

Und weiter:

„Während McDonald's also auf einer Ebene zur Standardisierung und Homogenisierung einer globalen Konsumkultur beiträgt, bringt es auf einer anderen Abwechslung, Unterschiedlichkeit und Neuheit in viele Teil der Welt und trägt somit zu einer hybridisierten postmodernen globalen Populärkultur bei.“ (Ebd.: 230)

In diesem Fall schließt Globalisierung also nicht nur die Homogenisierung lokaler Kulturen und Unterschiede ein, sondern zieht ebenso die Vervielfältigung von Differenz und Hybridisierung und die Vermehrung von Wahlmöglichkeiten bei den Konsumstilen nach sich. Innerhalb dieser Stile lassen sich die bereits erwähnten kreativen Umdeutungen oder sogar Zerstörungen medienkultureller Angebote und Stile in Form von neuen Stilen entdecken, weswegen es einen quasi mitlaufenden Bedarf an alternativen Medienkulturangeboten und -rezeptionsweisen auf *Sub*-Ebenen zu geben scheint. Diese Szenen im Sinne Kellners (vgl. 1995: 162) zeigen, wie Potenziale des *Main* (der Medienkultur) für Identitätsbildungen zu nutzen sind und das diese Themenvorräte sogar anstelle traditioneller Bereiche wie Nationalität, Religion, Familie und Erziehung treten können.

Dass dieser Pool an Identitätsorientierungen keine einheitliche Masse aufseiten der Rezipienten erzeugt, ist Kellner und allgemein den Forschern der *Cultural Studies* einer der zentralen Untersuchungspunkte und teilweise beinahe schon ein Anliegen. Deswegen sollen nun einige Ausführungen von Vertretern der *Cultural Studies* und insbesondere die Überlegungen Kellners zu *Sub*-Ebenen von Kultur erläutert werden.

Fazit: Für die Beobachtungsebene *Main* können Kellners Überlegungen zum *Mainstream*, zur Massenkultur und zur Medienkultur verwertet werden.

3.3 *SUB* = WIDERSTAND

„Subcultures represent ‚noise‘ (as opposed to sound): interference in the orderly sequence which leads from real events and phenomena to their representation in the media.“ (Hebdige 1987 [1979]: 90)

Der vom britischen Kommunikations- und Kulturwissenschaftler D. Hebdige erwähnte Krach oder – wie in der deutschen Übersetzung (Hebdige 1983) vorsichtiger umschrieben – Missklang wäre im Sinne der Kritischen Theorie nach Horkheimer und Adorno sicherlich negativ konnotiert. Hebdige hingegen versteht die Abweichung vom Erwartbaren Klang als positive Störung, als vorübergehende Blockade im System symbolischer Repräsentationen. In der deutschen Übersetzung ist zu lesen, dass Subkulturen Missklang seien (ebd.: 82), bei genauer Übersetzung des Originals müsste es aber heißen: Subkulturen *bedeuten* oder *stellen* Missklang *dar*. Subkulturen können nicht *sein*, denn es gibt sie genausowenig wie Kulturen. Hebdige selbst erläutert

ausführlich die Problematik der Begriffe Kultur und Subkultur und verweist darauf, dass Kultur als wissenschaftlicher Begriff stets zwei Dimensionen mit sich führt: als Prozess und als Produkt.⁶¹ Dies deutet bereits auf eine Sichtweise der *Cultural Studies* auf Subkultur hin, die sich zumindest teilweise von Produkt-, Artefakt- oder Personen-Zuschreibungen löst. Hebdige – wie auch Kellner – bemüht sich um eine Erfassung der verschiedenen Stufen des Kommunikationsprozesses, legt seine Betonung allerdings dann klar auf den subkulturellen Stil.⁶² Damit wird der Fokus von Hebdige – aber auch vieler anderer Forscher der *Cultural Studies* – ganz klar auf die Rezeptionsseite, auf die Seite der rezipierenden und nutzenden Teilnehmer einer Subkultur und der Aneigner symbolischer Objekte gelegt. Auf deren Seite wiederum gilt es dann zwischen Kultur als Gegebenem, Quasi-Natürlichem (Williams 1988) und Kultur als aktiver Entscheidung für einen Stil (Hebdige 1987, Clarke 1979) zu differenzieren.⁶³

Ein für die *Cultural Studies* typisches Argument, welches später nur noch marginal in Äußerungen von Kellner mitschwingt, ist die frühe Unterscheidung von Subkulturen in Arbeiterklasse-Subkulturen und Pop-Subkulturen. Zum einen haben sich die klaren Zuschreibungen von Klassen nicht nur in Großbritannien längst verschoben. Zum anderen gilt das Hauptaugenmerk vieler späterer, auch an Hebdige anschließender Forschungen der medial verbreiteten Popkultur. Hebdige unterscheidet hier im Rahmen seiner semiotischen Analysen von Stil auch zwischen natürlicher und absichtsvoller Codierung, wobei er den subkulturellen Stil als intentionales Kommunikationsangebot versteht (vgl. Hebdige 1987: 110-112) und sich dabei auf die Intentionalität von Bildern bei Barthes (1989) bezieht, die auf die Bedeutungsladung eines Bildes abzielt. Mit solchen Thesen bemühen sich

61 Wie schon angekungen, wird erst im Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit noch einmal genauer darauf eingegangen, warum hier Kultur lediglich als prozesshaft beobachtet werden soll und warum es sie deshalb genauso wenig wie Zeit oder Kommunikation 'gibt'.

62 Hebdige hat zum Stil der Subkulturen sicherlich die grundlegende Studie (1987 [1979]) vorgelegt und selbst insbesondere zur Jugendkultur der britischen Mods und Punks geforscht. Im Weiteren wurden seine Beobachtungen aber auch auf Club Cultures (vgl. etwa Redhead 1997) und allgemein auf subkulturelle Bereiche (vgl. Muggleton 2002) angewendet.

63 Diese Einteilung erinnert an das bereits erwähnte Modell regressiver und progressiver bzw. unfreiwilliger und freiwilliger Subkulturen von Schwendter (vgl. 1993: 37-59) sowie an Lulls Unterscheidung bei popmusikkulturellen Phänomenen in ästhetische und oppositionelle Subkulturen (vgl. Lull 1992: 28-29). Vgl. zu Überblicken über Subkulturforschung unter Einbezug von Konzepten der *Cultural Studies* auch Vaskovics 1995, Weinzierl 2000: 237-253 und die Beiträge in Gelder/Thornton (Hg.) (1997) (u.a. Willis, Hebdige, Frith, Goffman, Cohen, Grossberg), wobei Vaskovics (vgl. 1995: 22) konstatiert, dass es zwar einen Themen-Boom zur Beobachtung von Subkulturen gibt, der theoretische Ertrag der meist deskriptiven oder exemplarischen Beschäftigungen allerdings eher gering ist. Eine grobe Zusammenfassung subkultureller Historie gibt Schwendter 1990 und 1993: 134-144. Eine kulturwissenschaftliche Geschichte der Avantgarden um *Lettristische Internationale*, Fluxus bis Punk hat Home 1991 verfasst. Zu einer ähnlichen Reihung, einem aber mehr journalistischen, theorieangelehnten Abriss der Geschichte popkultureller Subkulturen vgl. Marcus 1993, 1994, 1996.

diese Vertreter der *Cultural Studies* um eine Emanzipation des Rezipienten und gleichzeitige Relativierung monolithisch anmutender Ansätze (nicht nur) der Kritischen Theorie.

