

2. Populärkultur und Populäres – Kategorien und Konzepte

2.1 UNSCHARFE BEGRIFFLICHKEIT

Beginnen wir mit der nüchternen Stimme eines Forschers, der es wissen muss: Tony Bennett, profilierter Vertreter der britischen Cultural Studies (→Kap. 3.3), konstatierte bereits 1980 unmissverständlich: »The concept of popular culture is virtually useless, a melting pot of confused and contradictory meanings [...]« (Bennett 1980: 18; zit. n. Parker 2011: 147). Der Blick auf die seitherige Forschung kann einen nicht wirklich davon überzeugen, dass es inzwischen besser steht. Eine Historiker*in wird vielleicht hinzusetzen, dass das angesichts der Vielfalt der Zusammenhänge, in denen populäre Phänomene zu betrachten sind, nicht zu ändern – und eigentlich auch nicht ernsthaft zu bedauern – sei. Doch die Versuche, PK theoretisch zu fassen, nehmen nicht ab, sondern zu; dieses Buch belegt das erneut. Wie kommt es, dass die Bemühungen trotz der schlechten Prognose unablässig wiederholt werden – ein Sisyphus-Syndrom? Vielleicht hilft es zum Verständnis, auf die Welt jenseits wissenschaftlicher Einrichtungen zu schauen.

Die Frage, was oder wer populär sei und aus welchen Gründen, beschäftigt Menschen und Öffentlichkeiten in der westlichen Welt unaufhörlich. Man kann das als Nebeneffekt einer massendemokratischen Markt- und Mediengesellschaft verstehen. Popularität bezeichnet eine Form sozialen Kapitals, die erfolgreiche Umwandlung in ökonomisches Kapital verspricht – das macht Wissen zum Thema so begehrt. Zur massiven Erwartung eindeutiger, möglichst brauchbarer Aussagen tritt die Magie des Quantitativen, in großen Zahlen Fassbaren hinzu. Statistische Daten liefern in der Gesellschaft des Normalismus (Link 2006) durchschlagende Argumente. Präferenzen von Mehrheiten gelten als normal, weil es sich um Wünsche und Gewohnheiten vieler handelt. »Normal«

ist inzwischen aber auch das Streben von Minderheiten, durch drastische Abgrenzung vom Mainstream Prestige zu gewinnen.

Für die Kulturforschung ist der Druck, handfeste Unterscheidungen und vermeintlich scharfe Konturen zu liefern, fraglos ungünstig. Denn Phänomene der PK zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Grenzen und Bewertungen ständig umstritten sind. Wo jedoch ein sozialer Gegenstand derart von Meinungs- und Interessenkämpfen hin- und hergezerrt wird wie das Populäre, wäre es absurd, gerade das Merkmal geringer Eindeutigkeit auszublenden, um dem Verlangen nach vermeintlich unanfechtbaren Gewissheiten Genüge zu tun.

Auch in der neueren Wissenschaftsforschung gilt nämlich begriffliche Unschärfe nicht automatisch als Manko. Im Gegenteil: Eine gewisse Vagheit scheint für konsequent empirische, an gegenstandsnaher Untersuchung orientierte Forschung wenn nicht konstitutiv, dann jedenfalls nützlich. So heißt es: »[...] begriffliche Unschärfe ist produktiv, Begriffe sind nur so lange forschungsleitend, wie sie etwas zu wünschen übrig lassen.« Denn es sei »gerade die tendenzielle Unbeherrschbarkeit der Begriffe [...], die unvorhergesehene Zusammenhänge stiftet« (Müller/Schmieder 2008: XVIII). Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger (2008: 3) betont, dass unscharfe Definitionen nicht schlechte Wissenschaft repräsentieren, sondern der Uneindeutigkeit der Erkenntnisgegenstände entsprechen. Ein solcher Forschungsansatz passt gut zu kulturwissenschaftlichen Vorhaben, die den Erfahrungen und Sichtweisen der unterschiedlichen Akteure im Feld des Populären Rechnung tragen wollen. Es könnte auch in einer Handwerkslehre empirischer Kulturforschung stehen, »dass die besondere Fruchtbarkeit vager Objekte im Detail der Forschungsprozesse gerade darin besteht, dass ihnen von Anfang an eben keine festgelegte Bedeutung beigemessen werden kann« (ebd.).

