handelnde Individuen (Aktanten), die ebenfalls durchaus wechselseitig (ob nun direkt oder indirekt) aufeinander einwirken. Stars können zunächst klar in den Produktionsbereich einsortiert werden, von Interesse sind diese Aktanten aber für alle vier Bereiche: Ein Fernsehproduzent etwa wird sich um die Teilnahme eines Stars in seiner Samstagabendshow bemühen, ein im Vertrieb fungierender Promoter oder Mediaplaner wird diese Sendung mit solchen Stars bequemer offerieren und vermarkten können, und die Zuschauer schauen sich vielleicht gerade wegen dieser Stargäste die Show besonders gerne an oder werden zumindest

11 Ferner lässt sich in einschlägigen Handbüchern und Einführungen in Kommunikations- und Medienwissenschaft wie zuletzt etwa von Merten 1999, Schmidt/Zurstiege (2000b), Schanze (Hg.) (2001), (Hg.) (2002), Hickethier 2003 kein Eintrag zu Stars, Pop- oder Subkultur finden. Ausnahmen sind hier Faulstich 2002 und Hügel (Hg.) (2003), wobei letzteres eine spezielle Einführung in popkulturelle Themenfelder darstellt.

12 Hügel (2002: 67) schlägt sogar vor, unter Popkultur ausschließlich massenmediale Phänomene zu fassen.

13 Ich schlage hier das Präfix ‚Weiter‘ vor, um den Unterschied zur Rezeption von Medienangeboten noch deutlicher zu machen.

via Metamedien wie Programmzeitschriften darauf aufmerksam.¹⁴ Und schließlich gibt es die (er)wartenden Fans, die die Sendung wegen der auftretenden Stars aufzeichnen oder sich gemeinsam anschauen. So gibt es eben auch keine Popkultur ohne Stars und keine Stars ohne Popkultur. Diese Stars bewegen sich mithin auf verschiedenen Ebenen von Kultur.

„Nun ist die Tatsache, dass populärkulturelle Produkte die Nation in begeisterte Anhänger und naserümpfende Kritiker spalten, so alt wie die Unterhaltungsindustrie selbst. Neu ist allerdings, dass sie – wie ein Blick in die Feuilletons und in kultur- und sozialwissenschaftliche Publikationen der letzten Zeit zeigt –, zunehmend zum Gegenstand akademischer Dispute und Analysen avancieren.“ (Rademacher 2000: 322)

Eine grundsätzliche Beschäftigung mit verschiedenen Kulturbegriffen erscheint im Rahmen einer medienwissenschaftlichen Analyse zur Popkultur als Ausgangspunkt dementsprechend unerlässlich. Gerne und immer wieder wird mittlerweile auch wissenschaftlich über Popkultur geschrieben, definiert wird der Begriff hingegen nur selten. So etwa zählt die oben zitierte Soziologin Claudia Rademacher (vgl. ebd.: 323-325) in Anlehnung an den Erziehungs- und Kulturwissenschaftler Thomas Düllo (1998) vier wissenschaftliche Positionen zur Populärkultur auf: Kulturpessimismus, affirmative Positionen, konstruktivistische bzw. kulturalistische Positionen und Kulturindustrie-Kritik. Rademacher kritisiert diese, liefert aber keine eigene Definition. Ähnlich dekliniert Peter Wicke (1995), der Leiter des *Forschungszentrums Populäre Musik* an der Humboldt-Universität Berlin, zwei einteilbare Gruppen von Popkulturbeobachtungen (Kulturkritik und *Cultural Studies*) durch, lässt aber keinen klaren eigenen Standpunkt erkennen. Und auch die beiden Literaturwissenschaftler Helmut Heuermann und Michael Kuzina (1995) entwickeln anhand zahlreicher Beispiele wie Horror-Literatur oder Elvis Presley eine Einteilung von Beobachtungen popkultureller Phänomene, und zwar in kulturkritisch-ideologische und wissenschaftlich-empirische Ansätze, ohne an dieser Stelle eine eigene, fortentwickelte Position zu liefern.