Ebenso bedeutet Globalisierung nicht nur Produktion von Homogenität – des Immergeichen –, Standardisierung und Verdrängung lokaler Kulturen, sondern schafft auch neue Räume für differenzproduzierende Effekte:

„Globalisierung bedeutet zum einen eine Effektivitätssteigerung, mit der der Kapitalismus das Lokale transformiert, zum anderen aber auch die Entdeckung, dass wir nicht alle auf die gleiche Weise zu den gleichen Rhythmen tanzen. Dass die Differenzen nicht bloß in einem synchronen Raum – einem globalen Dorf – bestehen, sondern tatsächlich auch räumlich sind.“ (Hebdige 1997: 161)

Aus dieser gegenseitigen Bedingtheit von globalisiertem *Main* und lokalisierten *Subs* lässt sich auch erläutern, warum die beiden Ebenen nicht zwingend als konträr, sondern eher als ineinander verschränkt und ko-orientiert bezeichnet werden können, wofür sich wiederum Grundsteine der Argumentation in speziell Hebdiges und Kellners Überlegungen finden lassen: Kulturindustrie ist nicht per se eindimensional, durchstandardisiert, opportunistisch und hedonistisch. Genauso ist Subkultur nicht per se authentisch, subversiv, widerständlerisch. Dies hat Kellner (2002) ausführlich am Beispiel der McDonaldisierung (vgl. Kapitel 3.2) und ihrer Auswirkung für die verschiedenen Kultur-Ebenen erläutert: „I will unfold contradictions within dominant spectacles, showing how they give rise to conflicting meanings and effects, and constitute a field of domination and resistance.“ (Kellner 2003: 11) Wenn nun also kulturelle Kämpfe sehr wohl auch innerhalb von Medienkultur im Allgemeinen und Medienspektakeln im Besonderen statt finden, dann drängt sich in Bezug auf Kellner die Frage auf, ob er diese Begriffe genauer erläutert und aufsplittet.

Grundsätzlich ist in Kellners Ausführungen, die auf *Sub*-Ebenen der Kultur bezogen werden können, eine Entwicklung festzuhalten. In seinen frühen Veröffentlichungen spricht Kellner immer wieder von der Oppositionsmöglichkeit Populärer Kultur. Wie bereits erwähnt, bezieht er dies später auf Medienkultur und Medienspektakel. Darin enthalten ist ein wichtiger Aspekt, der an Überlegungen Prokops, Behrens und zudem anderer *Cultural Studies*-Vertreter erinnert und sich deutlich von den Formulierungen klassischer Kritischer Theoretiker unterscheidet. Die Ebene des *Main* ist nicht total, sondern zerfasert, in ihr eröffnen sich permanent Chancen zur Opposition und Subversion, ein Außerhalb gibt es nicht (vgl. Kellner 1978: 51-52). Laut Kellner gibt es innerhalb der Kultur Reaktivitäten und Kämpfe um Bedeutungen, die für die Kultur als Ganzes produktiv sind. Es geht nicht so sehr – dies sagt Kellner schon 1978 – um ein von oben (*high*) nach unten (*low*), sondern um ein ineinander verschränktes Miteinander verschiedener Ebenen. Diese Momente von Rebellion, Subversion und Opposition (*Subs*) existieren in allen Elementen der Populären Kultur (*Main*) und müssen mit

Kellner ernst genommen werden: „Early forms of mass-produced culture also had their popular and subversive moments: [...] a rebellion against high-elitist culture, even though they often reproduced hegemonic ideologies.” (Kellner 1979: 27) Subversive Momente sind gewissermaßen popkulturellen Ereignissen inhärent, sie müssen nur erkannt und genutzt werden. Dadurch kann dann der von Fiske (vgl. 2000: 14-17) am extremsten geschilderte Konflikt durch Kampf um soziale Bedeutungen gegen die herrschende Ideologie (sensu Willams und Thompson) zustande kommen, wobei an diesem Punkt auch innerhalb so genannter *Cultural Studies*-Forscher der Vorwurf der Überinterpretation der subversiven Möglichkeiten laut wird:

„Pop-Denker wie Dick Hebdige waren so vermessen, jugendkulturelle Konsumentscheidungen als proto-politische Akte zu interpretieren und damit subkulturelle Kauf-Rituale zum politischen Gegenentwurf und zu einer selbstbestimmten Form der Identitätsstiftung hochstilisieren zu wollen.“ (Weinzierl 2001: 17)

Kellner selbst sieht in diesem Kämpfen durchaus das politische Moment einer effektiven linken Kulturkritik und -produktion. Allerdings ergänzt er diese Einschätzung sogleich damit, dass in Bezug auf popkulturelle Phänomene nicht ständig Kriterien revolutionärer Kunst angewendet werden sollten und sich die oppositionellen, linken Gruppen dadurch nur noch mehr isolierten (vgl. Kellner 1979: 31). Bereits hier also lässt sich Kellners leichtes Abrücken von durch und durch politischen Definitionen von Subkultur (z.B. im Sinne von Gramscis Hegemoniemodell) herauslesen.⁶⁴ Im weiteren Verlauf seiner Forschungen wechselt Kellner dann immer mehr in die Richtung eines zwar kritischen, aber deutlich weiteren Begriffs von Kultur in Bezugnahme auf Medien. Ausgehend von Kultur als Produktion und Rezeption von Texten im weiten Sinn, bedeutet Subkultur einen alternativen Bereich dieser Produktion und Rezeption und Mediensubkultur – wobei Kellner den Begriff nicht benutzt – folglich die Produktion und Rezeption oppositioneller medialer Texte.⁶⁵ Innerhalb der *Cultural Studies*-Ansätze wird der Textbegriff sehr weit gefasst und beinhaltet sämtliche medialen Angebote, die lesbar sind (vgl. Fiske 1989, 1999, 2000). Text bedeutet also nicht nur Buchstaben, und Lesen wiederum ist kein voraussetzungsloses Dekodieren, sondern eine höchst individuelle Interpretation von Zeichen unter Einbezug sozialer und persönlicher Kontexte. De Certeau spricht in diesem Zu-

64 Fiske relativiert seinen radikalen, politischen Standpunkt der frühen Jahre ganz ähnlich: „Früher hat mich ein eher typisch marxistisches Bestreben, den Kapitalismus zu verändern, motiviert. Der Wunsch nach Veränderung besteht noch, aber ich glaube nicht mehr, dass sich der Kapitalismus umstürzen lassen wird. Er ist zu flexibel, und er tut das, was er tut, nämlich seine eigene Macht zu erhalten, zu gut. Daher denke ich, dass er eher für Veränderung auf der Mikroebene offen ist, Veränderung von innen, Evolution von innen, für langsame Verschiebungen und nicht Revolution.“ (Fiske 1991: 5)

65 Vgl. zur Bedeutung von Paratexten für Texte grundlegend Genette 2001.

sammenhang sogar vom Herantragen der eigenen Kultur an den Text (vgl. de Certeau 1988: 293-311). Dazu Kellner:

„Texts, in the post-structuralist view [z.B. von R. Barthes, C.J.], should be read as the expression of a multiplicity of voices rather than as the enunciation of one single ideological voice which is then to be specified and attacked. Texts thus require multivalent readings, and a set of critical or textual strategies that will unfold their contradictions, contestatory marginal elements, and structured silences. These strategies include analyzing how, for example, the margins of texts might be as significant as the center in conveying ideological positions, or how the margins of a text might deconstruct ideological positions affirmed in the text by contradicting or undercutting them, or how what is left unsaid is as important as what is actually said.” (Kellner 1995: 112)

Innerhalb dieser Medientexte gilt es nun, kritische Bedeutungen herauszufinden (vgl. Kellner 1979 und 1995: 110). Man kann also von einem Wechsel von der alten Dichotomie (*high/low*) und ‚Sub-losigkeit‘ bei den klassischen Kritischen Theoretikern zu einem *Sub* im *Main* seitens Kellners sprechen.