Gute Forschung beginnt oft damit, dass man noch nicht genau sagen kann, was man eigentlich sucht. Ein Buch des PK-Forschers Lawrence Grossberg (2000) trägt den Titel *What's going on?*, »Was geht da vor?«. Bischoff (2014: 24) spricht vom Prinzip der »Phänomenoffenheit«. Es ziele darauf, »das Leben« zu verstehen« und nicht allein Regeln wissenschaftlichen Vorgehens anzuwenden. Man arbeite dabei »nicht mit vorab scharf umrissenen, wohldefinierten und präzise operationalisierten Begriffen, sondern mit offenen Konzepten, welche die Forschenden für die Wahrnehmung sozialer Bedeutungen in konkreten Handlungen sensibilisie-

ren« (ebd.: 26). Zu ergänzen wäre, dass das Interesse an allgemeineren *sozialen* Bedeutungen stets die Beschreibung der *individuellen* Sinngehalte einschließt, die in den untersuchten Einzelfällen eine Rolle spielen.

PK und Popularität als unscharfe Begriffe einzusetzen heißt nicht, auf Präzision der wissenschaftlichen Sprache und möglichst klare Definitionen der verwendeten Instrumente und der vorgeschlagenen Deutung zu verzichten. Das gilt besonders angesichts des gewaltigen Umfangs populärer Kultur, die Fernsehfußball ebenso einschließt wie Opernarien in den Charts, Mode und Egoshooter. Eine Vielzahl von Disziplinen bearbeitet das Thema mit unterschiedlichen Fragestellungen. Da ist einerseits ohne präzises Erläutern der jeweiligen Kategorien und Vorannahmen keine Kommunikation möglich. Andererseits schaffen gerade divergierende Zugriffe unterschiedlicher Fächer die produktive Unschärfe, die aus verschiedenen Beschreibungen derselben Phänomene hervorgeht. PK ist nun einmal ein ausgesprochen heterogenes, an allen Seiten ausfransendes Gebiet; da macht es Sinn, den verständlichen Wunsch nach klarer Grenzziehung vorläufig zurückzustellen.

Ein solches Vorgehen legen die bisherigen Definitionsbemühungen und vor allem deren Mängel nahe. Der britische Kulturwissenschaftler John Storey (2015: 1, 13) sieht das Grundproblem darin, dass PK unvermeidlich als Gegenteil eines abwesenden Anderen gefasst wird: als Antipode zu Hochkultur, Volkskultur, herrschender Kultur usw. Keiner der vorliegenden Bestimmungsversuche kann befriedigen, und zwar aus einem schlichten Grund: Alle schließen jede Menge Phänomene definitorisch aus, von denen Forscher plausibel zeigen können, dass sie bestimmte Qualitäten des Populären aufweisen – und umgekehrt (Storey 2009). Man kann das an einigen Beispielen demonstrieren, die gängige Kriterien an ihre Grenzen führen.

Oft steht am Anfang die *Quantitätsfrage*: Muss PK »allgemein beliebt« sein oder hat man es mit einem »Mainstream der Minderheiten« zu tun? Wie groß soll der Anteil am möglichen Publikum sein, um Popularität zu belegen: mehr als die Hälfte, ein Viertel, über zehn Prozent, mindestens eine Million – und warum genau dieses Maß? Quer zum zahlenmäßigen Zugriff steht die ebenso gern gestellte *Publikumsfrage*: Gehört zur PK ein irgendwie »populäres« Publikum: Unterschicht, antibürgerlich, durchschnittlich? Wie viele Akademiker dürfen unter den Fans sein?

