

kop immer wieder tut, dann lagert selbst noch im Trivialen des Trivialen, im Schutt des *Main*, die Chance auf Neuheit.

Der Charme dieses Versuchs wird zwar durch etliche begriffliche Unschärfen und Fehler getrübt: Neben den bereits genannten Mängeln erscheinen an keiner Stelle präzise Definitionen der Termini Kultur, Subkultur, Kunst, *Mainstream* etc. Doch sollte hier möglichst nahe an Prokops Texten deren Essenz und Innovation herausgearbeitet werden, um schließlich bei der neuen Dialektik zu verharren. Prokop begibt sich in die Massen(kultur), in die *Main*-Ebene, um deren Potenziale zu untersuchen und politisch-pädagogische Aufklärung zu leisten. Er beachtet dabei eigentliche Subkulturen nur am Rande und betont die Bedeutung der Mehrheiten und deren Produktivkräftepotenziale, um sich von Manipulations- und Verblendungstheorien klar abzusetzen: „Statt konformes Verhalten von Bevölkerungsmehrheiten mittels Sadomasochismus zu erklären, sollte man fragen, welchen Interessen das konforme Verhalten entgegenkommt.“ (Prokop 2003: 153)

2.2.3 Kritische Subkulturtheorie: Roger Behrens

Die bei Prokop zugunsten der Produktivkräfte gewichtete Ebene der *Subs* spielt in den Beobachtungen des Hamburger Philosophen und Kunsttheoretikers Roger Behrens eine noch wesentlichere Rolle, was sicherlich mit dessen Involviertheit in diversen Szenen (Musik, Literatur, Kunst etc.) zusammenhängt. Behrens bemüht sich, auf Basis des Gedankengebäudes der klassischen Kritischen Theorie (hier v. a. von Adorno und Marcuse) eine unverkrampftere, undogmatischere Perspektive im Hinblick auf Kulturindustrie und Pop/Jazz/etc. zu entwickeln.¹³⁸

Wenn Behrens auch die spezifischen Funktionen der Massenmedien mit Bezug auf die Bedeutung von Medienangeboten für die alltägliche Sozialisation vernachlässigt, so fordert er doch nachdrücklich eine Verbindung von Kritischer Theorie der Massenkultur und so genannter Poptheorie, zu der er selbst in zahlreichen Arbeiten beiträgt. Insbesondere, um das selbstmächtige, stilbildende Verhalten der Popkonsumenten zu analysieren, aber auch, um einer Marginalisierung und einer Mutation der Kritischen Theorie zur puren Floskel entgegenzuwirken, sollten laut Behrens über die Kritische Theorie hinaus Ansätze wie Jugendsoziologie (D. Baacke), Musiksoziologie (T. Kneif) oder neuerdings¹³⁹ *Cultural Studies* zu Rate gezogen werden.

Behrens' Interesse an popkulturellen Phänomenen richtet sich – ähnlich wie die der vorliegenden Arbeit – auf die Indikatorfunktion der Popkultur für gesamt-kulturelle bzw. gesamtgesellschaftliche Entwicklungen:

138 Behrens selbst sieht die Philosophin A. Heller, den Subkulturforscher R. Schwendter, den Soziologen H. Lefebvre und den marxistischen Philosophen Karel Kosik in der Tradition von undogmatischen Kulturkritikern in der Nachfolge bzw. neben der klassischen Kritischen Theorie (vgl. Behrens 1996: 43).

139 Dieses Kriterium gilt für die Texte von Behrens (vgl. Behrens 2003a: 63-67).

„Die als Popkultur gefassten Phänomene und Strukturbeziehungen lassen sich als ein dynamischer Ausdruckszusammenhang beschreiben, in dem sich die bestehende gesellschaftliche Ordnung des Spätkapitalismus in symbolischen Formen des kollektiven wie individuellen Bewusstseins der Menschen manifestiert.“ (Behrens 2003b: 155)

Diese symbolischen Formen und ihre Beobachtungen und Interpretationen werden auch von Behrens auf mehreren Ebenen festgestellt: denen der Popkulturindustrie und der Subkultur, womit die Etiketten *Main* und *Sub* auch hier greifen. Einleitend sei ferner angemerkt, dass Behrens in seinen Überlegungen zum einen die Kunst nur streift und sich zum anderen auf Pop(ulär)musik als zentrales Medium der Kulturindustrie konzentriert.

Wie Prokop bemängelt auch Behrens, dass insbesondere Adorno der *Main*-Ebene, und hier speziell den kulturindustriellen Produkten, keine Chance auf Produktivkraft bzw. Qualität oder Kritik zugetraut hat und somit den eigens aufgestellten dialektischen Mechanismus hier aussetzen lässt. Dem möchte Behrens offensichtlich eine Theorie entgegen setzen, die weniger normativ mit den Bildern der Popkultur umgeht und zwischen den Ebenen Brücken schlägt:

„Eine Dialektik von Oben und Unten, eine Theorie, die ernste Kunst mit der leichten vermittelt, die beide Entwicklungsstränge nicht länger getrennt betrachtet, die aus mehreren Geschichten eine macht und *dann deren Ungleichzeitigkeit freilegt* [Hervorhebung im Original, C.J.], hat es bisher nicht gegeben.“ (Behrens 1996: 146)

Behrens erkennt die Ebenen – durch verschiedene Kategorien oder Felder wie Kunst, aber auch Popkultur hindurch – an und sieht Popkultur nicht identisch mit Massenkultur oder Kulturindustrie (*Main*), sondern offensichtlich als isoliertes thematisches Feld mit eigenen Ebenen, weswegen er auch von Popkulturindustrie im Sinne der Massenkultur der Popkultur spricht. Für ihn schließt die Popkultur (Nachkriegszeit bis heute) im Prinzip an die Phase der frühen Massenkulturen (Hollywood, Nazi-Propaganda, Kulturindustrie) an und bildet das Label für eine Epoche, „die mit der Entwicklung und Ausdifferenzierung des modernen oder postmodernen, neoliberalen und globalen Kapitalismus identifiziert werden kann.“ (Behrens 2001: 6) Diese Epoche lässt sich dann natürlich nicht nur gegenüber anderen abgrenzen, sondern auch intern ausdifferenzieren.¹⁴⁰

Behrens (1996) untersucht eingehend die Musikkultur. Er schreibt von Musik als Kunstgattung der Kulturindustrie mit ernster Musik (z.B. moderne oder neue Musik) und leichter Musik (populäre Musik) -, aus der sich die

140 Behrens erwähnt an dieser Stelle D. Diederichsens Einteilung der Epoche Pop in Pop I (1960 – 1980, spezifischer Pop) und Pop II (1990er, allgemeiner Pop): „Pop I wurde meist als Gegenbegriff zu einem eher etablierten Kunstbegriff verwendet. Pop II steht dagegen neuerdings im Gegensatz zu Politik, auch wenn sicherlich Öffentlichkeit der produktive Gegenbegriff wäre.“ (Diederichsen 1999b: 275)

strenge und bis ins 20. Jahrhundert hinein verhärtete Unterscheidung in E- und U-Musik, die ebenso lange Zeit die jeweilige Ausblendung der anderen Seite bedeutete, herausgebildet hatte. Spätestens jedoch durch die massenmediale Verbreitung von populärer Musik – eben die Popularisierung von Musik –, hat sich der gesamte Bereich der Musik dann aber koorientierend im Sinne einer gegenseitigen Beobachtung auf der Suche nach Innovation vergrößert und stilistisch ausdifferenziert.

Einige Beispiele für die Orientierung von E nach U und U nach E:

Die Konzertreihe *Night of the Proms*, bei der Stars der Popmusik mit einem klassischen Orchester auftreten oder die vielfältigen Kooperationen des *London Symphony Orchestra* mit Popmusik-Stars wie Rod Steward oder *Jethro Tull*. Beispiele für die Orientierung von U nach E: Bands des Classic Rock (u.a. *The Nice*, *Emerson, Lake & Palmer*, *Asia*, *Electric Light Orchestra*, *Deep Purple*, *Ekseption*) und Orchestral Pop (*Belle & Sebastian*, *Epic Soundtracks*, *Rachel's*, *Scenic*, *Godspeed You Black Emperor!*, *Molasses* oder *A Silver Mt. Zion*), die sich zumindest an orchestralen Strukturen und klassischen Instrumentierungen orientieren oder Popsongs, die allgemein bekannte Motive klassischer oder auch oft barocker Musik einbinden. An anderer Stelle positioniert Behrens gegenüber der E-Musik die I-Musik, eine ironische und ironisierende Musik, die es nicht, wie in der U-Musik oftmals der Fall, Ernst mit dem Spaß meint (vgl. Behrens 2002a: 15). In ähnlichem Duktus fordert G. Scheit das Aufbrechen des Fetisch-Systems von E- und U-Musik, von Off-Beat und Beat durch eine neue Musik. Dadurch könne auch das Verlassen des Adornoschen Spannungsverhältnisses von Richtigem und Falschem gelingen (vgl. Scheit 1997).