In diese Aufweichung und Verschiebung der Hierarchie lassen sich Kellners Überlegungen zur Postmoderne und auch zur Rolle der *Cultural Studies* im Bereich der Wissenschaften integrieren. Kellner bezeichnet den Postmodernismus als Logik des Kapitalismus (1988: 240). Da die Postmoderne als Ausprägung der Moderne – Kellner lehnt sich an Horkheimers Begriff der Gesellschaft im Übergang an – vom Kapitalismus geprägt ist, erscheint ihm eine Reaktion darauf seitens der Kritischen Theorie zunächst zwar plausibel. Da diese aber in ihren Termini sehr statisch wirkt, Postmoderne jedoch Dynamik repräsentiert, plädiert Kellner für eine Aktualisierung der Kritischen Theorie in Verbund mit postmodernen Überlegungen und nicht konträr dazu.⁶⁶

„As opposed to the seriousness of ‚high modernism‘, postmodernism exhibited a new insouciance, a new playfulness, and a new eclecticism embodied above all in Andy Warhol’s ‚pop art‘ but also manifested in celebrations of Las Vegas architecture, found objects, happenings, Nam June Paik’s video-installations, underground film, and the novels of Thomas Pynchon. In opposition to the well-wrought, formally sophisticated, and aesthetically demanding modernist art, postmodernist art was fragmentary and eclectic, mixing forms from ‚high culture‘ and ‚popular culture‘, subverting aesthetic boundaries and expanding the domain art to encompass the images of advertising, the kaleidoscopic mosaics of television, the experiences of the post-holocaust nuclear age, and an always proliferating consumer capitalism. The moral seriousness of high modernism was replaced by irony, pastiche, cynicism, commercialism, and in some cases downright nihilism.” (Ebd.: 239)

66 Vgl. zur Popkultur als Attacke auf das *Grand Hotel* der (Hoch)Kultur und zum Zusammenhang zwischen Popkultur und Postmoderne die Ausführungen des Kommunikations- und Theaterwissenschaftlers J. Collins (1989).

In einer solchen Gesellschaft entstehen – dominiert durch ganz neue Ausprägungen von Kultur und Technologie – neben Ungewissheiten aber eben auch neue Möglichkeiten zur Opposition, neue Spannungen und Konflikte, neue Sphären und Räume für Subkulturen auf *Sub*-Ebenen (vgl. Kellner 1997b: 74 und 2003: 11). Diese zu erfassen und zu analysieren, ist eine Aufgabe der *Cultural Studies*. Auch diese verstehen sich nämlich in Opposition zu dominierenden Ansätzen, wollen diese in Frage stellen und alternative Perspektiven aufzeigen, Gesellschaft und Kultur zu verstehen (vgl. Kellner 1992: 7). So wie postmoderne Diskussionen die Unterscheidung *high* und *low* auf dem Bereich der Kultur untergraben, bringen *Cultural Studies* neue Themen jenseits eines elitären wissenschaftlichen Kanons auf die Agenda. Unter Berücksichtigung der Einbringung persönlicher Kontexte in die wissenschaftliche Argumentation, wäre es naheliegend, wenn auch zugegebenermaßen etwas süffisant, die Forscher der *Cultural Studies* als unterdrückte und ausgebeutete Minorität, die sich auf der Flucht vor ihren sozialen Problemen und zur Ablenkung von den Alltagslasten auf das frei zugängliche Feld der Medienkultur begeben, um wenigstens dort in Ansätzen Bedeutungen und Werte zu produzieren; genauso, wie es Kellner für die Rezipienten von Medienkultur beschreibt (vgl. Kellner 1995: 332). Dies erscheint insofern interessant, als zahlreiche Forscher der *Cultural Studies*, speziell postkolonialer und feministischer Zweige, tatsächlich ihre Artikulationen aus Minderheiten heraus betreiben. Positionierungen sollen eingebunden, vorschnelle Bewertungen jedoch ausgeblendet werden: Aus diesem Grunde versucht Kellner die Begriffe Massenkultur und Populäre Kultur zu vermeiden, da diese falsche Hierarchien suggerieren und normative Bewertungen beinhalten und damit laut Kellner zu schnell zu Bestandteilen politischer Programme werden können.

Wie schon bei den Überlegungen zur *Main*-Ebene der *Cultural Studies* und speziell Kellners, so sollen nun auch hier noch einige Beispiele⁶⁷ für Beobachtungen und Anwendungen in und von *Sub* geliefert werden. Dabei betont Kellner stets die Bedeutung von Medien und Medientechnologien für neue Chancen auf Subversion. So etwa schildert er die Plattform Internet als große Möglichkeit für ausgebildete und intelligente junge Menschen, sich in Opposition zu medienkulturell dominierenden Werten im Internet zu artikulieren und sich sogar über eigene Software-Entwicklungen die eigene Technologie dazu zu liefern, um anschließend politisch aktiv zu werden (vgl. Kellner 1997a, 1997b), wobei es Kellner an solchen Stellen ganz offensichtlich nicht nur um diese Möglichkeiten geht, sondern auch darum, landläufige Vorurteile über die unpolitischen, unmotivierten Jugendlichen zu relati-

67 Die auf der *Main*-Ebene erwähnten Beispiele Werbung und Prominenz werden von Kellner leider nicht konsequent in Richtung Subversion auf diesen Feldern weiter geführt. Vgl. zum *Sub* der Werbung Bolz 1995a, 1995b und Jacke 2001b. Werbung kann – entgegen der Behauptung von Schmidt/Zurstiege (vgl. 2000a: 189) sehr wohl subkulturelle Kommunikationsform sein. Vgl. zum *Sub* der Prominenz und Stars Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit sowie Jacke 1996, 1997, 1998.

vieren. Dies verweicht seine Erläuterungen zu subversiven Potenzialen des Internets zu sehr in Richtung ‚Zeigefingerpädagogik‘.⁶⁸

Ein weiteres, bei Kellner oft zitiertes Beispiel, ist das Feld der Popmusik als Unterbereich der Medienkultur. Popmusik bedeutet für den Bereich der Popkultur dasselbe, was Popkultur für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen anzeigt: eine seismographische Erfassung neuer Entwicklungen und Trends. Genau deswegen beschäftigen sich die *Cultural Studies* im Allgemeinen seit ihren Anfängen mit Gesellschaft, Popkultur und vor allem immer wieder mit Popmusik.⁶⁹

„[B]ut in practice what it [das akademische Studium von Pop und Rock, C.J.] involves is a combination of sociological approaches to the institutions and audiences of popular culture (if, alas, without sociology's empirical grounding) with interpretative theories drawn from semiotics, psychoanalysis, and literary criticism.“ (Frith/Goodwin 1994a: 41)