Dann gibt es die *Popularisierungsfrage* – die zugleich eine »Authentizitäts«-Frage ist: Sind Verfilmungen von klassischen Opern oder Comics

nach historischen Romanen »echte PK« oder »nur Popularisierungen« von Bildungsstoff? Das führt zur *Hochkulturfrage*: Muss sich PK von Hochkultur unterscheiden, gar abgrenzen? Und wenn ja, in welchen Dimensionen? Geht es um das Thema, den Stil, die Medialität oder die Komplexität und die zum Verständnis benötigten Wissensvoraussetzungen? Sind solche Kriterien objektiv messbar?

Schließlich wirft man aus ethnographischer Sicht gern die *Alltäglickeitsfrage* auf. Macht es PK aus, dass sie uns vierundzwanzig Stunden am Tag umgibt? Oder lebt sie gerade von dem Angebot, ihre Nutzer in eine Gegenwelt zum Alltag zu versetzen?

Bereits eine dieser Fragen reicht aus, um am Projekt klarer Abgrenzung zu verzweifeln. Doch die meisten Versuche kombinieren mehrere Kriterien Die unendliche Vielfalt des Populären in einer Definition zusammenzufassen, kann nur in leerer Abstraktion oder weitgehender Willkür resultieren. Positiv, aber wohl nicht weniger entmutigend formuliert: Wer PK untersucht, kann auf alle bisherigen Definitionsansätze zurückgreifen – von denen war nämlich keiner völlig substanzlos.

Ob nun Werbung dazugehört und Gesangsvereine, Schubert als Filmmusik und Rock vom Symphonieorchester – das zu debattieren kann fruchtbar sein, wenn es nicht um Etikettierungen geht und nicht um strenge Unterscheidungsregeln, sondern um das bessere Verständnis der jeweiligen konkreten Phänomene. Wenn man diskutiert, *in welcher Hinsicht* man Werbespots und Vereinsgesang, Schubert-Soundtrack und symphonischen Rock als populär verstehen kann und *in welcher Hinsicht nicht, welche Praktiken* der Beteiligten *welchen Unterschied machen* – dann wird man zwar keine scharfe Definition formulieren können. Wohl aber kann man die Phänomene genauer beschreiben und zugleich unsere Einsicht bereichern, *was* man sinnvollerweise in welchen Zusammenhängen als populär bezeichnet – und *wieso*, mit welchem Erkenntnisgewinn.

2.2 »POPULÄR«: HILFREICHE UNTERSCHIEDUNGEN

Verzicht auf allzu eindeutige Definitionen bedeutet also keineswegs Willkür. Allerdings machen Unterscheidungen bei unserem Gegenstand nur Sinn, wenn ihr Geltungsbereich und ihre Anwendbarkeit an konkreten Phänomenen geprüft werden. Genau deswegen sind fast alle vorliegenden Versuche nützlich, die kategorial unterscheiden und Kriterien auflisten –

insofern sie helfen können, *Mehrdeutigkeiten, Übergänge, Inkonsistenzen* der Phänomene *konkret und detailreich zu beschreiben und zu bestimmen*. Mit dieser Absicht erörtern Kapitel 2 und 3 Vorschläge zur Begrifflichkeit und einflussreiche theoretische Konzepte: um den Blick für die höchst unterschiedlichen Qualitäten populärer Kulturerscheinungen zu schärfen, für ihre Mischung, Überlagerung, Widersprüche und für den ständigen Wandel.

Einige Forscher*innen haben vorgeschlagen, zwischen dem Populären und dem Popularen zu unterscheiden. Populär sei das, was viele Menschen unabhängig von ihrer soziokulturellen Position interessiert und erfreut; popular bezeichne, »was in den Unterschichten produziert oder rezipiert wird« (Warneken 2006: 10). Abgesehen von der Schwierigkeit, den sozialen Status von Publika und einzelnen Nutzern eindeutig zu bestimmen² – PK-Segmente mit rein unterbürgerlicher Klientel sind heute kaum zu finden.