Trotz intensiver Auseinandersetzungen mit Thesen zur Populärkultur bleibt das Verständnis dieses Terminus also meist eher unklar. Auch die Soziologin Gabriele Klein (1999: 284-300) behandelt das Phänomen der Popkultur, benennt ihre Studie sogar im Untertitel *Pop Kultur Theorie*, liefert aber keine detaillierten, strukturierten Definitionen der entscheidenden Begriffe, sondern, nach eigener Auskunft, eine Skizze. Das Verfahren einer Umschreibung anhand der Erläuterung anderer Positionen wird auffallend oft im Zusammenhang mit Kultur und insbesondere Popkultur betrieben.

14 Was der ZDF-Samstagabendsendung *Wetten Dass?* z.B. den Ruf einbrachte, eher eine Aneinanderreihung von Medienstars und -prominenten denn eine Spielshow zu sein.

Dies deutet auf eine gewisse wissenschaftliche Ratlosigkeit und Unsicherheit hin. Einigkeit findet sich selten, und selbst wenn, dann nur scheinbar:

„Der ›Kern‹ dessen, was die verschiedenen kulturwissenschaftlichen Ansätze als »Kultur« je verschieden zu bestimmen suchen, ist nichts anderes als jenes abreviierte und subjektivierte Kondensat des Wissens einer Gesellschaft, das in ihren Interdiskursen greifbar ist.“ (Link 2003: 14)

Ebenso erscheinen negative Definitionsversuche („Popkultur ist, was man nicht erklären kann“) oder individualisierende Relativierungen („Popkultur ist das, was man als Popkultur empfindet“, „Pop ist alles, alles ist Pop“) gerade in diesen Bereichen nicht nur häufig vorzukommen, sondern regelrecht en vogue zu sein.

Die Definitionen von Popkultur sind demnach so mannigfaltig wie der Phänomenbereich selbst. Versuche von Populärkulturbeschreibungen lassen sich in Anlehnung an den amerikanischen Medien- und Kulturwissenschaftler John Storey (2001: 5-15) in sechs Stränge einteilen:

- Pop(ulär)kultur als Kultur zahlenmäßig überwiegender Bevölkerungsgruppen (quantitativ),
- Pop(ulär)kultur als alles außerhalb der hohen Kultur (differenziell),
- Pop(ulär)kultur als Kultur des Volkes (klassifizierend),
- Pop(ulär)kultur als Massenkultur (quantitativ-qualitativ),
- Pop(ulär)kultur als Terrain des Austauschs, der Verhandlung und des Kampfes zwischen Hochkultur und Massenkultur (klassifizierend, symbolisierend, politisierend) → Popkultur als „disarticulation-articulation“ (Chantal Mouffe zitiert bei Storey 2001: 11),
- Pop(ulär)kultur als Auflösung der Grenzen zwischen Kommerz und Kultur (postmodernisierend).

Zum einen fällt die vermeintliche Vermengung der Termini Populärkultur und Popkultur, zum anderen die fehlende Trennschärfe der Kategorien auf. Darum soll hier zu Beginn ein eigener, an die Kategorien angelehnter, integrativer Begriff entwickelt werden:

Popkultur bedeutet demnach den kommerzialisierten, gesellschaftlichen Bereich, der Themen industriell produziert, medial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen – egal, welcher Schicht oder Klasse zugehörig – mit Vergnügen genutzt und weiterverarbeitet wird.

Diese Definition hat sicherlich den Nachteil, sehr weit gefasst zu sein und somit zahlreiche Phänomene der Mediengesellschaft zu betreffen. Sie soll auf diese Art und Weise aber gerade verdeutlichen, dass es bei Popkultur um Massenkultur geht, wobei Masse hier nicht mehr negativ konnotiert, sondern quantitativ gemeint ist (vgl. auch Jacke 2001b, 2003 sowie Jacke/Zurstiege 2003a). Ferner signalisiert dieser weitreichende Begriff, warum sich Popkultur in zahlreichen wissenschaftlichen und feuilletonistischen

Artikeln diskutieren und vor allem, daran ablesbar, auf nahezu alle gesellschaftlichen Bereiche ausdehnen lässt: nicht alles ist Pop, aber alles kann zu Pop werden. Oder wie es John Fiske beschreibt: „The combination of widespread consumption with widespread critical disapproval is a fairly certain sign that a culture commodity is popular.“ (Fiske 1989: 106)