Frith (1996: 142) erachtet das Studium der Popmusik als Möglichkeit der genaueren Untersuchung von Zugangsweisen zu Geschmäckern, Identitätsbildungen, Kommerzialisierungsmechanismen und Kenntnissen bis hin zum Fantum auf Seiten der Rezeption. Unterschiedliche Disziplinen definieren laut Frith den Bereich Popmusik nicht nur sehr divergierend, sondern grenzen ihn auch unterschiedlich ab. Wobei eine klare Zuordnung, wie sie Frith hier vorlegt – Kulturanthropologie begreift Popmusik als geordnete symbolische Struktur, und Kulturwissenschaft versteht Popmusik als Mythos vom Widerstand –, heute nicht mehr so deutlich gesehen werden kann. Die verschiedenen Disziplinen interessieren sich sicherlich für jeweils ganz bestimmte Aspekte der Popmusik, doch wird im Kontext der *Cultural Studies*, aber auch in anderen transdisziplinären Überlegungen zunehmend an übergreifenden Analyseansätzen gearbeitet.⁷⁰ Genau so übergreifend fasziniert Popmusik schließlich nicht nur Anthropologen und Kulturwissenschaftler, sondern schlichtweg jeden alltäglichen Rezipienten. Aus dieser Rezeption heraus kann sich der Wille zur tiefer gehenden Analyse solche Phänomene entwickeln, was nicht automatisch im Fantum, sondern auch in der Wissenschaft enden kann.⁷¹

68 Deswegen sei an dieser Stelle auf einige wichtige Veröffentlichungen zur Subversion im Netz (ohne Zeigefinger) zumindest hingewiesen: Vgl. statt anderer Agentur Bilwet 1997a, 1997b, Critical Art Ensemble 1996, Lovink 2001, Medosch 2003, Medosch/Röttgers (Hg.) (2001) und speziell zur aktuellen Irritationskunst im Netz Khurana 2003.

69 Und versuchen somit, ein Desiderat zu benennen und zu reduzieren sowie den Mangel abzubauen, dass es bis dato kaum Fachliteratur gibt, „which collects the writings that have set the terms and agenda of popular music studies“ (Frith/Goodwin 1994b: X).

70 Zu einem Konglomerat aus Kommunikations-, Medien-, Kultur- und Musikwissenschaft im Rahmen von Musikclipanalysen vgl. Jacke 2003.

71 Fantum kann als Quelle für alltägliche und auch wissenschaftliche Aufmerksamkeit dienen. Überzogenes Fantum im Einklang mit wissenschaftlicher Ausbildung kann hingegen zu stark verfärbten Analysen führen. Dieses Problem stellt sich insbeson-

Popmusik dient seit jeher den Intellektuellen – und nicht nur denen, aber diese sind sicherlich eher parallel in einer wissenschaftlichen Rolle vorzufinden als (andere) Fans – als „Tummelplatz ihrer Phantasien und Vorbehalte“ (ebd.: 144). Darüber hinaus erkennen insbesondere die Forscher der *Cultural Studies* den Indikator-Charakter der Popmusik für weiter gehende gesellschaftliche Tendenzen. Innerhalb der Popmusik kann der Blick auf bestimmte Formationen (sensu Grossberg) wie etwa Rock, Punk oder HipHop oder Techno eine vertiefende Einsicht in die innerhalb dieser Formationen umkämpften Terrains eröffnen. Auf diesen Terrains bewegen sich wiederum die Ebenen *Main* und *Sub* – Grossberg (vgl. 1998: 216) spricht hier von *Mainstream* und Gegenkultur. Diese Ebenen werden bestimmt und überhaupt erst beobachtbar gemacht durch konkrete popmusikalische Ereignisse, die es wiederum exemplarisch im Sinne von Geertz (1987) möglichst dicht zu beschreiben gilt. Grundlegend sollte dabei zwar laut vieler Vertreter der *Cultural Studies* und so auch Kellners eine Positionierung des Wissenschaftlers erfolgen, doch kommt es noch mehr auf das anschließende Bemühen an, überschnelle Bewertungen zu vermeiden, um die basalen Phänomene und Mechanismen der Popmusik zu erfassen; oder in den Worten der Kunsttheoretikerin und Musikjournalistin M. Bunz:

„Musik ist bestimmt nicht per se revolutionär – man ist nie automatisch auf der richtigen Seite –, aber ihr wohnt hier qua Struktur eine spezifische Fragilität, eine Instabilität inne, die sie auszeichnet und zu etwas Besonderem macht. Nicht von ungefähr ist es ausgerechnet dieses Format, dieses instabile Format, in dem junge Leute einen Platz finden, einen ersten eigenen Platz, und sich einrichten, bevor sie zu neuer Musik weiterwandern. Musik, strukturell dazu verdammt, stets nur als Moment zu existieren, ist mit einer Dynamik versehen, die sie immer auf Wiederholung in der Zukunft ausgerichtet sein lässt, auf einen beständigen Neustart – um hier mal kurz Ekkehard Ehlers zu zitieren – und dieser beständige Neustart – wir kennen das alle – er beginnt mit dem Abfragen des Betriebssystems und ist genau damit, mit dieser Überprüfung, immer auch ein Tool des Politischen.“ (Bunz 2003a: 27)

In den Formationen, auf den Terrains und bei den Beschreibungen geht es auf der wissenschaftlichen Ebene nunmal schon länger nicht mehr um die einstmalige klare Trennung von Geist/Ästhetik/Seriosität (Klassik) versus

dere bei der Gruppe von Popkulturjournalisten, die ins Feld der Wissenschaften mändern, da diese nicht nur über ihren primären Geschmack (Bands, Projekte, Stile, Sounds etc.), sondern nun auch noch über den sekundären Geschmack (Theorien, Denker, wissenschaftliche Disziplinen etc.) Distinktionen und einhergehend *Nerdium* auf der Meta-Ebene aufbauen. Dies ist einigen solcher studierten Journalisten bereits in den 1980ern vor allem in Anbindung an französische Philosophen unterlaufen und vorgeworfen worden: „Plötzlich schwappte eine Schnittmenge aus Motown, Jean Luc Godard, Ja[c]ques Derrida, Funk, Colette, Nicholas Roeg, Velvet Underground, Deleuze/Guattari, Hollywood in schwarz/weiß und einem präzisen, zugleich schwärmerischen Blick auf die private Existenz aus den Blättern der coolsten Magazine. Ex-Fanzineschreiber spielten die situationistische Version der Informationsgesellschaft und schienen zu gewinnen.“ (Tepel 2002: 65)

Körper/Hedonismus/Spaß (Pop), sondern um interne Ausdifferenzierungen und auch Entdifferenzierungen in den einzelnen Bereichen. Dies hat bereits zu neuen Gegenüberstellungen – auf die Differenzsetzungen kann schließlich nicht verzichtet werden – geführt: Grossberg (1998) etwa spricht von populärer und seriöser Popmusik, S. Gruber (1996) unterscheidet bei seiner Untersuchung der Rezeption von Popmusik die Bereiche populärer und unpopulärer Populärmusik, und die bereits erwähnten Soziologen Vannini/Myers (2002) konstatieren, dass einige Elemente von Adornos abwertender Einstellung gegenüber Populärer Musik durchaus auf heutige Bewertungen eingängiger, vorhersehbarer Popstile zutreffen.⁷²

„Mit anderen Worten: Jede Popmusik hat den Horizont ihrer Hipster-orientierten, internen Selbstdeutung, aber sie hat auch einen bildungsbürgerlichen strebsamen Ehrgeiz, der nicht an den eigenen, sondern an den offiziellen Institutionen orientiert ist. Sie hat einen Bezugspunkt in der eigenen Geschichte und einen in der universalen Hochkultur.“ (Diederichsen 2003a: 63)

Setzt man Diederichsens Bezugspunkt in den Plural, so wird zum einen die mannigfaltige Referenznotwendigkeit in der Popmusik deutlich. Zum anderen lässt sich hieran gut erkennen, dass Popmusik und ihre Protagonisten Ein- und Ausgrenzungen eben gerade benötigen, um attraktiv zu sein. Im Rahmen dieser Differenzästhetik schließt sich auch der Kreis zu Kellners Überlegungen zu bestimmten Elementen der Popmusik. Es geht um Stile der Musik und Mode, kurzum um Lebensstile. Erst die Stilisierungen machen die zuvor durch populäre Medien thematisierten Phänomene qua Bewertung zum Diskursgegenstand ästhetischer Erfahrungen.⁷³ Diese Erfahrungen werden zwar individuell wahrgenommen, aber eben anschließend kollektiv abgeglichen und genutzt. Dadurch bilden sich die virtuellen Geschmacksgemeinschaften heraus, „die sich um Medientexte wie Songs, Musikstile, Ästhetik der CD-Cover etc.“ (Mikos 2003: 234) bilden. Diese Geschmacksgemeinschaften⁷⁴ – den Begriff entlehnt Mikos bei S. Lash (1996) – nutzen medienkulturelle Angebote als Diskursgrundlagen, aber sie schließen auch an diese Produkte an, in dem sie selbst neue Produkte schaffen.