Ungeachtet der Anwendungsprobleme ist das Erkenntnisinteresse hinter der Unterscheidung populär-popular keineswegs überholt. Historisch war die Entwicklung wesentlicher PK-Felder vor dem Ersten Weltkrieg untrennbar verknüpft mit der Erschließung von Kunden aus den Unterschichten. Das betrifft das Kino ebenso wie das Varieté (Tingeltangel, Singspielhalle, Café-concert, Music Hall) und den Schausport, etwa Radrennen und Ringen in Deutschland, Fußball und Boxen in England. Doch haben Lokalstudien gezeigt, dass beispielsweise die Kinos der Arbeiterviertel kein grundsätzlich anderes Programm zeigten als die innerstädtischen Erstaufführungstheater; die »Schlager«-Filme kamen später und teilweise mit bereits abgespielten Kopien in den proletarischen Kiez.

Deutliche Unterschiede lassen sich eher im Ambiente sowie in Verhalten und Rezeptionsformen beobachten: Hier wurden Muster aus Unterschicht-Etablissements übernommen, dort solche des respektablen Theaters (Maase 2001). Wenn es im Unterhaltungskino über Jahrzehnte so etwas wie populäre Kultur gab, dann zeigte sie sich nicht vorrangig darin, *was* rezipiert wurde, sondern *wie*. Unterschiedliches Zuschauerverhalten beeinflusste dabei durchaus, wie man die Filme aufnahm, was man aus ihnen heraus- und in sie hineinlas. Professionelle Filmekklärer

2 | Warneken (2006: 9) nennt folgende Kriterien (die nicht alle zusammentreffen müssen): »abhängige Arbeit, geringer Besitz, geringe Bildung, z.T. (etwa bei Migranten) auch rechtliche Unterprivilegierung«.

in den Arbeiterkinos, aber auch Kommentare und Zwischenrufe aus dem Publikum lenkten die Aufmerksamkeit auf die Verderbtheit der Reichen, die arme verfolgte Unschuld, auf die Borniertheit der Staatsgewalt und die Ungerechtigkeit der Verhältnisse – während bürgerliches Publikum dieselben Filme in gepolsterten Sesseln als harmlos-witzigen Ulk oder zeitlose Tragik wahrnehmen konnte.

So unscharf also das Konzept des Popularen im 21. Jahrhundert auch sein mag – es weist hin auf den wesentlichen Beitrag, den spezifische Erfahrungen, Aufmerksamkeitsmuster und Empfindungsstrukturen unterschiedlicher sozialer Gruppen zur Praxis der PK leisten. Es legt damit nahe, PK nicht als Korpus von Texten, sondern als dynamisches Netz von Interaktionen, Kommunikationen, Dinggebrauch, Deutungen und Umdeutungen³ zu fassen. Und es fragt mit guten Gründen nach der Rolle sozial marginalisierter und kulturell unterprivilegierter Gruppen in der Entwicklung westlicher PK – ohne Legenden von deren subversiven oder gar widerständigen Charakter das Wort zu reden.

In ganz anderer Bedeutung hat die Musikwissenschaftlerin Sarah Chaker (2011: 209) das Konzept des Popularen zur Bezeichnung wichtiger Unterscheidungen in der Popmusik vorgeschlagen; ihre Überlegungen sind auch für PK allgemein bedenkenswert. Als *Populäre Musik* (in Großschreibung) bezeichnet sie solche Formen musikalischer Praxis, die erst aufgrund bestimmter (medien-)technischer, ökonomischer und gesellschaftlich-politischer Entwicklungen im 20. Jahrhundert möglich wurden. Sie schließt dabei auch Musiken ein, die eine relativ geringe Verbreitung haben und subkulturellen oder anderen Szenen in Opposition zum Mainstream zuzuordnen sind (zum Beispiel Grindcore, Ambient oder Goa). Der Terminus *populäre Musik* (in Kleinschreibung) dagegen