Anschließend soll nun das Beobachtungsraster der Kultur-Ebenen *Main* und *Sub* auch an Behrens' Überlegungen überprüft werden.

2.2.3.1 Behrens' Main: Popkulturindustrie

Behrens sieht die Zentren der Popkultur des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts als Fortgang der Ideologie und Strukturen der auf Hollywoods Filmindustrie bezogenen Kulturindustrie bzw. Massenkultur bei Horkheimer und Adorno.¹⁴¹ In diesem Sinne sind popkulturelle Medienangebote massenhaft hergestellte und rezipierte Produkte, und massenhaft bedeutet von den Großteilen der Bevölkerung. Die bei Behrens immer wieder auftauchende Kette Massenkultur → Kulturindustrie → Popkultur kann zum einen zum Begriff Popkulturindustrie verfeinert und zum anderen dieser Terminus auf die kulturelle *Main*-Ebene bezogen werden.

Innerhalb der Popmusik als Paradedimension der Popkultur im Allgemeinen unterscheidet Behrens folglich in die von ihm *Mainstream* genannte Ebene (*Main*) und diverse Pop-Avantgarden (*Subs*): „Neben den Formaten

141 Zur Geschichte der Massenkultur vgl. grundlegend Maase 2003.

des profitablen Mainstream-Pop versuchten und versuchen zahlreiche Musiker unterschiedlichster Stilrichtungen einen experimentellen, nicht markt-orientierten Pop zu etablieren.“ (Behrens 2003a: 179) Profit- und Marktorientierung scheinen also für die *Main*-Ebene charakteristisch, was nicht weiter verwundert, ordnet sich Behrens doch in der Tradition Kritischer Theorie ein, die Kultur ideologisch in der Kulturindustrie von der Warenlogik bzw. Ökonomie im Allgemeinen diktiert sieht: „Unter dem Profitmotiv wird alle Kultur zur Ware“ (Behrens 1996: 23), bzw. „[d]ie Direktiven des Konsums und der Leistung haben die Klassenstrukturen überlagert. An den Kassen sind alle Menschen gleich.“ (Behrens 2000: 31)¹⁴²

Pop bedeutet mit Behrens mehr als Popmusik, bedeutet *Popkultur* im Ganzen, die sich wiederum unter der ökonomischen Perspektive auf Konsumentenseite nicht mehr in jugendkulturelle Gruppen oder Subkulturen wie Skinheads, Punks, Mods oder Teds einteilen lässt, sondern von nicht immer trennscharfen Konsumentengruppen konstituiert wird. Diese sind nicht klar abzugrenzen, da sich Konsumenten je nach Interesse und oftmals nur punktuell in die eine oder andere Gruppe bewegen. Zusammen mit dem restlichen Komplex der Kulturindustrie (Produktion, Distribution) bilden die Konsumenten einen der wichtigsten ökonomischen Bereiche der Gesellschaft. Deswegen warnt Behrens auch davor, die Kulturindustrie, deren Aktanten und den damit verbundenen Kommerz leichtfertig als böse oder schlecht zu bewerten, wie es ansonsten immer wieder gerne von Vertretern Kritischer Theorie gemacht wird. Zunächst einmal bescheinigt Behrens der Popkultur eine Trend-Seismographen-Funktion für die gesamte Gesellschaft:

„[D]ie Popkultur lässt gleichsam eine Krise [der kapitalistischen Warentauschgesellschaft, C.J.] erahnen und hat sich bis zur Belanglosigkeit und Beliebigkeit ausdifferenziert; ein Mainstream versucht von randständigen Popminderheiten die letzten kreativen Potenziale abzuzweigen, alles muss Pop sein, damit Pop überhaupt noch ist.“ (Behrens 2001: 9)

Was für einen Kulturbegriff vertritt also Behrens, wenn er von Kultur als Ware, aber auch von der Ausgewogenheit der gesellschaftlichen Vor- und Nachteile durch die Kulturindustrie spricht? Er setzt Kultur in jedem Fall immer in enge Verbindung zu den ökonomischen und gesellschaftlichen Rahmen, weswegen ihm der Kultur-Begriff einiger Vertreter der *Cultural Studies* zu weit und neutral erscheint (vgl. Behrens 2003a: 65). Ausgangspunkt des Kulturbegriffs von Behrens ist das bei den klassischen Kritischen

142 In diesem Zusammenhang wurde insbesondere Adorno immer wieder vorgeworfen, dass er die populäre Musik zu sehr unter die Prämissen des Marktes stellt und ihr die Bedeutung des Körperlichen in Form von Erotik, Genuss und Tanz aberkennt (vgl. Behrens 2003a: 179; vgl. zu Körperlichkeit und Popkultur Klein 1999, Shusterman 1994 und 1998).

Theoretikern eher verstecktes Verständnis der Kultur als Gesamtheit des Ausdrucks des Menschen und dessen geistiger Produkte.

„Adorno geht vom »Doppelcharakter der Kultur aus: Einerseits manifestiert sich als Kultur die »Gestaltung des realen Lebens« in der Sphäre des Geistes und der geistigen Werte; als solche bleibt Kultur ohnmächtig gegen die »blind sich bewegenden Verhältnisse«. Sie sollte Barbarei verhindern und hat doch dazu beigetragen, dass der Massenmord von Auschwitz möglich wurde. Andererseits ist Kultur »Anpassung« im Sinne der Psychoanalyse: eine »Bändigung der animalischen Menschen.«“ (Ebd.)

Die an Horkheimer und Adorno angelehnte Auffassung von Kultur als Geisteskultur bedarf laut Behrens einer Aktualisierung und – in Anlehnung an H. Marcuses Neubestimmung der Kultur und W. I. Lenins Zwei-Kulturen-Theorie – eines Ineinanderschiebens des alten Begriffspaares Kultur und Zivilisation (vgl. Behrens 1996: 43). Dieses kann aber nur unter Berücksichtigung der Machtverhältnisse der einzelnen Gruppen geschehen, womit Behrens an Überlegungen von Habermas (plebejische und bürgerliche Öffentlichkeit), Negt und Kluge (bürgerliche und proletarische Öffentlichkeit) sowie Gramsci (Hegemonie der Kultur) anknüpft. Durch das Verweben der Ebenen ineinander, durch das gegenseitige Bedingen von Kultur und Alltag eröffnet sich bei Behrens ein viel breiterer Zugang zur Kultur im Allgemeinen, aber auch zur Kulturindustrie im Besonderen. Im Anschluss an dieses Verweben erweitert Behrens den Horkheimerschen und Adornoschen Kulturbegriff zudem um die Ebene der Subkultur(en) (vgl. dazu Kapitel 2.2.3.2).