Dieser Moment ist für Kellner entscheidend, da er die Amalgamierung von Rezipient und Produzent und die mit dieser Einteilung oftmals einhergehende Vereinfachung in passiv und aktiv aufweicht. Erst durch wechselseitige Dynamiken zwischen Rezeption und Produktion, zwischen individu-

72 Sogar D. Riesman (1958) hatte schon das Anliegen, die rezipierende Masse in diverse Gruppen zwischen Anpassung und Autonomie zu unterteilen, um eben von Vereinheitlichungen bei Rezipienten abzurücken. Und der Philosoph R. Shusterman (1994) führt die Unterscheidung Künste versus populäre Künste ein. Auch in der Popmusik sind mittlerweile auf allen Bereichen (Produktion, Distribution, Rezeption, Weiterverarbeitung) solche differenzierteren Kategorisierungen vonnöten.

73 Vgl. zur Erfahrung des Trash als exemplarischem Stil der Popmusik ausführlich Mikos 2003.

74 P. Willis (1991: 174-179) nannte solcherlei neue Gruppierungen in Kontrast zu den organischen Gemeinschaften ‚Proto-Gemeinschaften‘.

eller Autonomie und sozialer Vielfalt unter Koordination der Gruppenbildung entsteht die Faszination von Popmusik als symbolischer Ausdrucksform. Dabei müssen aktiv Differenzfolien konstruiert werden, die anhand von Geschmacksurteilen ausgeformt sein können. Die Surfer auf diesen Wellen der Distinktionsräume sind mit S. Frith (vgl. 1983: 224) die Subkulturalisten als Abenteurer zwischen den Klassen, was sich mittlerweile besser als Abenteurer oder Wilderer zwischen den Stilen bezeichnen lässt. Beobachtet werden können diese virtuellen Gemeinschaften und vor allem ihre diskursiven Grundlagen durch die Medien, was sich durch die Bedeutung von intertextuellem Medienwissen (vgl. Mikos 2003: 241) für die Kommunikation unter Teilnehmern der Gemeinschaften und speziell von Jugendlichen belegen lässt.⁷⁵

An diesem Punkt – der Mediatisierung solcher Geschmacksgemeinschaften auf *Sub*-Ebenen – setzt Kellner (vgl. 1995: 174-188) ebenfalls an, wenn er das Beispiel Rap ausführlicher analysiert. Kellner sieht Popmusik als Grundlage von Identitätsbildungen und -behauptungen und als Einteilungsmuster in Untergruppierungen, die sich am Stil orientieren. Innerhalb einer Formation wie Rap spielt sich nach Kellner das immer wieder gleiche Szenario ab: Rap beispielsweise gibt denen, die außerhalb des kulturellen *Main* gelassen werden, eine Möglichkeit, sich zu artikulieren, zu erklären und Forderungen zu stellen. Diese laut Kellner alternativen Kulturen (*Subs*) entwickeln sich oftmals Hand in Hand mit politischen Einstellungen, die teilweise sogar an die Radikalität der großen Weigerung Marcuses erinnern.

Dabei darf nicht übersehen werden, dass Kellner seine eigenen Begriffe hier nicht konsequent anwendet: Denn warum spricht er von Kulturen außerhalb des *Mainstreams*, wenn er doch zuvor vorschlägt, nur noch den Begriff der Medienkultur zu benutzen? Warum scheint es Kellner am Beispiel Rap zunächst nicht mehr um eine Gruppierung zu gehen, die innerhalb der Medienkultur nach Alternativen sucht? Und woher kommt Kellners an dieser Stelle überraschend emphatische Verurteilung postmoderner (Medien)Texte, wenn er Rap als repolitisierte Bewegung hervorhebt, die sich von den flachen, eindimensionalen, postmodernen Texten ablöst, die nur noch auf sich selbst verweisen oder gar einen Mangel an Bedeutung vorweisen? Die Beobachtung, dass Rap bzw. HipHop im Allgemeinen einen starken Drang zum politischen Statement im Sinne einer eigenen Positionierung und Artikulation hat, dürfte unbestritten sein.⁷⁶ Dass aber andere Popmusikstile und ihre Formationen und Terrains semantisch minimal aufgeladen sind oder nur sich selbst zitieren, kann so pauschal sicherlich nicht gesagt werden. Wer die Entwicklungen der minimalen Stile im Techno oder Dub in

75 Zu einem ausführlichen Überblick über den Gebrauch von Medien seitens der Subkulturen bzw. opponierenden Gruppen/Szenen (einschl. Fallstudien anhand verschiedener Bewegungen und Medientechnologien) und der Forderung der Integration dieser Bereiche in unser Verständnis von Medien vgl. Downing 2001.

76 Vgl. etwa die zahlreichen journalistischen Beiträge um das Comeback der politischen Hamburger HipHop-Gruppe *Beginner* im Herbst 2003.

den letzten Jahren beobachtet hat, der findet genau dort äußerst politische und gesellschaftskritische Äußerungen, die nur eben oft nicht einfach durch die Sounds, Rhythmen oder Lyrics zu erschließen sind, sondern über deren Paratexte wie Booklets, Interviews (oder auch deren Verweigerungen) und im Verbund mit Aktionen, Performances oder Ausstellungen erst sichtbar werden.⁷⁷ Zum anderen gesteht Kellner an späterer Stelle (vgl. 1995: 187) selbst ein, dass Rap sehr wohl und ganz postmodern ausgiebig mit Zitaten, Referenzen und Verweisen spielt und eine nahezu prototypische Form für eine Popmusikformation ist, die ständig Recycling und Sampling anwendet. Abgesehen von diesen leichten Ungenauigkeiten geht es Kellner am Beispiel Rap aber vielmehr um den für Popmusik typischen Mechanismus, dass eine solche Formation aus den Rändern, den *Subs*, heraus entsteht und schließlich zu einem an den *Mainstream*, das *Main*, assimilierten, inhalts- und botschaftslosen Fetisch werden kann und sich dieses Janusgesicht an allen möglichen Popmusikformationen ebenfalls zeigen lässt und somit für diesen Bereich typisch erscheint.⁷⁸ Hier schließt Kellner von Dualitäten innerhalb popmusikalischer Formationen auf gesamtgesellschaftliche Mechanismen: „Der MTV-Stil hat die Medienkultur, die alles und jedes in sich aufnimmt, nachhaltig beeinflusst. Oppositionelle Kulturformen wie HipHop und Grunge wurden zu Werbeködnern.“ (Kellner 1997b: 77) Dies liest sich durchaus wie eine Verkettung Medienkultur = Kulturindustrie = MTV = Assimilierung oppositioneller Kulturformationen und lässt klare Bewertungen erkennen, die bei Kellners Vorschlag eines sehr weiten Kulturbegriffs mit Möglichkeiten zur Opposition und Subversion innerhalb dieses Bereichs so noch nicht klar schienen.