3 | Diedrich Diederichsen (2014: XI) beschreibt Pop-Musik als »Zusammenhang aus Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpften Erzählungen«. Er belegt das mit dem Hinweis auf die Beziehungen zwischen »z.B. Fernsehausstrahlung, Schallplatte, Radioprogramm, Live-Konzert, textiler Kleidermode, Körperhaltung, Make-up und urbanem Treffpunkt, zwischen öffentlichem, gemeinsamem Hören und der Intimität von Schlaf- und Kinderzimmer«. Diese Verbindungen würden nicht von der Musik im engeren Sinn geschaffen und aufrechterhalten (obwohl es sie ohne die Musik nicht gäbe), sondern »die Hörer, die Fans, die Kunden von Pop-Musik selbst sorgen für diesen Zusammenhang« – durch Arbeit, Projektionen, Begehren.

erfasst alle Musiken mit großer Reichweite und quantitativ »massenhaftem« Publikum; das trifft auf Songs von Lady Gaga ebenso zu wie auf Mozarts *Kleine Nachtmusik*. *Populäre* und *populäre Musik* zusammen bilden dann die *Populärmusik*.

Auf die PK insgesamt lässt sich das nicht übertragen. Doch weist der Ordnungsversuch darauf hin, wie flexibel mit Unterscheidungen wie Gemeinsamkeiten umzugehen ist. Der Bereich des Populären vereint zwei Segmente, denen ausgesprochen verschiedenartige Maßstäbe zugrunde liegen. Alles zusammenzufassen, was Massenpublika erreicht, ist in wissenschaftlichen Studien gängig. Man folgt der Annahme, solches Material habe quer durch alle Genres und Medien Eigenschaften gemein wie breite Zugänglichkeit (räumlich, finanziell, niedrigschwellig etc.) und kognitive Eingängigkeit oder Verständlichkeit.

Dieser Zugriff steht quer zu einem anderen, der PK aus ihrem Gegensatz zur Hoch- oder Bildungskultur definiert. Der empirische Maßstab der großen Zahl führt beispielsweise zum gesicherten Befund, dass es eine »populäre Klassik« gibt, die Menschen aller Bildungsschichten gerne hören. Dagegen steht eine normative Definition, wonach weithin beliebte Kunst aus dem hochkulturellen Kanon nur auf wesentlich andere Art populär sein könne als Erzeugnisse der sogenannten Kulturindustrie (→Kap. 3.1). Nun die kategorische Trennung beider Ansätze zu fordern, läuft auf ein Denkverbot hinaus. Das zunächst logisch unscharfe Zusammenbringen von Pop und Klassik hingegen erzeugt jede Menge produktiver Fragen.

Zugleich macht Chakers Kategorie der *Populären Musik* mit großem P darauf aufmerksam, dass – neben allen Zuschreibungen – Eigenschaften der Sache selbst eine wichtige Rolle spielen. So werden in der Alltagsverständigung auch unzweifelhaft minoritäre, teilweise sektenmäßig betriebene Genres wie subkulturelle Musikstile, aber ebenso kleine Kampfsportarten wie Kickboxen oder ausgefallene Computerspiele spontan dem Populären zugeschlagen. Die Überlegung, auf welche (wahrgenommen oder zugeschriebenen) Gemeinsamkeiten das zurückgehen könnte, führt zu ausgesprochen anregenden Fragen, die die kulturellen Ordnungen der Gegenwart besser verstehen lassen.

Es scheint so, darauf weist auch Chaker hin, als ob die Wahrnehmung des Populären historisch geprägt worden sei und immer noch bestimmt werde durch die Entgegensetzung oder zumindest Abgrenzung zu bestimmten kulturellen Praktiken, die als bürgerlich, etabliert oder konser-

vativ gelten. Dabei spielten jeweils neue Medien eine wichtige Rolle. Der Stummfilm wurde einerseits als revolutionäre Technologie begrüßt, die die Abbildungs- und Darstellungsmöglichkeiten der Menschheit erweiterte und zutiefst veränderte; dabei dachte man in erster Linie an wirksamere Volkserziehung. Andererseits geißelten die Kritiker alle Versuche, mit dem neuen Medium Geschichten zu erzählen (und so das Terrain der etablierten narrativen Gattungen zu betreten), als Bedrohung echter Kunst; die sei nämlich auf die Vertiefung durch Sprache angewiesen. Der medientechnische Umbruch verband sich also mit kultureller Abwertung und dem Verweis ins Reich der Jahrmarkt- und Varietéunterhaltung (Maase 2001).