Um nun in Kultur beobachten, beschreiben und auch bewerten zu können, wird hier ein analytisches Zwei-Ebenen-Beobachtungsraster von *Main* und *Sub* vorgeschlagen, welches im weiteren Verlauf dieser Arbeit dann immer wieder in den Ansätzen und Theorien zur Kultur gesucht werden soll und welches sich in den Worten des Popkulturwissenschaftlers Hügel nahelegend begründen lässt:

„Denn: Zum einen machen wir nach wie vor Unterscheidungen und zum anderen bedeutet das Einebnen dieser Differenz [bei Hügel von Populär- und Hochkultur, C.J.] eine Verarmung, da sie einen wesentlichen Motor unserer kulturellen Entwicklung außer Funktion setzt. Zwei Systeme zu haben ist besser als nur eines.“ (Hügel 2002: 54)

Die Ebenen von *Main* und *Sub* in Kultur sind aus einer jahrelangen Sichtung von Theorie und Praxis verschiedener Pop- und Subkulturen entstanden. *Main* und *Sub* sind von den Differenzen *Mainstream/Subculture* bzw. *Mainstream/Underground* abgeleitet. Diese werden seit Entstehen einer mediatisierten Kultur immer wieder für die grundlegende Differenzsetzung wir/die anderen benutzt, und zwar aus der jeweiligen Beobachtungsperspektive unterschiedlich gewichtet und bewertet.¹⁵ Die Bezeichnungen *Main* und *Sub* werden hier neu eingeführt, um die ostentative Normativität (normative Normativität) in den Begriffen *Mainstream* und *Subculture* bzw. *Underground* zu vermeiden. Denn *Mainstream* offeriert zumeist eine negative Auslegung (das Mediokre, Triviale, Vermasste, Vorhersehbare etc.) aus Sicht der *Subculture*, während aus der eigenen Perspektive eher selten beobachtet und bewertet wird. Demgegenüber wird *Subculture* aus Selbstbeobachtungen zumeist positiv konnotiert (das Exklusive, Innovative, Andere), während dieser Bereich aus Sicht des *Mainstream* oft nicht beobachtet oder mit Vorurteilen belegt oder stigmatisiert wird (das Absonderliche, das Unnormale, das Unten). Mit den Termini *Main* und *Sub* hingegen soll ein entdramatisiertes Raster vorgestellt werden, welches die Komplementarität der beiden Seiten darlegt: „Von Subkultur zu reden, kann nur sinnvoll sein, wenn zuvor von Kultur die Rede war.“ (Lindner 1985: 59) Sowohl *Main* als auch *Sub* sind analytische Abgrenzungen, die nicht immer unbedingt im

15 Für einen ausführlichen Überblick und Katalog der Bezeichnungen dieser basalen Differenzsetzung vgl. Grossberg 2003. Die Begriffspaare *Mainstream/Subculture* bzw. *Mainstream/Underground* werden hier lediglich in ihrer Verwendung für den Bereich der Popkultur vorausgesetzt. Daneben gibt es auch sprachliche, klassenspezifische und politische Wurzeln dieser Differenz, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann.

Singular und ungetrübt identifizierbar auftreten. Sie werden hier zunächst aber so benannt, um sprachliche Übersicht zu gewähren.¹⁶