Neben der eigenen Erweiterung des Kulturbegriffs vergleicht Behrens Popkultur = Massenkultur = populäre Kunst = realkapitalistisches Alltagsleben (*Main*) mit einem Mythos und daher mit symbolischer Form bzw. deren mehrschichtiger Überlagerung mit Erfahrungen, Erklärungen, Sprachen und Künsten und wertet die Kulturebene *Main* dadurch auf (vgl. Behrens 2003b: 155-156). Es ist Rezipienten möglich, sich in Gruppen anhand von massenkulturellen Angeboten popkulturelle Mythen zu schaffen. Behrens betont hier im Sinne P. Bourdieus (1999a, 1999b) den von bestimmten konsumierenden Gruppen selbst geschaffenen Mythos im Unterschied zu einer von der herrschenden Klasse vorgegebenen Ideologie. Diese Gewichtung ruft die Argumentationen zum aktiven Rezipienten seitens der meisten Ansätze der *Cultural Studies* in Erinnerung. Wobei Behrens diese Ansätze sogleich abqualifiziert und erstaunlich wenig Bereitschaft signalisiert, im Schutt nach Wahrheit zu wühlen:

„Sich mit Theorien auseinanderzusetzen, die unablässig in die verschiedensten Chimären der Popkultur Sinn hineininterpretieren, ist Zeitverschwendung, weil der Erkenntnisgewinn zumeist die blanke Beschreibung von Tatsachen, bestenfalls korrekt, meistens halbrichtig, nicht überschreitet. (Im Prinzip ist es die Verlängerung des Brechtschen Befunds, dass die massenkulturellen Kommunikati-

onsmöglichkeiten zwar gestatten alles zu sagen, aber niemand etwas zu sagen hat. Mehr Unterhaltungsangebote bedeuten nicht mehr Unterhaltung.) Selbst die verbliebenen profitablen Sektoren der alten Kulturindustrie bauen ihren ökonomischen Erfolg auf Resteverwertung; Popkultur verwaltet die Konkursmasse, die in den letzten Jahrzehnten als kultureller Sondermüll sich angesammelt hat. Sie bekennt offen, dass es nur noch um den letzten Profit geht, der ausgepresst werden soll, bevor die Pforten wahrscheinlich für immer geschlossen werden müssen.“ (Behrens 2003b: 158)

Behrens integriert seine zuvor geforderte Betonung des Alltäglichen in der Kultur ähnlich kritisch über die Verwendung des Alltags-Mythos-Begriffs von R. Barthes (1964: 88-96), der Mythos als Ausdrucksweise über eine Aussage in Form eines sekundären semiologischen Systems (primär: Objektsprache; sekundär: Metasprache = Mythos) definiert:

„Die Mythen der Popkultur sind in gewisser Hinsicht als Potenzierung dieses Systems [die große, komplexe Erzählung des Systems Pop, C.J.] aufzufassen, sozusagen ein tertiäres semiologisches System. Die formale Struktur der Popkultur bleibt leer, die Bedeutungen haben nur in Bezug zueinander Sinn, außerhalb des Mythos sind sie komplett sinnlos, weil ihnen die Verbindung zur Objektsprache fehlt.“ (Behrens 2003b: 156)

Die Mythen der Popkultur, die übersprachlichen Aussagen, können also noch einmal potenziert werden, indem laufend wiederum Aussagen über sie getroffen werden. Die Popkultur arbeitet niemals referenzlos, sie zitiert sich ständig selbst und bildet eine dementsprechende Zitat-Maschine.¹⁴³ Der Unterschied zu antiken Mythen der Menschheitsgeschichte liegt in der Kurzfristigkeit der Mythen der Popkultur, die eher punktuell bzw. saisonal sein können.¹⁴⁴

Bedeutender für die Geschichte der Popkultur, wie allgemein für Kulturgeschichte, ist der stete Drang nach Neuheit, das immer neue Präsentieren des Immergleichen: „Das Neue hat Scheincharakter und fällt zusammen mit dem Schein des ewig sich Wiederholenden. Der dialektische Schein des Neuen und immer wieder Gleichen ist die Grundlage der ›Kulturgeschichte‹.“ (Benjamin 1982b: 1223) Behrens argumentiert hier in Anlehnung an

143 Speziell in den Massenmedien (der Popkultur) lassen sich seit geraumer Zeit zunehmend solche Tendenzen der Selbstthematizierung ausmachen. So etwa bezog sich Band 76 des Comics *Lucky Luke* auf die eigene Legendenbildung um den Protagonisten: *Eine Wildwest Legende* (vgl. zur Selbstthematizierung in Werbung und Musikvideos sowie der anschließenden Reflexion in Medienstudien kritisch Harms/Dickens 1996).

144 Fasst man Mythen als Meta-Aussagen, also als Aufklärungsversuche, so besteht allerdings mit Wimmer die Gefahr, dass diese Aufklärung in einen neuen Mythos umschlagen kann und somit über sich selbst aufgeklärt werden muss (vgl. Wimmer 1989: 230). Diesem Dilemma unterliegt dann nach Wimmer auch eine ästhetische Theorie der Kunst, die die Rätselhaftigkeit der Kunst erklären muss, ohne den Schein des Rätselhaften komplett zu desavouieren. Derselben Problematik, so ließe sich anschließen, unterliegen auch theoretische Überlegungen zum Star-kult (vgl. zur Problematik von ästhetischer Theorie grundlegend Brock 1989).

Benjamins *Passagenwerk* (1927-1940), wenn er von der sich im Traum-schlaf befindlichen Jugendgeneration redet:

„Das Erwachen als ein stufenweiser Prozess, der im Leben des Einzelnen wie der Generationen sich durchsetzt. Schlaf deren Primärstadium. Die Jugenderfahrung einer Generation hat viel gemein mit der Traumerfahrung. [...] Während aber die Erziehung früherer Generationen in der Tradition, der religiösen Unterweisung ihnen diese Träume gedeutet hat, läuft heutige Erziehung einfach auf die Zerstreuung der Kinder hinaus.“ (Benjamin 1982a: 490)

Angebote der Popkultur bieten dabei Orientierung in der Zerstreuung und zur Zerstreuung. An dieser Stelle schleichen sich bei Behrens erneut sehr popkulturkritische Überlegungen ein, die zunächst im Rahmen seiner nachvollziehbaren Kulturbegriffserweiterung nicht zu erwarten gewesen wären. Doch blendet man wahrscheinlich in solchen Momenten Behrens' Prämisse aus, dass Kultur in der Popkulturindustrie ausschließlich am Profit orientiert ist. Ganz im Sinne Behrens' sprach dessen hier schon einige Male erwähnter Gewährsmann Deleuze (vgl. 1993: 247) in seinen Ausführungen zur Kontrollgesellschaft von der einzigen universellen Sprache des Kapitalismus: dem Markt. Damit zusammenhängend führt Behrens (vgl. 2000: 138) eine grundsätzliche Kritik an der Popkulturindustrie und der sie bedingenden Gesellschaftsform des Kapitalismus ein, die ähnlich bei allen bisher genannten Forschern der Kritischen Theorie erster und auch zweiter Generation vorkam und benutzt dazu die von Deleuze entwickelten Gedanken zur Kontrollgesellschaft.¹⁴⁵ Deleuze unterscheidet dabei zwischen Disziplinar- und Kontrollgesellschaften. Bestand die bisherige kapitalistische Gesellschaftsform auf einem offenen Zwangssystem äußerer Disziplinierung (körperliche Gewalt, Körperordnungen), ist es im Zuge ökonomischer Flexibilisierungen evident geworden, diese Disziplinierungen zu einer inneren Funktion zu machen und in Selbstkontrolle umzuwandeln. Die Körper ordnen sich selbst. Diese Differenz kann laut Behrens auch für poptheoretische Diskurse nutzbar gemacht werden und erinnert frappierend an den Selbstbetrug der Rezipienten bei Horkheimer und Adorno. Waren die Menschen nach Foucault also im Zeitalter der Industrialisierung zunehmend einschließenden Institutionen¹⁴⁶ unterworfen, die sie disziplinierten, zu Gehorsam erzogen und ständig anfangen ließen (Gefängnis, Krankenhaus, Fabrik, Schule, Familie), so befinden sich genau diese mittlerweile seit geraumer Zeit in der Krise¹⁴⁷ und werden durch metastabile, koexistierende Kontroll-Instanzen abgelöst, die einen nie fertig werden lassen (Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung): „In einem Kontroll-Regime hat man nie mit irgend etwas abgeschlos-

145 Vgl. zur diskursiven Disziplinierung und Kontrolle Foucault 1999: 31-51 und 2001.

146 Deleuze (vgl. 1993: 261-262) nennt diese sogar Regimes.

147 Siehe etwa jüngst die Krise der deutschen Gewerkschaften (vgl. M. Müller 2003) und damit zusammenhängend die Krise des Selbstbildes der Sozialdemokratie (vgl. Negt 2003), die von Deleuze (1993) für die französische Gesellschaft frühzeitig ganz ähnlich prophezeit wurden.

sen.“ (Deleuze 1993: 251) Die nur scheinbar offeneren Möglichkeiten der Kontrollgesellschaft bedeuten aber keineswegs persönliche Freiheit:

„[U]m einen vermeintlich regulationsfähigen Kapitalismus gruppieren sich scheinbar flexible soziale Zustände permanenter Dynamik: während Disziplin zur Kontrolle werde, alles im Umbruch begriffen sei (Risiko statt Sicherheit, Cyberspace statt Wirklichkeit, Information statt Wissen, was auch immer), bleiben die angeblichen Grundfesten des Kapitalismus – Geld, Ware, Wert, Tausch, Arbeit – unerschüttert.“ (Behrens 2000: 139-140)

An diesem Punkt stimmt Behrens nochmals Deleuze zu und mit Prokop überein. Die kapitalistischen Verhältnisse beherrschen – und sei es über den zwanglosen Zwang der Kontrollmöglichkeiten – alle anderen gesellschaftlichen Bereiche: „Sogar die Kunst hat die geschlossenen Milieus verlassen und tritt in die offenen Kreisläufe der Bank ein.“ (Deleuze 1993: 260) In diesen Kreisläufen befinden sich also sowohl Kunst als auch Massen- bzw. Popkultur, und zwischen ihnen surfen die Mitglieder der Kontrollgesellschaft hindurch¹⁴⁸ (vgl. Behrens 2000: 140). Mit den Kontrollmöglichkeiten haben sich nun auch die Kommunikationsmöglichkeiten erhöht, die Deleuze (vgl. 1993: 250) für die heute wichtigste Machtpolitik hält. Kommunikation wird in der Kontrollgesellschaft hegemonial.

Behrens selbst nimmt diese Gedanken von Deleuze zwar auf, meldet aber Zweifel an einer flüssigen Dynamik von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft an. Er konstatiert einen gewissen Wandel zu erweiterten Bereichen der Kontrolle der Gesellschaft durch vermeintliche Befreiung (z.B. Internet und elektronische Überwachungssysteme), hält aber zugleich fest, dass solche Verquickungen auch Horkheimer, Adorno und besonders Marcuse bekannt schienen:

„Zwar gibt es Hinweise darauf, dass der Bereich der Kontrolle sich erweitert hat, als Kennzeichen der sozialen Struktur des Spätkapitalismus hat Marcuse bereits in den fünfziger Jahren von »zusätzlicher Kontrollausübungen« [sic! C.J.] gesprochen.“ (Behrens 2000: 142)

Fazit: Behrens *Main*-Ebene ist also wertneutraler bestimmt als die Kulturindustriethese der klassischen Kritischen Theorie und hier vor allem Horkheimers und Adornos. Ihr Schwerpunkt wird durch die Popkulturindustrie gebildet. Gleichzeitig stellt Behrens die gesamte Ebene sehr wohl kritisch unter das Regime (sensu Deleuze) des Spätkapitalismus.

Wie sieht es daher bei Behrens mit dem Raum für das Andere und Möglichkeiten des Dagegen, kurzum den *Sub*-Ebenen aus und lagern diese innerhalb oder außerhalb des *Main*?

148 Deleuze (vgl. 1993: 258) bezeichnet das Surfen als kontrollgesellschaftliche Sportart, die sich wellenhaft abspielt.

2.2.3.2 Behrens' Sub: Subkulturtheorie

Folgt man Behrens, dann hat sich die Popkulturindustrie im Anschluss an die und aus der Massenkultur im Sinne von Kulturindustrie entwickelt. Und sowohl Popkulturindustrie als auch Popkultur im Ganzen lassen sich wiederum in mannigfaltige Unterordnungen ausdifferenzieren, die ihrerseits wieder unterschiedlich getroffen und bewertet werden können. Genau diese Fragmentierung in Kategorien und deren Bewertungen macht laut Behrens ja eben gerade die Popkultur als Epoche aus. Offensichtlich lassen sich dementsprechend innerhalb der Popkultur Gruppierungen finden, die stören, eben *Subs*.¹⁴⁹

„Ebenso und schließlich haben sich in einhundertundfünfzig Jahren Massenkultur soziale Formen der Subkultur entwickelt, die der Popkultur den entscheidenden Charakter geben, auch mögliche Widerstandspraxis zu sein.“ (Behrens 2001: 15)

In der jüngeren gesellschaftlichen Praxis sieht Behrens eine Geschichte des Widerstands in direkter Verbindung mit emanzipatorischen Bewegungen, welche politisch wiederum eher dem linken Spektrum zuzuordnen sind: Studentenbewegung, Neue Linke, K-Gruppen, Autonome und postmoderne radikale Linke der Neunziger, Kulturlinke und Poplinke. Diese mögen sich zwar den Widerstand auf ihre Fahnen geschrieben haben, blenden aber aus, dass sie in die Gesellschaft integriert sind und somit laut Behrens im eigentlichen Widerstand scheitern:

„Dass die bürgerliche Gesellschaft in der Totalentfaltung der kapitalistischen Ökonomie Widerstand zunächst nur in einer äußerten [sic! C.J.] Dialektik von Bedingungs- wie Ausweglosigkeit zulässt, scheint auf der Hand zu liegen: Die Integrationsleistung des Kapitalismus basiert eben nicht auf der rein physischen Gewalt, sondern offeriert mit dem Konformismus zugleich Sicherheit und Unterhaltung: die von Adorno und Horkheimer dargestellten Mechanismen einer Kulturindustrie modeln – wie es heißt – die Aufklärung als Massenbetrug um; das erfordert aber weniger die krude Manipulation des Individuums, sondern das Individuum ist schon konstitutiv Teil des kulturellen Ausdruckszusammenhangs des Kapitalismus.“ (Behrens 2000: 116-117)

149 Störung kann hier sicherlich auf verschiedenen Ebenen verstanden werden: gesellschaftliches Stören, politisches Stören, aber auch Stören im Kleineren bis hin zu popmusikalischen Störgeräuschen des Feedbacks in der Gitarrenmusik von Lou Reed, *Sonic Youth* oder *The Jesus & Mary Chain* (vgl. Schumacher 2003) oder der Störgeräusche in elektronischer und Laptop-Musik z.B. bei *Pole* oder Thomas Fehlmann bzw. solcher elektronischer Musik, die offenhörbar stören will wie *Autechre*, *Aphex Twin* oder *Rechenzentrum* (vgl. Cascone 2003, Harenberg 2003, Ilchner 2003). Egal, auf welcher Ebene, es gilt, und damit dürfte Behrens konform gehen: „Ohne System keine Störung, ohne Störung kein System.“ (Weber 2003: 34) Dass Störung zu den wichtigsten Leistungen der Kommunikation gehört, zeigt Luhmann (1994: 236-238).

Behrens konstatiert im Anschluss, dass Widerstandsbewegungen als auch die sie umgebenden Bereiche und Praxisfelder lediglich als Surrogat gesellschaftlicher Totalität fungieren. In ihren Autonomiebehauptungen scheitern jegliche Versuche der Revolution oder Revolte, weil die Utopien eben doch nur gut gemeinte Gegenwart sind. Ganz im Sinne der Argumente von Horkheimer, Adorno und auch Marcuse beschreibt Behrens die Sinnlosigkeit der Poplinks, eine bessere Popkultur zu verlangen. Daran anknüpfend werden laut Behrens auch Schnittstellen zwischen bildender Kunst und Popmusik (Pop Art, Bebop, Cool Jazz, Beatgeneration etc.) unter dem Deckmantel des jugendlichen oder politischen Protests oder surrealistischer Wunschlandschaften in ihren Widerstandspotenzialen meist zu hoch eingeschätzt. Sie stellen vielmehr mit Behrens zeitlich begrenzte Aktionsräume von künstlerischem Widerstand im weiten Sinne dar (z.B. Punk, Hardcore, Autonome, *Neue Slowenische Kunst*, Club-Culture, Netzkultur) (vgl. ebd.: 160). Diese Aktionsräume nennt Behrens auch Moden, wodurch deren geringe Wirkung im Sinne von gesamtgesellschaftlicher Veränderung auf den Punkt gebracht wird. Mode bedeutet bei Behrens sowohl einen zeitlich begrenzten Aktionsraum als auch die eigentliche Bekleidungsart, die mit einem solchen meist einhergeht. Neue Moden im weiten Sinne (Aktionsräume) bringen musikalische Ausdrucksweisen und Bekleidungsstile mit sich, aus denen die Großkonzerne Profit machen können (vgl. Behrens 1996: 153). Neben diesem Interesse besteht für die Popkulturindustrie kein anderes Interesse – hier denkt Behrens nahezu klassisch kritischtheoretisch. Musik-Mode, Bekleidungs-mode und die damit zusammenhängenden Produktverbünde sind deshalb, ganz im Sinne Adornos, auf allen anderen Ebenen absichtslos: „Die Wahrheit des Neuen, als des nicht bereits Besetzten, hat ihren Ort im Intentionslosen.“ (Adorno 1973: 47) Das Neue dient den Moden in der Popkultur als Label für Differenz und Innovation. Neuheit entsteht an den Peripherien, in den Subkulturen, auf Ebene der *Subs*.