„There are many forms of oppositional cultural expression that resist the codes, practices, and ideologies of Mainstream culture. These forms are sometimes evident in the Mainstream, but are found more frequently within alternative cultures and everyday lives. Such a terrain provides a goldmine for cultural studies, that is only beginning to be tapped, and that will provide important work and perspectives for cultural studies in the future.“ (Kellner 1995: 191-192)

77 Vgl. dazu etwa Cascone 2003, Diederichsen 2003a und zum einflussreichen Berliner Produzenten- und Labelbesitzer-Duo *Rhythm & Sound*, die regelmäßig von sich Reden machen, in dem sie keine Interviews geben wollen, Karnik 1998, Jöhnk 2003 und A. Müller 2003. Vgl. grundsätzlich zum Zusammenhang zwischen Kunst und Musik und Kunst Groetz 2002.

78 Noch einmal zu den Hamburger *Beginnern*: Diese rappen auf ihrem Album *Blast Action Heroes* (2003) gegen diese Assimilation des Rap im Track *Back In Town*: „4 Jahre und es passierte so vieles, der Aufstieg und der Fall eines ganzen Musikstiles. Alle sind weg, Rap ist Ego-Musik, auch die Beginner waren bei ihrem ersten Demo zu siebt, doch wir drei lieben das halt, wir blieben am Ball, während alle zweitklassig blieben wie Steven Segal. Wir freuen uns je mehr Ohren wir stopfen soll'n, immer noch, denn wir are born to Rock and Roll.“ Vgl. zur Dualität aus subkultureller Innovation und *mainstreamiger* Vermarktung im Bereich der Popmusik bereits Chaffee 1985.

Auch hier gilt wieder: Die Ansätze der *Cultural Studies* haben sich um eine vermehrte Thematisierung popkultureller Bereiche verdient gemacht. In ihren Definitionen allerdings erscheinen sie oftmals unscharf. Ein zentrales Beispiel: Wenn doch Opposition in der *Mainstream*kultur und auch außerhalb möglich ist und dieses Außerhalb dann aber das Alltagsleben und die alternative Kultur ist, bedeutet dies, dass *Mainstream* außeralltäglich ist? Ob *Mainstream* und Opposition – wenn schon getrennte Bereiche – dann in etwas wie dem Großbereich Medienkultur zusammenfallen, erläutert Kellner nicht. Zu solchen Fragen führen die oft ungenauen Begriffsverwendungen. Sieht man davon ab bzw. versucht man selbst die Begriffe zu schärfen, so lassen sich Kellners Beobachtungen zur Medienkultur übernehmen, bringt er doch etwa am Beispiel des Rap die grundsätzliche Paradoxie erfolgreicher Formationen aus den *Sub*-Bereichen der Kultur auf den Punkt, in dem er den Rap-Effekt formuliert: „The rap effect: the more outrageous, the more widely discussed and consumed.“ (Ebd.: 191) In der Verwendung Kellnerscher Überlegungen geht es um diese Wirkungs-Beobachtungen. Um die Auffüllung des abstrakten Gerüsts mit Fallbeispielen und deren ausgiebige Darstellung kann es hier nicht gehen.⁷⁹ Dieser Rap-Effekt lässt sich sicherlich verallgemeinern. Viele Popmusik-Formationen lassen sich von der Medienkultur thematisieren und assimilieren, aber ebenso können sie gegen sie radikalisierten und oppositionelles Verhalten provozieren, sofern Differenzsetzung nicht nur innerhalb der *Main*-Ebene auf Stil und Konsum beruht (vgl. Terkessidis 2001), sondern politisiert auf Identitäten und Praktiken übertragen wird. Dabei gilt es allerdings, die Möglichkeiten und Bedeutungen von massenmedialer Verbreitung und kulturindustrieller Verwertung zu beachten. Insbesondere im Rap haben sich viele lokale HipHop-Formationen und -Terrains erst dadurch ausgebildet, dass sie durch mediale Berichterstattung und Verbreitung von HipHop an sich gehört hatten.⁸⁰ Die von Kellner erwähnten Chancen durch die McDonaldisierung werden hier konsequent und aktiv genutzt. Lash (1998) stellt in diesem Zusammenhang einer zunehmenden Undifferenzierbarkeit von Inhalten, Telekommunikation und Informationstechnologie die ebenso ansteigende Differenz und Kreativität sich ständig neu herausbildender Abtrünniger – also etwa lokaler HipHop-Stile und ihrer Mediatisierung – gegenüber, welche dann wieder zum Thema und gegebenenfalls kommerzialisiert werden können:

„Es liegt die Schlussfolgerung nahe, dass die globalen Kulturindustrien auf viel subtilere Weise die lokalen Szenen ausbeuten, indem sie viel mehr mit ihnen verbunden sind. Denn: Kulturindustrien produzieren Bilder, Texte und Töne, die sie im Spannungsfeld von Werbung, Kunst und Technologie entfalten. Ein Mu-

79 Vgl. grundlegend zu Rap und HipHop Eshun 1999, Jacob 1993, Kage 2002 und Klein/Friedrich 2003. Vgl. ferner zum Kampf um die Bedeutung kultureller Zeichen seitens der Black Communities Lipsitz 1999 und die Beiträge in Diederichsen (Hg.) (1998).

80 Dies führen Klein/Friedrich (2003) aus.

sikclip ist nicht nur kaum von einem Werbespot zu unterscheiden, er dient der Bewerbung eines Produkts. Das Crossover von Kunst und Kommerz ist hier längst zur Normalität geworden.“ (Klein/Friedrich 2003: 92)

Diese Crossover-Effekte machen eine vorschnelle Bewertung von Formationen nahezu unmöglich, verdeutlichen aber ein Vorhandensein verschiedener Möglichkeiten und Positionen. Nicht alle Popmusikformationen sind die Handlanger der globalen Kulturindustrie (vgl. Lash 1998). Sie sind auch ein Lebensstil, weswegen sie bereits frühzeitig von Wissenschaftlern der *Cultural Studies* ins Visier genommen wurden.⁸¹

Neben dem Medium Internet und der Formation Popmusik wird bei Kellner mit der Mode ein weiterer gesellschaftlicher Bereich nachvollziehbarerweise prototypisch für die Kämpfe um Bedeutungen und für die Einsatzfelder von Stil-Übungen nicht nur junger Menschen genannt. Bevor das vorläufige Fazit zu den Beobachtungen zu den *Cultural Studies* auf die Kultur-Ebenen *Main* und *Sub* gezogen und eine Anbindung zu analytisch und vor allem terminologisch wesentlich schärferen Konzepten erfolgen soll, seien einige in letzter Zeit (vgl. Diederichsen 2003b, Fabo 1998, Magdanz 2001, Poschardt 1998) vermehrt diskutierter Aspekte zur Dialektik der Mode erwähnt, da sich klare Verbindungen zu Kellners Überlegungen (1995) erkennen lassen. Im Zusammenhang mit der Identitätsbildung qua Stil und Medienrezeption spielt nicht nur Popmusik eine Rolle, sondern auch die Mode.⁸² Auch Mode ist ein wichtiger Bestandteil des Stilbaukastens zwischen autonomer Individualität und sozialer Abgleichung. Im Sinne S. Lashes (1996, 1998) hat sich die Mode in ihrer Entwicklung von einer gewissen Massenhaftigkeit zum Spezialistentum und von einer Funktionslastigkeit zu einer Stillastigkeit verändert. Der Soziologe D. Muggleton (1998: 176), der sich mit dem Zusammenhang von Mode und Subkultur beschäftigt, formuliert dies in Anlehnung an Kellner und McLuhan, in dem er Stil als Ausdruck für Ausdruck und nicht mehr für eine darunterliegende inhaltliche Message bezeichnet. Der Stil ist die Botschaft. Und dieser Stil wiederum prägt Mode ebenso wie Popmusik. Mode ist notwendig, aber die Freiheit, sich für einen Stil zu entscheiden, sich sogar für eine Mixtur aus Stilen zu entscheiden, ist so erst in der Zeichenfreiheit der mediatisierten Postmoderne entscheidend ausgeweitet worden.