Im Folgenden sollen hier vorrangig gängige theoretische Positionen zu den Begriffen Kultur, Popkultur (*Main*), Subkultur (*Sub*) und gegebenenfalls Begriffsnachbarn kurz vorgestellt, kritisiert, seziert und gruppiert werden. Darin einfließend wird der Versuch unternommen, einen (kulturell an anderen Ansätzen orientierten) eigenen, medienkulturtheoretischen Ansatz vorzustellen, der sich einiger Bestandteile der behandelten Theorieansätze bedient, Unterschiede herausarbeiten und Gemeinsamkeiten verknüpfen soll. Mit dessen Hilfe kann das opponierende, dynamische Zusammenspiel aus *Main* und *Sub* innerhalb von Kultur(en) normativ entdramatisiert und erklärt werden. Als Vorarbeit zu den eigenen Überlegungen sollen intra- und interparadigmatisch die Kultur- und Subkultur-Begriffe der Kritischen Theorie, der *Cultural Studies* und des Schmidtschen Konstruktivismus ver- und abgeglichen werden. Da diese Ansätze häufig in kulturtheoretischen Zusammenhängen erscheinen, aber vor allem, weil sich alle drei Ansätze selbst gegen dominierende philosophische bzw. wissenschaftliche Traditionen positioniert haben, sollen sie auf ihre besondere Tauglichkeit für eine Popkulturtheorie untersucht werden.¹⁷ Dies geschieht nicht ohne diverse Verdachtsmomente einer „zumindest partiellen Kommensurabilität“ (Bertermes 2001: 76). Gerade in einem Untersuchungsfeld, welches durch begriffliche Unklarheiten, Multidisziplinarität, historisch diskontinuierliches Interesse und fehlende Supertheorien geprägt ist, bietet sich eine begründete multiperspektivische Herangehensweise an. Nur über ein solches Quer- und Wiederlesen lassen sich interessante Gemeinsamkeiten und Unterschiede feststellen, aus denen ein eigener Ansatz entwickelt werden kann. Dieser beansprucht mitnichten, superior zu sein. Er hat schlichtweg den Vorteil, rückblicken zu können.¹⁸

Einige weitere Bemerkungen zum thematischen Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit, dem wohl trügerischsten Wort überhaupt, der Kultur (vgl. Willis 1978), scheinen notwendig: Um mit dem all(medien)täglichen Kontingenz-Overload produktiv umgehen zu können, benötigen wir eine Entlastungsfolie Kultur. Kultur gibt es nicht, aber wir brauchen sie, und zwar zur gesellschaftsinternen wie auch -externen Differenzierung und dem dafür erforderlichen Differenzmanagement. Wobei die Gefahr einer Entdifferenzierung durch Inflationierung des Kulturbegriffs im wissenschaftlichen Bereich

16 Zu diesen Ebenen vgl. im weiteren Verlauf die Kapitel 2 bis 4.

17 Argumentative Verschiebungen seitens Kritischer Theorie etwa kommen laut Honneth einem Paradigmenwechsel bzw. Traditionsbruch gleich (vgl. Honneth 1982: 87).

18 Bei diesen Überlegungen schließe ich mich wissenschaftstheoretisch der Argumentation von Claude Bertermes an, der einen aufwendigen, metatheoretischen Vergleich dreier Theorieansätze zur Fernsehunterhaltung (Horkheimer/Adorno, Holzer und Hallenberger/Foltin) vorgenommen hat (vgl. Bertermes 2001).

in letzter Zeit unübersehbar ist. Interessanterweise verlangte das aus dem Land- und Ackerbau stammende lateinische Wort *Kultur* bis in die Neuzeit hinein ein Genitivattribut und war somit gebunden. Erst Ende des 17. Jahrhunderts wurde *Kultur* als Begriff autonom (vgl. Konersmann 2001: 11). Mittlerweile dient *Kultur* selbst der Bindung anderer Begriffe. *Kultur* scheint, beinahe religionsverdächtig, für alles herhalten zu müssen, was nicht genau erklärbar ist. „*Kultur*“, so scheint es, ist zur Zauberformel unserer Geistesgegenwart geworden“, schrieb der Soziologe Helmuth Berking (1989: 15) in einem Beitrag zur Kultursozilogiediskussion. Wenn es für alles Bindestrich-Kulturen gibt, wozu dann noch *Kultur* oder müssen *Kultur-Kulturen* dann als Letztinstanz operieren?¹⁹ Zur Dokumentation der Inflation des Kulturbegriffs seien hier einleitend zwei aktuelle (offensichtlich systematisch unsystematisch zusammengestellte) Terminikataloge genannt: Wirtschaftskulturen, Politikulturen, Erziehungskulturen, Sportkulturen, Liebeskulturen, Militärkulturen (vgl. Baecker 1999: 75) bzw. Unternehmens-, Tisch-, Pop- oder Subkultur (vgl. Jünger 2000: 207). Und sogar eigene, institutionalisierte Wissenschaftsdisziplinen gibt es zu dem – ob mit oder ohne Präfix –, was man offensichtlich nicht präzise erklären kann.²⁰ Unübersichtlichkeit herrscht vor allem im Bezug auf die Strukturen, Funktionen und (Be-)Wertungen von *Kultur*. Eine besondere Rolle spielt der Begriff im Rahmen der aktuellen Diskussionen um Globalisierung, Lokalisierung, Multi-, Inter- und Transkulturalität.²¹ Und in genau diesem Rahmen ist auch immer wieder die Rede von der Rolle der Medien. Doch dazu erfolgen im Weiteren Erläuterungen (vgl. Kapitel 2 bis 4). An dieser Stelle soll lediglich die Anbindung der folgenden kulturtheoretischen Überlegungen an aktuelle Diskussionen geliefert werden. Denn wenn es schon schier unüberbrückbare Unterschiede in den Auffassungen des Kulturbegriffs im internationalen Vergleich gibt, wie soll dann ein Konsens gefunden werden im Reden über Kulturen in Kulturen, und zwar ein- und denselben? Die Definitionsprobleme beginnen bereits innerhalb einer Gesellschaft bzw. sogar innerhalb gesellschaftlicher Teilbereiche. Bevor also die internationalen Cross-Cultures i.S.v. Welsch (1994: 160-169)²² zumeist vorschnell ins wissenschaftliche und auch politische Blickfeld gerückt werden, sollte als Aus-