Behrens plädiert also für eine Anerkennung der Möglichkeiten dieser Räume und Moden, gleichzeitig warnt er jedoch vor der Überbewertung ihrer politischen Reichweiten. Solcherlei modische Weisen des symbolischen Widerstands in der Popkultur entstehen eben aufgrund der kulturindustriellen Rahmenbedingungen und sollten, selbst wenn sie eine gewisse Reichweite und Kontinuität erreichen, nicht als konkrete subversive Praxis im Sinne Marcuses interpretiert werden (vgl. Behrens 2000: 160-161).¹⁵⁰ Behrens bemängelt eine solche Überbewertung etwa bei Fiske und dessen Überlegungen zum Ausbruch der Hausfrauen ins Shopping als subversive Strategie (vgl. Fiske 2000: 26-55) oder Kleins Ausführungen (1999: 76) zum Techno als Revolte. Behrens gibt das Beispiel des Lachens als Subversion bzw. des Humors in der Kulturindustrie, der sich der Schweigsamkeit im Kapitalismus und dessen Disziplinar- bzw. Kontrollgesellschaft entgegen-

150 Zur Effektivität von Grotteskem in der Kunst vgl. Falckenberg 2003 und Prange 2003.

setzt: „[D]er verordnete Spaß gehört zur krudesten Ideologie der Kulturindustrie wie das Lachen über sie zum schönsten Widerstand.“ (Behrens 2002a: 13) Ebenso wird dem Ernst der vermeintlichen Hochkultur widersprochen: „Während sich die Hochkultur des Lachens entsagt, erwächst mit höhnischem Gelächter in ihrem Schatten die Massenkultur.“ (Ebd.: 8)

Um sich dem Subkulturbegriff von Behrens historisch zu nähern, bietet es sich darüber hinaus an, erneut den Philosophen G. Deleuze zu bemühen. Dieser teilt die jüngste gesellschaftliche Entwicklung, wie bereits angesprochen, in Souveränitäts- (vor dem 18. Jahrhundert), Disziplinar- (18. bis frühes 20. Jahrhundert) und Kontrollgesellschaften (ab dem frühen 20. Jahrhundert) ein. Geht man davon aus, dass die Massenkultur sich vorrangig in den Phasen der letzten beiden Typen von Gesellschaft herausgebildet hat, wird auch schnell klar, dass diese Raum für Gefahren und Gefährdungen bieten. In den Disziplinalgesellschaften bestimmen energetische Maschinen das Bild. Diese bergen laut Deleuze die latente Gefahr der Entropie und die aktive Gefahr der Sabotage. In den Kontrollgesellschaften sind Informationsmaschinen und Computer prägend, denen passive Gefahr durch elektronische Störung¹⁵¹, aktive Gefahr durch Hacker und Viren droht (vgl. Deleuze 1993: 259). Gibt es solche Momente der aktiven Gefahr auch für das popkulturindustrielle Moment der Gesellschaft, für die Massenkultur?

Behrens nähert sich dem Begriff der Subkultur über die Geschichte des vormals potenziellen Ortes der Gefährdung der gesellschaftlichen Ordnung, der „Avantgarde in Reserve“ (Hartung 1993: 149): die Jugend. Mit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entsteht nicht nur die Massenkultur, sondern auch eine neue Sorte von Konsumenten.¹⁵² Die Jugendlichen suchen das Rebellische und damit einhergehend den Bruch mit der Welt bzw. Kultur der Erwachsenen: „[J]ede Jugend versucht die ihr vorausgegangene mit Zynismus, Lustigkeit, Partystimmung zu überbieten.“ (Behrens 2002a: 11) Verändert hat sich während des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts, dass die Jugend zum einen ihre Radikalität in Sachen Provokation, Rebellion und Nonkonformismus abgelegt hat und sogar oft an der gesellschaftlichen Integration interessiert ist. Zum anderen existieren weiterhin, jenseits der Kategorien Jugend und *Main(stream)* und dennoch an sie gekoppelt, Pop-Avantgarden, die an den Peripherien der Popkultur die bestehenden Verhältnisse verändern – und zwar weitgehend generationenunabhängig (vgl. Behrens 2003a: 179). Das Problematische für den wissenschaftlichen Beobachter ist die Überlagerung dieser Strömungen: Populäres, *Mainstream*, Subkultur und Pop-Avantgarde sind immer schwieriger zu unterscheiden. Interessanterweise setzt Behrens genau hier mit seinen begrifflichen Überlegungen zur Subkultur an und benutzt eben gerade nicht den

151 Hier ist Störung als unvorhersehbares technisches Problem definiert. Dass Störung auch geplant und aktiv sein kann, wurde bereits angedeutet (vgl. Fußnote 149).

152 Diederichsen situiert das Konzept Jugend als Markt- und Politiksubjekt erst in den 1950er Jahren (vgl. Diederichsen 1993: 261-262).

Begriff der Jugendkultur, wie z.B. Baacke (1993), sondern den der Subkultur, der *Sub*-Ebenen.¹⁵³

Ausgehend von seiner Erweiterung des allgemeinen Kultur-Begriffs um Phänomene des Alltäglichen, zu denen Behrens Pop- und Medienkonsum zählt, versucht er den Alltag in sein Verständnis von Subkultur zu fügen. Auch auf dieser Ebene möchte Behrens Subkultur und Zivilisation im Sinne Marcuses ineinander schieben, um somit auf kritische und revolutionäre Potenziale seitens subkultureller Aktanten und generell der bei Horkheimer und Adorno „verlorenen kulturellen Dimension“ (Marcuse 1967: 159) aufmerksam zu machen. Die von Marcuse erhoffte große Weigerung soll von diesen Potenzialen der *Subs* – Prokop würde von Produktivkräften sprechen – ausgehen und in die Gesamtgesellschaft diffundieren.

Gleichzeitig dehnt Behrens den Subkultur-Begriff von rein geistigen Produkten auf die Lebenspraxis aus, den Ort, an dem die Weigerung umgesetzt werden muss, nachdem sie die Gedankengebäude verlassen hat. Diese Prozesse kultureller Veränderungen gehen vom Alltag aus, betreffen somit alle Mitglieder einer Gesellschaft und sind laut Behrens determiniert von den ökonomischen Verhältnissen – und zum Jahrtausendwechsel noch deutlicher als von klassenspezifischen Differenzen.

Neben dem Alltag liefert die Freizeit (im Gegensatz zur Arbeit) raumzeitliche Möglichkeiten alternativer Lebensentwürfe. Hier setzt Behrens an, indem er das eher homogene Bild der klassischen kulturindustriellen Massenproduktion und -rezeption aufbricht und Platz für Subsphären schafft.¹⁵⁴

Mit dem hier bereits einige Mal erwähnten Devianzforscher R. Schwendter (1993: 37-59) definiert Behrens Subkulturen als:

„1. Kulturen, die vom herrschenden Wertesystem abweichen, zum Teil mit eigenen Institutionen; 2. progressive Subkulturen, die als Gegenöffentlichkeit zu be-

153 Baacke ersetzt das Präfix Sub- durch Jugend-, weil *Sub* eben nicht ‚unterhalb‘ der Gesellschaft stattfindet, negative Assoziationen provoziert, zu emphatisch besetzt (vgl. Baacke/Ferchhoff 1995) und nicht klar lokalisierbar sei. Anschließend erscheint sein Ersatz allerdings rein pragmatisch sinnvoll, da es ihm im Weiteren um pädagogisch-politische Vorüberlegungen zur Darstellung und Deutung jugendlichen Alltagslebens geht (vgl. Baacke 1993: 114-146 bzw. allgemein zur Jugendkultur statt anderer Lindner 1996, Luger 1991 und Zinnecker 1987). Weinzierl (2001) rät ebenfalls vom Begriff der Subkultur ab, weil die Formationen unübersichtlich geworden seien. Großegger/Heinzlmaier (2002) und auch Farin (2001) wiederum sprechen von jugendlichen Subkulturen bzw. Jugendsubkulturen. Eine Literaturrecherche via amazon.de ergab am 30.06.2003 157 Einträge zum Begriff Jugendkultur, 75 zum Begriff Subkultur und 2 zum Begriff Jugendsubkultur. Ich hingegen schließe mich Behrens' Argumentation der ansetzenden inhaltlichen Entkopplung von Jugend und Subkultur an und ergänze ihn um die formale Entkopplung von Jugend und Pubertät. Dadurch und durch die gesellschaftsübergreifende Rolle von Medien- und Popkultur erscheint es im Zusammenhang mit einer Medien(sub)kulturtheorie wenig hilfreich, von Jugendkultur zu sprechen (vgl. auch Jacke 1996: 10-17).