Muggleton (vgl. 1998: 180) weitet den nicht ganz klaren Kellnerschen Begriff der Subkultur aus, wenn er von traditionellen Subkulturen und postmodernen Subkulturen spricht. Während traditionelle Subkulturen klar über Stil, Mode und Musik einzuordnende Jugendsubkulturen wie Teds, Punks oder Skins waren, so ergibt sich in der Postmoderne ein Mischmasch

81 Vgl. ausführlich zur Bedeutung von Lebensstil im Allgemeinen Schulze 1995 und zu der für Subkulturen aus Perspektive der zweiten Generation der *Cultural Studies*: Brake 1981, Clarke 1979, Hebdige 1987 und Willis 1991.

82 Die Themenbereiche Popmusik, Mode und Internet faszinieren ob ihrer Indikatorfunktion auch Trendforscher wie Bolz (2001a) und Zeitgeistbeobachter wie Diederichsen (2003c).

aus Stilen, Moden und Musiken, welches aber subkulturelle Phänomene nicht per se verschwinden lässt, sondern diese nur nicht mehr so schnell identifizierbar macht. Kellner (1995) selbst sieht diesen Wandel offenbar auch, wenn er von multiplen und verflüssigten Subkulturen spricht. Neben dem Aspekt der Rolle der Mode für Subkulturen ist der Bereich der Mode selbst auch wiederum als inhaltliche Auffüllung der Kultur-Ebenen *Main* und *Sub* zu beobachten. Auch hier gibt es mit Kellner wiederum qua Mode Kämpfe um Bedeutungen zwischen unterschiedlichen Stilen, die zu Übertritten zwischen den Ebenen führen können: „In the 1960s, ‚antifashion‘ in clothes and attire became fashionable and the subversion and overthrowing of cultural codes became a norm.“ (Ebd.: 265) Auch auf dem Bereich der Mode gibt es ein dialektisches, paradoxes Gegenüber von Statik und Dynamik, von Einheit und Differenz, von Rationalität und Ästhetik, von Purismus und Hedonismus – und zwar diachron als auch synchron (vgl. Muggleton 1998: 169). In Subkulturen weitet sich das Spektrum der Stile ständig und immer rascher aus, wodurch dem professionalisierten, aktiven Konsumenten immer bessere Möglichkeiten zur individuellen Identitätsorientierungen und -konstruktion geboten werden.⁸³ Hier erinnern Muggletons und Kellners Argumentationen stark an die wegweisenden Überlegungen zur aktiven Stil-Bricolage bei Clarke (1979), Hebdige (1987) sowie Willis (1991) als ‚Antwort‘ auf die kulturkritischen Pauschalisierungen der Konsumenten als passiv-konformistisch. Dass diese Bricolage durch Mediatisierung bei Erfolgsaussicht dann wiederum zu einer neuen Mode werden kann, ist Bestandteil der schon so oft erwähnten Dialektik:

„Once, youth subcultures were able to effect ironic transformations of the most unique, visible and excessive aspects of post-war ‚conventional‘ style, only to see these ritualistic responses rendered harmless by their stylistic and ideological incorporation into the Mainstream. But as each successive resolution of this dialectical movement from thesis to antithesis to synthesis hastens the effacement of the Mainstream – subcultural divide, the excessive (now commonplace) no longer retains its power to shock; stylistic heterogeneity has been pushed to its utmost limits as the outward appearance of rebellion becomes merely another mode of fashion.“ (Muggleton 1998: 177)

Dabei fallen mittlerweile nicht mehr die großen Umstöße oder Paradigmenwechsel auf, sondern kleine Veränderungen und Verschiebungen anhand von verfremdender Zitationen und Ironisierungen.⁸⁴

83 Vgl. dazu ausführlicher Muggleton 1998 und Magdanz 2001.

84 Ironisierung meint hier nicht schlichte Karikatur, sondern sublimes Einschleichen in vorgegebene Systematiken, wie etwa die Verfremdung des Designer-Logos von Dolce & Gabbana zu Deleuze & Guattari, ebenfalls D&G, auf dem *Mille-Plateaux*-Kongress an der Berliner *Volksbühne* 1998. Vgl. zur Parasitenmode als *Sub* der Mode Fabo 2003, die an Baudrillards jüngste Überlegungen (2002a, 2002b, 2003a, 2003b) zum Terroristen als vom System ausgebildeten Systemkritiker anknüpft.

An diesen bei Kellner genannten gesellschaftlichen Bereichen abzulesen und ganz entscheidend für dessen Perspektive auf Subkulturen bzw. *Subs* bleibt also zum einen die für die *Cultural Studies* so typische Betonung des aktiven Rezipienten, der sich dominanten Bedeutungen widersetzen und sich seine eigenen Lesarten massenkultureller Texte kreieren und diese zur Identitätsbildung und Alltagsformung verwenden kann. Zum anderen erscheint Kellner die Bereitstellung solcher Texte und deren kontingente, niemals zwingend festgelegte Übernahme, Verhandlung oder Verweigerung wichtig. Erst aus diesen verschiedenen Möglichkeiten entwickelt die Gesellschaft den produktiven Kontrast von Dominanz (*Main*) und Widerstand (*Sub*), der wiederum von einer kritischen Medienkultur-theorie sensu Kellner (1995: 25) durchleuchtet werden muss. Die Gleichberechtigung beider Ebenen ist entscheidend für eine entdramatisierte Beobachtung der divergierenden Kultur-Ebenen. Während die Vertreter Kritischer Theorie zu einer Asymmetrisierung der Unterscheidung in Richtung *high* (beim Gegenüber *low*) neigen, besteht gleichzeitig bei vielen der Forscher der *Cultural Studies* die Gefahr, der *Main*-Ebene keine Subversion zuzuschreiben und die *Subs*, die Ränder, Nischen und Widerstände zu glorifizieren.⁸⁵ Solche elitären Bewertungen scheinen für eine wissenschaftliche Handhabe nicht förderlich, sondern können unter den Aktanten der einzelnen Kultur-Ebenen verhandelt werden. Wichtig sind sie fraglos, denn ohne Bewertungen funktionieren keine Ein- und Abgrenzungen, die für Kultur-Ebenen so notwendig sind. Doch hilft eine Verklärung oppositioneller Elemente einer Gesellschaft eher für politische Programme,⁸⁶ denn für das Errichten eines medienkultur-theoretischen Gerüsts.

„There is a tendency in cultural studies to celebrate resistance *per se* without distinguishing between types and forms of resistance (a similar problem resides with indiscriminate celebration of audience pleasure in certain reception studies).“ (Ebd.: 38)

Widerstand und Opposition auf *Sub*-Ebenen können eben nicht pauschal als progressive Bestandteile kultureller Texte bewertet werden, weswegen Schwendter (1993) bereits von regressiven Subkulturen schrieb, die im Ge-

85 Zu einer Konzentration auf die Perspektive der Nicht-Hochkultur vgl. bereits die Darstellungen des amerikanischen Soziologen H. Gans (1999 [1970]).