19 Diese Frage stellt sich auch der Witten-Herdecker Soziologe Dirk Baecker (2001) im Titel einer seiner Essaysammlungen.

20 Als einen ersten Überblick über die Geschichten und Inhalte der verschiedenen, wissenschaftlichen Kultur-Disziplinen vgl. Böhme/Matussek/Müller 2002. Wobei speziell das universitäre Fach Kulturwissenschaft in den letzten Jahren zu einem der von Studienanfängern favorisierten im geistes- und sozialwissenschaftlichen Bereich avanciert ist. Dieser Boom täuscht ein wenig über die lange Tradition der unterschiedlichen Ströme der Kulturwissenschaft hinweg. Vgl. zur historischen und individualisierenden Begriffsbildung der Kulturwissenschaften bereits Rickert (1986 [1926]: 102–129).

21 Vgl. zur Einführung in die unterschiedlichen Termini Welsch (1994) und Berking (2001).

22 Welsch liefert als Beispiele Bereiche wie Gestaltung, Wissenschaft und Musik, liefert aber keine klaren Abgrenzungen und übersieht die zu allen Bereichen quergelagerten Kulturen eben der Gestaltung, Wissenschaft und Musik.

gangspunkt zunächst eine Mediengesellschaft westlicher Prägung wie die Deutschlands mit all ihren Abgrenzungen, Eingrenzungen und v. a. internen Aus- und Entdifferenzierungen betrachtet werden. Dass dabei insbesondere im Bereich der populären Kulturen Einflüsse aus anderen Gesellschaften laufend Eingang in die ‚eigenen‘ kulturellen Folien finden als auch gleichzeitig eine ‚reine‘, vollkommen abgeschottete Kulturfolie (eben deswegen und wegen der Mediatisierung²³) nicht mehr existiert, nicht mehr existieren kann, steht außer Frage. Wie also schaut diese Folie nun genauer aus und aus welchen kulturtheoretischen Perspektiven wird sie im Rahmen von Popkultur beobachtet, kommentiert und bewertet? Dies soll im Folgenden ausführlich an den drei Perspektiven a) Kritische Theorie, b) *Cultural Studies* und c) soziokultureller Konstruktivismus erläutert werden. Dabei wird den Argumenten der Kritischen Theorie und ihrer Adepten großer Raum gewährt, da diese zu oft kurz und fehlerhaft interpretiert werden. Obwohl sich die vorliegende Arbeit eher als Anknüpfung an hauptsächlich *Cultural Studies* und soziokulturellen Konstruktivismus versteht, wird eine ausführliche Grundlage kulturkritischer Ausführungen als Theorie(n)-Teppich ausgerollt. Die zumeist – nicht immer, wie noch zu zeigen sein wird! – elitären Kulturbeschreibungen Kritischer Theorie sollen durchdrungen und als Antipode zu Betrachtungen aus der Popkultur auf die Popkultur verstanden werden. Mit diesem Beobachtungsverfahren ex negativo wird das über die gesamte Arbeit untersuchte Wechselspiel zwischen *Main* und *Sub* auf die eigene Arbeit angewendet: der ausgiebige Blick auf die Beschreibungen von hoher Kunst dient als Startoperation für spätere Beschäftigungen mit Popkultur.²⁴