154 Auch Behrens verweist auf Ausführungen zur Subkultur von Adorno und Dirks, doch konnte schon in Kapitel 2.1.2 aufgezeigt werden, dass unklar ist, ob die Überlegungen zu Subkultur und Gesellschaft von Adorno selbst geschrieben wurden.

greifen und durch Formen der Selbstorganisation gekennzeichnet sind; 3. Subkulturen, die die herrschende Kultur bedingen und gleichzeitig vor der Anpassung an diese schützen.“ (Behrens 1996: 45)

Diese drei trennungscharfen Kriterien, die Behrens aus Schwendters Typologie entnimmt, skizzieren also gesellschaftliche Formationen, die sich innerhalb der herrschenden Kultur bilden können.¹⁵⁵ Obwohl Behrens hier die Umschreibung einer zweiten Kultur neben der herrschenden ablehnt, schreibt er anschließend selbst, dass sich ein *Underground* (*Sub*) unter dem Instrumentarium der herrschenden Kultur entwickelt. Nachvollziehbarer als die Präposition unter bzw. deren Konnotation der Unterdrückung erscheint hier der später von Behrens selbst vollzogene Perspektivenwechsel zu Subkulturen als Avantgarde an den Peripherien der Kultur, welche hier wohl am deutlichsten als *Subs* verstanden werden können. Damit distanziert sich Behrens auf der Analyseebene im Zusammenhang mit popkulturellen Phänomenen von überzogenen Bewertungen. Gleichzeitig macht dieses Bild klar, warum beide Ebenen aufeinander angewiesen und keinesfalls unabhängig sind.

Ein solcher Zusammenhang ist laut Behrens sogar notwendig, um nicht außerhalb jeglicher ökonomischer Logik zu stehen und genau deswegen für das ökonomische System interessant zu werden. Aus der Kulturindustrie heraus können sich populäre Künste (vgl. Shusterman 1994) bzw. Aktionsräume in Kenntnis der Mechanismen und Apparaturen der Popkulturindustrie an eine Sprengung des Bannkreises der Kulturwarenlogik machen und zu einer möglichen Befreiung der Individuen und der Gesellschaft beitragen (vgl. Behrens 1996: 149 und 161).¹⁵⁶

Die Integration – nicht das Verschwinden – der *Sub*- in die *Main*-Ebene und die damit verbundene Kritik aus der Peripherie am Zentrum der Popkultur arbeitet einer Ausgrenzung innovativer und kritischer Ebenen entgegen, wie sie noch im Sinne schwer kommensurabler Kunst als Hochkultur erwartet wurde. Die Kritik findet sich in Form von alltäglichen Widersprüchen eben auch in der Massenkultur wieder:

„Entscheidend ist die Dialektik der Kultur, die sich auch in der modernen, spät-kapitalistischen Massenkultur fortsetzt und hier sogar sich polarisiert und kulmi-

155 Behrens erwähnt hier nicht die bei Schwendter ebenfalls genannte Gruppe der regressiven Subkulturen wie etwa Kriminelle und erklärt diese Auslassung auch nicht. Geht es um popkulturell-produktive Überlegungen im Sinne Prokops, dürfte wohl klar sein, dass Aspekte regressiver, sozialer Randgruppen hier nicht weiter beachtet werden können.

156 Beispiele sind etwa die New Yorker No Wave-Band *Sonic Youth*, die sich um ein körperlich intensives Einhängern der Realität und Durchbrechen medienkultureller Logiken bemühten, indem sie ihre Gitarren mit diversen Werkzeugen auf der Bühne ‚spielen‘ (vgl. Ammann 1987: 410–412) oder die bereits erwähnten *The Jesus & Mary Chain*, die einen ähnlichen Effekt der Konzentration auf Körperlichkeit durch E-Gitarren-Feedback-Schleifen erreichten (vgl. Schumacher 2003). Beide Bands erarbeiteten sich aus der Popkulturindustrie heraus einen gewissen Status von Autonomie.

niert: Marcuse verortete das subversive Potential verschiedener Popströmungen weniger in plakativer Körperideologie oder der Pseudosinnlichkeit von Popmodern, sondern in den Widersprüchen, den Differenzen und Dichotomien der Massenkultur, die zwischen Versprechen, Schein, Möglichkeit einerseits und Wirklichkeit, tatsächlicher Freiräume und Entscheidungsfreiheiten des individuellen Stils andererseits bestehen.“ (Behrens 2000: 162-163)

Gegen den Traditionalismus von Kulturindustrie und *Mainstream* (Ideologie) arbeiten in dialektischer Weise kulturrevolutionäre Aktionsräume (Kunst): Subkultur in Form von *Subs* als Antipop (vgl. Büsser 1998), in dessen Reibung mit Pop eben erst ein subversives Potenzial entsteht. Die Wirkung interner Kritik manifestiert sich letztlich natürlich wiederum an den Aktanten der Kultur-Ebenen, wie es schon Marcuse beschrieb, an dessen Schriften sich Behrens oftmals orientiert:

„Aber das bürgerliche Individuum wird nicht dadurch überwunden, dass man gesellschaftliche Anforderungen einfach ignoriert, zum Drop-out wird und seinen eigenen Lebensstil praktiziert. Natürlich gibt es keine Revolution ohne individuelle Befreiung, aber auch keine Befreiung des Individuums ohne die Gesellschaft. Das ist die Dialektik der Befreiung.“ (Marcuse 1973: 61)

Aus den im Individuum angelegten Widersprüchen können sich störende Bewegungen und dazugehörige Aktionsräume, die *Subs*, entwickeln, die ohne die großen Umstürze auskommen, sondern subtiler vorgehen:

„Widerstand und Subversion sind nicht besondere Mythen der Popkultur, sondern der Ursprungsmythos eines Modells von kultureller Emanzipation innerhalb der bestehenden kulturellen Ordnung, die sich von der gesellschaftlichen Ordnung befreit, ohne diese Ordnung zu verändern: die den affirmativen Charakter der Kultur bestätigt, indem sie transzendierende Elemente des Widerstands und der Subversion von einer kollektiven realen Gewalt zu einer individualisierten symbolischen Gewalt verschiebt – und diese Verschiebung als Transzendenz, als Widerstand mythologisiert. Diese bedeutende Verschiebung ist für den Begriff und das Bild des Widerstands und der Subversion innerhalb der Popmythen konstitutiv: als umfassende Integration. Der Popmythos basiert nicht auf Definition, Abgrenzung, sondern Ausdehnung, Einschluss: Nicht Kritik der kapitalistischen Arbeitsverhältnisse, sondern Integration der Produktion ins kulturelle Feld; nicht Ablehnung des Konsums, sondern Integration des Konsums. Das Wie wird wichtiger als das Was: Kapitalismus wird im Popmythos zur Einstellungssache.“ (Behrens 2003b: 159)

Fazit: Subkulturelle Bewegungen und Aktionsräume als *Subs* und auch deren Theorien entstehen folglich in den Nischen und an den Rändern der Popkulturindustrie und bedeuten keinesfalls automatisch eine gesellschaftliche Revolution, sondern versorgen das Zentrum mit Innovation. Was diese leisten sollten, ist zumindest ein In-Frage-Stellen grundsätzlicher gesell-

schaftlich etablierter Unterscheidungen.¹⁵⁷ Diese Prozesse und Mechanismen gilt es mit Behrens genauer zu betrachten. In der Betonung dieses Zwischenweges der auf *Main*-Ebene integrierten *Subs* ähneln Behrens' Vorstellungen von Subkulturen durchaus denen Prokops.