86 Wobei Kellner seine theoretischen Ansätze, wie schon erwähnt, als Element einer politischen Aufgabe seiner kritischen *Cultural Studies* sieht, da auch wissenschaftliche Perspektiven und Theorien Ergebnisse und Teile des ständigen gesellschaftlichen Kampfes sind, die sowohl dominierende Kräfte als auch opponierende Widerstände beobachten können sollen (vgl. Kellner 1995: 100). *Cultural Studies* verstehen sich seit jeher als politisches Projekt, doch gibt es innerhalb dieses Feldes sowohl entdramatisierende Perspektiven wie die von Kellner, Lull oder Grossberg als auch klar politische Ausrichtungen wie die von R. Williams: „Die Innovation kann zu ihrem Formationsprozess zurückverfolgt werden, doch die isolierte Technik lässt sich gewöhnlich zu Interessen zurückverfolgen, die direkt oder verschoben der Herrschaft dienen.“ (Williams 1998: 73)

gensatz zu den progressiven bemüht sind, gesellschaftlich längst veränderte Werte und Normen wieder herzustellen. Es geht auch hier um die Kontextualisierung der jeweiligen Texte und Formationen. Der Überbewertung einst gegenkulturell genannter Gruppierungen, wie dies speziell in den 1960er und 1970er Jahren en vogue war,⁸⁷ stellt Kellner wiederum deren Ende im Zuge der Kommerzialisierung von Woodstock entgegen: „[T]he death of the counterculture as a genuinely oppositional culture.“ (Kellner 1995: 106)

Nummehr gilt es, in der Medienkultur nach subversiven Elementen zu suchen. Kellner (2003: 15) sieht in den Entwicklungen neuer Medientechnologien, -gattungen und -genres dementsprechend auch immer eine mitlaufende Generierung neuer Formen und Möglichkeiten des Kampfes und Widerstands. Mit der Gefahr der Überbetonung der *Sub*-Ebene geht parallel eine konstante Vernachlässigung der Beobachtung des *Main* einher, die auch die Soziologen Frith (1996: 145) und Schulze (1995: 368) bescheinigen. Gerade für die genaue Beobachtung subkultureller Entwicklungen in der Medienkultur müssen aber die Produkte und Aktanten der *Main*-Ebene latent mitbeobachtet werden. Durch die zahlreichen Crossover- und Borderline-Effekte und die bereits erwähnten Verwischungen subkultureller Stile untereinander wird nämlich deutlich, dass die Rezipienten der medienkulturellen Angebote sensu Kellner bei aller Kommerzialisierung nicht automatisch planbar einzuschätzen sind und sich immer wieder neue Aneignungen zulegen, durch die manch ein Angebot überraschend und durchaus auch oppositionell genutzt wird. In vielen Analysen zur Medienrezeption werden solche Elemente übersehen. Erst langsam entwickelt sich eine wissenschaftliche Sensibilität für keinesfalls garantierte bzw. kalkulierbare Kommunikationsprozesse:

„The people discriminate among the products of the culture industries, choosing some and rejecting others in a process that often takes the industry by surprise, for it is driven by the social conditions of the people at least as much as by the characteristics of the text. This popular discrimination, then, is quite different from the critical or aesthetic discrimination promoted by schools and universities to evaluate the quality of highbrow texts. Popular discrimination is concerned with functionality rather than quality, for it is concerned with the potential uses of the text in everyday life. Three main criteria underlie this selection process: relevance, semiotic productivity; and the flexibility of the mode of consumption.“ (Fiske 1989: 129)

Die symbolischen Potenziale dieser subkulturellen Räume und Ebenen (*Subs*) können ganz unterschiedlich genutzt werden. Sie sind freigegeben zur Interpretation und Permutation, um beide Ebenen zu verändern (vgl. Lull 2000: 265). Deren Anwendungen auf der *Sub*-Ebene sind nicht per se

87 Prägend zum Terminus der Gegenkultur waren die Analysen des Historikers Th. Roszak (1995), der – oft in Anknüpfung an Ideen H. Marcuses – schon Ende der 1960er Jahre davon sprach, dass diese Ebenen nicht aus dem Scheitern einer Kulturindustrie, sondern in den Nischen ihres Erfolges zu beobachten seien.

gut, sinnvoll, originell oder authentisch, sondern müssen fallbeispielartig beobachtet und gegebenenfalls bewertet werden.

Fazit: Die bei Kellner schon angedeutete Aus- und Entdifferenzierung dieser Ebenen innerhalb der Medienkultur haben bei den *Cultural Studies* zu der Forderung nach einer eigenen Kategorie von *Subcultural Studies* (Thornton 1996, Muggleton 1998, Frith/Goodwin 1994a)⁸⁸ oder nach der Formulierung Post-Subkultur und den in dieser Ebene agierenden Post-Subkulturalisten (Muggleton 1998, 2000) geführt. Auf jeden Fall beobachten Forscher der *Cultural Studies*, wenn auch durchaus mit unterschiedlichen Ansätzen, so etwas wie die *Sub*-Ebenen von Kultur, sei es nun als Kultur von Minoritäten, als Kultur von Jugendlichen oder auch als Kultur des Pop.

3.4 VORLÄUFIGES FAZIT *CULTURAL STUDIES*: DIE THEORIEUNSCHÄRFE

Die beiden australischen Soziologen, die zum Eingang des Kapitels zu den *Cultural Studies* zitiert wurden, sollen hier ebenfalls die zusammenfassenden Überlegungen zu diesem Hauptkapitel einleiten: „[C]ulture was always theorised in practical intellectual fields – never as an abstract problem.“ (Kendall/Wickham 2001: 9) Wenn dieses Urteil auch so pauschal weder über Wissenschaft in toto noch über Kulturosoziologie noch über *Cultural Studies* abgegeben werden kann, so liest man doch durchaus aus ihm eines der Kernprobleme von Forschungen zur Kultur heraus: Außerwissenschaftliche Beobachtungen betrifft dieser Theoriemangel sowieso, aber vor allem in den unterschiedlichen Disziplinen und noch mehr in den Studien der *Cultural Studies* herrscht oft eine Neigung zum ausführlich dargestellten Einzelfall, gewissermaßen zur Kasuistik, vor. Nur selten wird abstrahiert oder gar ein Theoriegebäude der Kultur zumindest angegangen. Selbiges gilt im Übrigen auch für Ansätze und Modelle zu Medien und Kommunikation, weswegen auch immer wieder auf Halls *Encoding-Decoding*-Modell (1999b) zurückgegriffen wird. Kultur wird oftmals mit Inhalten gefüllt, die dann wiederum en detail analysiert werden. Anhand von konkreten Formationen und deren Aktanten wird Kultur erst beobachtbar, das scheint Konsens zu sein, warum also nicht von dort aus in höhere Abstraktionsebenen vorstoßen, wie dies auch Kendall und Wickham verlangen? Warum wird doch eher selten versucht, nicht nur das Produkt, sondern auch den Prozess Kultur zu erläutern?

Vielleicht überlagern die vielen Einzelstudien und der unbedingte Wille zum gesellschaftspolitischen Einmischen hier die dringend erforderliche

88 Wobei Thornton die *Subcultural Studies* als ausdifferenzierende Spezialisierung der *Cultural Studies* sieht, während Frith/Goodwin zu zeigen versuchen, wie die *Cultural Studies* u.a. aus Subkultur-Studien der Soziologie entstanden sind.