Für alle Ansätze gilt: Anhand von Autoren und deren Potenzialen für eine Mediensubkulturtheorie in Form der Ebenen *Main* und *Sub* und ihrer Wechselseitigkeiten soll ein Faden gesponnen werden, der am Ende dieses Kapitels die eigenen Fortführungen hergeleitet und bedingt haben soll.

„Will man nämlich wirklich der Widersprüchlichkeit gegenwärtiger Kulturen gerecht werden, so genügt es nicht, sich bei der Diskussion des Kulturbegriffs an die Cultural Studies anzulehnen, sondern es erscheint nötig, darüber hinaus eine Vielzahl häufig unproblematisiert übernommener Konzepte zu hinterfragen und bezogen auf aktuelle Wandlungsprozesse neu zu definieren bzw. zu theoretisieren.“ (Hepp 2001: 266)

23 Mediatisierung bedeutet die Beeinflussung alltäglicher interpersonaler Kommunikation durch Massenmedien (vgl. Krotz 2001: 17-42). Beeinflussung wird hier zurückhaltend und nicht etwa als Manipulation verstanden, weswegen Mediatisierung hier keinesfalls eine Art von Unterwerfung bzw. Mittelbarmachung meint, wie es beispielsweise Wenzel (2001: 492) in seinen Beobachtungen zur Mediatisierung von Person und Kultur versteht: „[D]ie mediengerechte Rekonstruktion des Handlungsraums der modernen Gesellschaft.“ Westerberkey (1995a: 155) etwa bevorzugt wegen dieser Konnotation den Begriff *Medialisierung*.

24 Die Umwertung der Werte bzw. Wertungen Kritischer Theoretiker dient gewissermaßen dem eigenen In-Szene- und also In-Differenz-Setzen, wobei sich der Autor im Klaren darüber ist, dass auch die eigene Arbeit von einer anschließenden Umwertung nicht befreit ist; das lehren uns die Autologiebeobachtungen.

Das im Folgenden zu entwickelnde Vorhaben, so lässt sich zusammenfassen, betrifft folgende Aspekte:

1. In der vorliegenden Arbeit soll das theoretische Beobachtungsraster *Main* und *Sub* von Kultur aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben, analysiert und für einen eigenen Ansatz fruchtbar gemacht werden.

2. In der vorliegenden Arbeit soll die dynamische Dialektik der mediengesellschaftlichen Kulturebenen *Main* und *Sub* genauer analysiert und beschrieben werden. Diese Dialektik lässt sich in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen konstatieren, besonders in der so genannten Popkultur. Die innerhalb der Popkultur erklärbare Dialektik ist ein mediengesellschaftlich besonders sensibler Indikator für weitere gesellschaftliche Teilbereiche.

3. Diese Dialektik lässt sich in den Medien prototypisch über verschiedene Ebenen der Personalisierung von Prominenten und Stars erkennbar und analysierbar machen.

4. Auf Grundlage des Kultur-Beobachtungsrasters von *Main* und *Sub* und zudem anhand der konkreteren Ebene der Stars sollen Kritik- und Wandelmöglichkeiten geprüft werden.

1.3 AUFBAU DER UNTERSUCHUNG

„Theorien können und sollten nicht mehr sein (wollen) als Instrumente zur Problemlösung. Und diese Probleme müssen zunächst einmal plausibel formuliert werden, was nicht zuletzt eine klare Begrifflichkeit voraussetzt.“ (Schmidt 1999d: 111)

Um das vermeintliche Chaos der heterogenen Beschreibungen zu Popkultur, Medien und Stars greifbar zu machen (Situation), erscheint die von Schmidt eingeforderte Abklärung grundlegender Termini wesentlich (Struktur). Erst mit einem theoretisch abgedichteten Gerüst im Beobachterrücken kann dann vorsichtig der Schritt gewagt werden, die dynamischen Mechanismen dieses Kulturmodells zu erläutern (Prozess).