2.2.3.3 Fazit Behrens: kritische Subkulturtheorie in der Popkulturindustrie

Behrens' Ansatz beruft sich deutlich auf Positionen der klassischen Kritischen Theorie, aktualisiert sie und korrigiert diese vor allem in Hinsicht auf die theoretische Möglichkeit von Subversion und Widerstand aus der Massen- bzw. Popkultur. Insofern verweist Behrens wie auch Prokop auf Potenziale der Veränderung aus der Gesellschaft an der Gesellschaft. Er führt die negative Totalität der Kritik der Kulturindustrie bei Horkheimer und Adorno nicht konsequent weiter und schafft dadurch Freiräume für ein Dazwischen – auch hier ähnelt sein Ansatz den Überlegungen Benjamins und vor allem Prokops.

Behrens überarbeitet die Begriffe der Kultur bzw. Kulturindustrie, weil er dies durch gesellschaftliche Veränderungen für angebracht hält. Längst etwa hat sich die Demokratisierung und Mediatisierung einer westlichen Gesellschaft wie der Bundesrepublik Deutschland etabliert und ist damit einhergehend die Angst und Skepsis gegenüber der Kulturindustrie → Massenkultur → Popkulturindustrie schwächer geworden.¹⁵⁸ Die Erweiterung des Kultur(industrie)begriffs erfolgt zudem auch aus einem sicherlich alltäglicheren und professionelleren Umgang mit den Massenmedien. Die Möglichkeiten, Massenmedien verschieden zu nutzen, von Zerstreuung über Beschäftigung bis zu Auseinandersetzung, Verfremdung oder (Zer)Störung im Sinne von Weiterverarbeitung sind mit dem klassischen kulturkritischen Blick auf Rezipienten als Konsumenten und Masse nicht zu erfassen. Dies ist der Hauptgrund für Behrens' Erweiterung des klassisch kritischtheoretischen Kulturkonzepts von Horkheimer und Adorno. Durch die Integration von Subkultur (*Sub*) und dementsprechend subkulturellem Mediengebrauch im Alltäglichen ermöglicht Behrens eine vorläufige Entdramatisierung und Entelitisierung des Kultur-als-Hochkultur-Begriffs bei gleichzeitiger Verlagerung gesellschaftlicher Veränderungspotenziale von der Hochkultur (Kunst) auf die Popkultur (Industrie), wobei er die Möglichkeiten in der Popkulturindustrie für begrenzt hält.

„Die Polarisierung von kulturindustriellem Schund auf der einen und avancierten, autonomen Werken der Kunst auf der anderen Seite ist nur möglich, weil bestimmte Kriterien ästhetisch gehaltvoller Produkte aus der materialistischen Ar-

157 Behrens verweist hier auf postmodernen und poststrukturalistischen Zweifel an sozialen Konstruktionen wie Geschlecht, Rasse, Eurozentralität etc.

158 Wobei auch Adorno sehr wohl, so Behrens' Befund, die Chance auf Modifikation des Kulturbegriffs sah. Behrens bescheinigt Adorno, dass dieser auch seinen eigenen Kultur-Begriff im Wandel durch den Einfluss der sich stetig verändernden Kultur sah (vgl. Adorno 1977e: 736-737).

gumentation um die gesamtgesellschaftliche Entwicklung der Produktivkräfte herausgenommen werden; dieses trifft wesentlich den Begriff der Technik und des Materials, verlängert sich aber auch in Überlegungen zur Kunsterfahrung und der sozialen Stellung der Kunstprodukte (als autonome, avancierte und authentische Kunst). Der Kulturindustrie-Begriff kann heute allein Aktualität beanspruchen, wenn die ihm zugrundeliegende Bedeutung von Kultur transformiert wird, um auch die alltägliche Lebenspraxis der Menschen zu erfassen.“ (Behrens 1996: 148)

Allerdings wird bei Behrens nicht klar genug, welche Rolle genau die Massenmedien unter Einbezug des Alltäglichen in den Kulturbegriff spielen und dass eine Beschäftigung mit Popkulturrezeption im Alltag wiederum nicht die Rezeption von Kunst ausgrenzen und Außeralltäglichkeit bedeuten darf. Rezeption im Alltag beinhaltet jedwede Art von Rezeption jeglicher Angebote. Auch hier müsste gelten: Der sinnvoll erweiterte Kulturbegriff umfasst *Main-* und *Sub-*Ebenen, welche in der wissenschaftlichen Analyse nicht normativ aufgeladen werden sollten. Diese Bewertungen sind erst in der Praxis oder in einer auf Praxis orientierten Kritischen Theorie möglich. *Main-* und *Sub-*Ebenen beinhalten Angebote, die erst anschließend mit *high* oder *low* bewertet werden können.

In Anlehnung an H. Marcuses Forderungen, die Praxis an die Theorie zu koppeln, bleibt auch Behrens also kritisch, wenn er resümiert: „Gegenwärtig gibt es keine emanzipatorische Bewegung, die in der Lage wäre, eine konkrete Widerstandspraxis im Sinne einer Großen Weigerung zu etablieren.“ (Behrens 2000: 164-165) Die kleinen Weigerungen allerdings sind möglich. Sie geschehen in den Nischen der Popkulturindustrie und tragen zu deren Wandel bei, und zwar sowohl im Wandel der Praktiken als auch der Theorien:

„Mit Blick auf die gegenwärtige Popkultur scheint Marcuses Kulturtheorie sowohl eine Antizipation jener Subversionsmodelle zu bieten, die im Pop verortet werden, als auch eine vorweggenommene Kritik der popkulturellen Subversionshoffnungen. Vor diesem Hintergrund ist vor allem auch nach der politischen Bedeutung von Marcuses Kulturtheorie zu fragen. [...] Hat Marcuse eventuell schon Differenzierungen zwischen der Musik der Straße (auf Demonstrationen, das Klavier auf der Barrikade) und Club-Culture vorgenommen? Sind Aversionen des eigenen Geschmacks eigentlich ausschlaggebend für eine politisch-ästhetische Beurteilung von Massenkultur?“ (Ebd.: 146)

Ganz im Sinne seines Orientierungspunkts Marcuse lässt Behrens die politische Praxis in seine Überlegungen einfließen und beobachtet derzeit eher kleine Weigerungen und kulturelle Subversionen. Die Poplinke und Neue Linke sind offensichtlich nicht zu einem Widerstand im Sozialen fähig, aber sie sollen laut Behrens zumindest zum Revolutionär-Werden der Menschen (*sensu* Deleuze) und einer Reorganisation der Kräfte, Strategien und Ziele

beitragen: „[E]ine Vernetzung könnte zur Widerstandsform werden.“ (Ebd.: 121)

Behrens verlangt also eine Diffusion kritischer Momente aus der Popkultur – Industrie (*Main*) sowie Nischen (*Subs*) – in andere Bereiche der Gesellschaft. Gleichzeitig darf die Popkultur ihrerseits wiederum nicht zum überhöhten und überbewerteten Paradigma werden, welches alles andere bestimmt. Der Diskurs über Popkultur wird zu oft selbst wieder zum Bestandteil dieser, die Coolness des Dabeiseins besiegt das gute Argument. Während *VIVA*-Chef Dieter Gorny den Slogan ‚Alles ist Pop‘ wohl eher affirmativ besetzt, wäre diese Entgrenzung für Behrens kritisch-dialektisch zu betrachten. Auch Popkultur wandelt sich über interne und externe Ein- und Abgrenzungen. Dabei stößt Behrens (2001: 9-10) auf interessante Mikrodiagnostiken wie Zukunftslosigkeit des Punk gegenüber Zukunftsbesetzung des Funk. Aber auch solche Dialektiken geraten im System Kapitalismus an ihre Grenzen. Behrens unterstellt Kultur die Voraussetzungen von relativer Linearität und Chronologie, auf deren Folie sich eine Gesellschaft entwickeln kann, die im Kapitalismus weitgehend bleibt, wie sie ist und somit auch Popkultur determiniert und keine Räume für Ausbrüche lässt. Deren Zukunftsvisionen sind demnach an das verpflichtend Immergleiche gebunden.