Entscheidend für die vorliegende Arbeit ist zunächst ein schlüssiges Konzept eines Kulturbegriffs, welcher sich in verschiedene Ebenen (im Weiteren *Main* und *Sub*) einteilen lässt (Kapitel 2 bis 4). Zu grundlegenden kulturtheoretischen Betrachtungen werden dabei im Wesentlichen drei Gruppen von Ansätzen für das eigene Modell überprüft, in Zusammenhang gebracht und geerntet:

1. Kulturkritische Forschungen (Kapitel 2), die sich in die ‚klassischen‘ Überlegungen der *Frankfurter Schule* (Kapitel 2.1: Horkheimer, Adorno, Marcuse, Löwenthal und Benjamin) und neuerer, daran anknüpfender ‚moderner‘ kritischer Denker (Kapitel 2.2: Habermas, Prokop, Behrens) unterteilen lässt, die sich zudem mit Medien- und Popkultur beschäftigen.²⁵
2. Überlegungen der *Cultural Studies* (Kapitel 3) mit einem Schwerpunkt auf den Erörterungen Douglas Kellners, da dieser aufgrund eigener Studien zur *Frankfurter Schule* eine Verbindung leistet, sich selbst in den *Cultural Studies* verankert sieht und ferner Anschlussmöglichkeiten zu soziokulturell-konstruktivistischen Konzepten liefert.
3. Soziokulturell-konstruktivistische Modelle mit Schwerpunkt auf dem Kulturmodell von Siegfried J. Schmidt (Kapitel 4), da dieses Konzept zum einen eine kulturbegriffliche Weite offeriert, die wiederum an Kellners Kultur-Terminus koppelbar ist und zum anderen eine klare analytische Schärfe anbietet, mit der man zunächst aus den oft unsicheren Definitionengewässern der *Cultural Studies* entkommen kann.

Aus diesen Strängen und ihren Fortsetzungen soll graduell ein eigener Ansatz emergieren und abgeleitet werden (Kapitel 2 bis 4). Das schon kurz beschriebene analytische Gegenüber der *Main*-Ebene ist das *Sub*. Zu diesem sollen bisherige Überlegungen der genannten Ansatzgruppen überprüft und fruchtbar gemacht werden (Kapitel 2 bis 4), um daraus in Zwischenfazit und zum Ende der Kultur-Kapitel 2 bis 4 eine eigene Vorstellung von *Main* und *Sub* entwickeln zu können. Um deutlich zu machen, welche der Überlegungen der drei kulturtheoretischen Gruppen für den eigenen Ansatz fruchtbar sind, wie bei den jeweiligen Ansätzen unterschieden und ein Zusammenspiel der Ebenen ermöglicht wird, erfolgt die Beobachtung von *Main* und *Sub* pro Ansatz. Eine analytisch getrennte, ansatzübergreifende Betrachtung von *Main* und *Sub* hätte zum einen zur Konfusion beigetragen und zum anderen dem eigenen Ansatz zuviel vorweg genommen. Innerhalb der Ansätze gibt es einen feinen Unterschied: Zwar werden die Ansätze auf die beiden abstrakten Kultur-Ebenen hin (wie im Prinzip auch später bei den Stars) untersucht. Doch stehen konkrete Autoren für die Gruppen, Ansätze und Gedanken. Im Bereich Kritischer Theorie (Kapitel 2) sind die Ansätze in zwei Unter-Gruppen gegliedert, die unterschiedlich abgehandelt werden: die ‚klassischen‘ Ansätze (2.1) beinhalten die Veröffentlichungen der *Frankfurter Schule* um Horkheimer, Adorno, Marcuse, Löwenthal und Ben-

25 D. Kellner (1982: 507) spricht in diesem Zusammenhang vom Begriff der klassischen Kritischen Theorie der Kulturindustrie, den ich übernehme und um die Kategorie moderne Kritische Theorie ergänze. Allerdings benutzt Kellner in seinem Text sowohl den Begriff *Kritische* als auch *kritische* Theorie, eine Definition der unterschiedlichen Schreibweisen liefert er nicht.

jamin, die sich mit Phänomenen populärer Kultur beschäftigen. Diese werden anschließend in den Kapiteln *Main* (2.1.1) und *Sub* (2.1.2) als Autoren-Gruppe betrachtet. Bei den ‚modernen‘ kritischen Forschern (2.2) wurden drei Autoren (Habermas, Prokop, Behrens) begründet ausgewählt und jeweils auf die Ebenen *Main* und *Sub* durchforscht. Dadurch ergibt sich im Gliederungsbaum zwar ein zunächst ungleich anmutendes Bild. Da aber die Forscher der klassischen Kritischen Theorie weitgehend zusammen gearbeitet und auch veröffentlicht haben und als Basis aller weiteren Überlegungen dienen, soll hier autorenübergreifend die Skizze einer analytischen Einheit gezeichnet werden. Die ausgewählten Denker der neueren Kritischen Theorie haben diese Gemeinsamkeiten hingegen nicht. So dient Habermas als Brücke zur klassischen Kritischen Theorie (2.2.1), Prokop als kritischer Medienforscher (2.2.2) und Behrens als kritischer Popkultur- und Subkulturtheorieforscher (2.2.3). Für die Kapitel zu den *Cultural Studies* (3) und zum soziokulturellem Konstruktivismus (4) gilt dann wiederum die Unterteilung in jeweilige *Mains* (3.2 bzw. 4.2) und *Subs* (3.3 bzw. 4.3), da dort weitgehend eine Konzentration auf jeweils eine ganz bestimmte Zugangsweise erfolgt. Übergreifend und zwischen-resümierend wird daran anschließend in einem Konnex in tabellarischer Form vor Kapitel 5 eine Übersicht über die Ebenen-Zuschreibungen *Main*, *Sub* und Kritik (Wandel) durch die verschiedenen Kulturtheorien und den eigenen Ansatz hindurch gegeben.

Gerät das analytisch statische Gerüst von *Sub* und *Main* durch die noch zu erläuternde Dialektik von Innovation und Diffusion in Bewegung, entsteht mediengesellschaftlicher Wandel. Diese Prozesse werden ebenfalls in den Kapiteln 2 bis 4 der Arbeit ausgiebig beschrieben. Das Beobachten des Gegenübers der Kulturebenen und auch ihres Zusammenspiels erfolgt vermehrt über Massenmedien. Diese achten nach aufmerksamkeitsökonomischen Gesetzmäßigkeiten auf ganz bestimmte Indikatoren, um ihre Berichterstattungsscheinwerfer z.B. auf subkulturelle Phänomene zu lenken. Genau so wichtig wie die Medien sind zunächst einmal Öffentlichkeiten bzw. Publika (kurz: kollektive, fiktive Beobachter), um Phänomene der jeweiligen Kulturebenen überhaupt erst thematisierbar zu machen. Kein *Main* oder *Sub* einer Kultur ‚funktioniert‘ ohne Aktanten, und zwar auf jeder der Stufen des massenmedialen Vermittlungsprozesses. Und Aktanten, die wiederum in personale aber vor allem mediale Aufmerksamkeitsfelder geraten wollen, benötigen bestimmte Eigenschaften. Im Kapitel 5 der Arbeit sollen deshalb die Kultur-Ebenen auf die Aktantengruppe der Stars bezogen und umfassend diskutiert werden. Die in den einzelnen Bereichen (auch hier ausgehend von popmusikalischen Phänomenen) handelnden Stars sind Protagonisten und gleichzeitig Aufmerksamkeitsattraktoren der Kultur-Ebenen. Über sie und den sie umgebenden Starkult laufen letztlich die produktiven Dialektiken ab bzw. sind sie qua handelnde Aktanten überhaupt erst beobachtbar.

Abschließend soll in Kapitel 6 vorläufig aus den vorhergegangenen Ausführungen das Resümee gezogen und noch einmal pointiert auf die

Konsequenzen der hier geleisteten Überlegungen für Theorie und Praxis von Mediengesellschaften hingewiesen werden. Das Resümee dient der Ergebnisauswertung der vorliegenden Arbeit und der notwendigen Selbstkritik. Der daran gekoppelte Ausblick soll Anschlussmöglichkeiten für zukünftige Überlegungen liefern.