Die für die vorliegende Arbeit wichtigste Ausgangsbeobachtung von Behrens ist neben der Kritik des Kulturbegriffs Kritischer Theorie die bereits erwähnte Indikatorfunktion der Popkultur für die Gesamtgesellschaft. In der Popkultur mitsamt ihren unterschiedlichen Ebenen wird eines der Grundprinzipien bürgerlicher Gesellschaft, die Identifikation von Kunstwerk, Bildung und Fortschritt laut Behrens verlängert. In Kombination mit Elementen des Widerspruchs bildet Popkultur geradezu den prototypischen Ort der Erfahrung in Form einer Simulation von Kultur und Gesellschaft in toto (vgl. Behrens 2001: 18). Dort kann Kritik auf ihre Effektivität getestet und weiter gereicht werden, so wie aus dem Pop(musik)journalismus Kritik in Richtung allgemeinem Journalismus sich neu und in praxi verbreiten soll.¹⁵⁹

Behrens ergänzt die Gedanken klassischer Kritischer Theorie um die Geschichten der Popkultur, bindet diese an die Kulturindustriethesen an und grenzt sein Verständnis von Kritischer Theorie auch hier wieder deutlich zu Denkern der *Cultural Studies* ab, die sich ähnlich intensiv mit der Popkultur auseinandersetzen:

„In drei entscheidenden Punkten ist die kritische Theorie Adornos aber von den *Cultural Studies* abzugrenzen. Eine kritische Theorie der Kultur muss reflektieren: erstens die Erfahrung der Katastrophe, aus der man schlussfolgert, dass

159 Ebenso wie Behrens (1998a, 1999) fordert der *Testcard*-Mitherausgeber und Kulturwissenschaftler M. Büsser einen kritischen, möglichst unabhängigen, distanzierten Popjournalismus (vgl. Büsser 1998: 20). Vgl. allgemein zum Popmusikjournalismus und zur Popmusikkritik auch Jones 1994, Jones und Featherly 2002, Frith 2002 sowie Venker 2003. Diederichsen (2003a: 66) reflektiert daran anschließend über eine Wissenschaft zur Popkritik, die es noch gar nicht gibt.

seit Auschwitz alle Kultur Müll sei; zweitens die dialektische Kritik der politischen Ökonomie, also eine Kritik der Tauschverhältnisse und der Warenlogik, die sich nicht auf eine Kritik der Kommerzialisierung der Kulturprodukte reduziert. Drittens ist der Kulturbegriff der kritischen Theorie kritisch-dialektisch, während der Kulturbegriff der Cultural Studies eher pragmatisch-deskriptiv zu verstehen ist.“ (Behrens 2003a: 65)

Behrens' Position kann also klar als kritisch-dialektische der zweiten, modernen Generation Kritischer Theorie zugeordnet werden, die die verschiedenen Ebenen der Kultur gleichrangig behandelt und ihre gegenseitigen Referenzen und Beziehungen analysiert.

Allerdings übersieht Behrens, dass sich etwa Wissenschaftler wie Kellner, Agger oder Kögler mit genau diesen Zusammenhängen intensiv auseinandersetzen und sich durchaus seit einiger Zeit um eine Kopplung von Kritischer Theorie und *Cultural Studies* bemühen. Behrens selbst kritisiert einige wesentliche Standpunkte der Ansätze der *Cultural Studies* – auf Systemtheorie und Konstruktivismus geht er nicht ein – als zu offen, zu nicht-normativ und damit zu kritiklos. Seiner Auffassung nach ist heute jedes kulturelle Produkt und jede kulturelle Tätigkeit über den ökonomischen Markt vermittelt, so dass der Begriff der verwalteten Welt eine neue Aktualität bekommt und verdeutlicht, wie schwierig sich Widerstand innerhalb dieser Spielregeln ausdrücken lässt – ganz gleich, ob aus elitärer, vermeintlich hochkultureller oder subkultureller Perspektive (vgl. Behrens 2003a: 66-67). An anderer Stelle bemängelt Behrens (2003c) an lediglich zwei Werken zweier Wissenschaftler, die sicherlich zu englischen und deutschen *Cultural Studies* gezählt werden können – die bereits erwähnten J. Fiske (2000) und G. Klein (1999) – deren Automatisierung der Suche nach Widerständigem im Umgang mit so genannter Popkultur. Eine gewisse Überbetonung des angeblich Widerständigen in Handlungen des Shoppings oder Ravens ist sicherlich nicht abzustreiten. Behrens sieht hier massenkonforme Popkultur und ihren Umgang im Sinne S. Friths (1999) sogar als Indikator für die Entpolitisierung der Popkultur, der Kultur, der Gesellschaft und also auch der Wissenschaft als deren Beobachtung. Diese Entpolitisierung werde nun auch durch die affirmativen, die gesellschaftlichen Verhältnisse bestätigenden *Cultural Studies* vorangetrieben. Behrens hält sich hier sehr allgemein und nennt lediglich Fiske und Klein gegenüber dem kritischer denkenden Frith. Behrens sieht die *Cultural Studies* gewissermaßen in der Rolle der massenkonformen Popkultur innerhalb der Wissenschaft.¹⁶⁰ Doch erstens erscheint seine Auswahl viel zu beengt und zweitens sein Überblick für die vielfältigen Diskussionen innerhalb der *Cultural Studies* blind, liefert er doch mit Frith selbst schon einen der zahlreichen Gegner der Fiskeschen Thesen.

160 Man ist geneigt, aus seinen Ausführungen zu interpretieren, dass er die klassische Kritische Theorie dann wohl als Kunst versteht und sein Wissenschaftsverständnis wiederum dichotom angelegt ist.

Ferner erscheinen Behrens' durchaus nachvollziehbare Übernahmen der Argumente klassischer Kritischer Theorie für eine Binnendifferenzierung der Popkultur schwer getrübt durch einen doch sehr an Adorno angelehnten, mehr als larmoyanten Duktus, wenn er moniert:

„Während der Kapitalismus realpolitisch in seiner neoliberalen Phase jede Nischenexistenz brutal ausmerzt, vertreibt und diszipliniert, kultiviert die Popkultur den Widerstand als Partygag. Die selbstinszenatorische Subversionsrhetorik hat mittlerweile auch die Stufe theoretischer Aufbereitung der Popkultur erreicht.“ (Behrens 2003c: 206)

Folglich simulierten die *Cultural Studies* Kritik, so wie dies viele Vertreter der Popkultur auch taten. Sicherlich befolgt hier Behrens das Vermächtnis des unmöglichen Richtigen im Falschen, warum aber schreibt er dann inkonsequent ganze Abhandlungen über das Falsche, anstatt das Richtige zu skizzieren?

2.2.4 Vorläufiges Fazit moderne Kritische Theorie

Offensichtlich lassen sich zur grundsätzlichen Thematisierung und Differenzierung des Beobachtungsrasters *Main/Sub* im Rahmen der hier analysierten modernen Kritischen Theoretiker einige Gemeinsamkeiten feststellen.¹⁶¹

- Massenkultur, Kulturindustrie, Massenmedien und im Besonderen Popkulturindustrie lassen sich auf die Ebene *Main* beziehen.
- Dementsprechend wird im Unterschied zur klassischen Kritischen Theorie der Aspekt der Massenmedien für die *Main*-Ebene deutlich hervorgehoben.
- Diese *Main*-Ebene in Kultur ist vorherrschend und mächtig, aber nicht durchweg bedrohlich, auf der Ebene *Main* (ganz gleich, ob als Medien oder Konzerne) befinden sich sowohl Chancen als auch Gefahren für den Aktanten.
- Es gilt, die Potenziale für Innovation und Veränderung innerhalb dieser *Main*-Ebene zu nutzen.
- Innerhalb der *Main*-Ebene, speziell an den Rändern und in den Nischen, befinden sich Möglichkeiten der Emanzipation, die mit den *Subs* vergleichbar sind.
- Das Immergleiche der *Main*-Ebene droht Kreativität für *Subs* zu zerstören, eröffnet diesen aber gleichsam ebenso immer wieder eine jeweils neue Handhabe.

161 Zu einer knappen Übersicht über die Zuschreibungsmöglichkeiten der modernen Kritischen Theorie auf die Ebenen des Beobachtungsrasters *Main/Sub* und den Kulturbegriff im Allgemeinen vgl. auch die Tabellen 1 und 2 im Konnex: 268 und 269.