Zur Markierung von Musik als populär trug wesentlich die Verwendung neuer Musikinstrumente (Saxophon, Schlagzeug), neuer Spielweisen (»unsaubere« Intonation), neuer Medien (Schallplatte, Radio, Tonfilm) und neuer Klangerzeugungstechniken (elektrische, später elektronische Verstärkung und neue Instrumente wie der Synthesizer⁴) bei. Als Bezugspunkte für die Unterscheidung dienten der Klang und die Instrumente, aber auch die Präsentationsformen und die Orte der klassischen Musik sowie die dort geltenden Regeln für das Verhalten des Publikums.

Derartige Abgrenzungen markierten in der öffentlichen Wahrnehmung auch minoritäre Subgenres als populär, deren Aktivisten betont modern sein und sich zugleich vom Massengeschmack abheben wollten – Avantgardefilme etwa, Bebop oder Skeletonfahren. Ältere Deutungsmuster sind also immer noch im Spiel, wenn wir heute kulturelle Phänomene einordnen. Dann greifen viele auf Raster zurück, die wesentlich von der ebenso vagen wie unausweichlichen Polarität zwischen dem Populären und seinen (je nach Gattung und Genre wechselnden) etablierten Antipoden bestimmt sind.

Gleichzeitig ist zu sehen, wie unscharf, veränderbar, kontext- und situationsabhängig Charakterisierungen als mehr oder weniger populär sind. Ihre wesentliche Leistung besteht nicht darin, Eindeutigkeit zu schaffen; sie erzeugen vielmehr Kontakt- und Übergangszonen, ein Kontinuum einander überlappender Deutungen in einem polaren Feld. Damit entstehen Räume, in denen verschiedene Akteure Zuschreibungen und Bewer-

4 | Die Erzeugung elektronischer Klänge im Studio durch anerkannte Komponisten wie Boulez und Stockhausen galt allerdings von Beginn an als Experiment in E-Musik.

tungen aushandeln – ohne dass doch Beliebigkeit entstünde und die in der klassischen Moderne geprägten Antinomien bedeutungslos würden.

Anregend ist auch die Rede von »populären Kulturen« anstelle des Singular PK. Damit soll die Verschiedenartigkeit des Populären zwischen Werbung, Schausport, Musikvideo und literarischem Bestseller herausgehoben und der Netzwerkcharakter der Phänomene betont werden. Die Bezeichnung PK in der Einzahl verdinglicht aus dieser Perspektive ihren Gegenstand zu einem scheinbar festen Bestand von Werken und Inszenierungen. Als Singular überziehe der Begriff das Gemeinsame; nahegelegt werde, man könne in allen irgendwie populären Genres und Aktivitäten etwas Übereinstimmendes finden. Damit komme man aber allenfalls zu höchst abstrakten Verbindungen, und das führe nicht zu genauen Beschreibungen, die sich gerade für die besonderen Qualitäten verschiedener Praktiken, Attraktionen und Genüsse interessieren.

So nachvollziehbar das Argument ist – mit der Rede in der Mehrzahl entkommt man dem Dilemma nicht. Auch diese Begrifflichkeit geht von erheblichen *Gemeinsamkeiten* zwischen unterschiedlichen »populären Kulturen« aus; sonst hätte die Bezeichnung keinen Sinn. Zugleich kommt die Rede im Plural um Kultur in der Einzahl nicht herum. Die Zusammenfassung alles Popmusik- oder Computerspielbezogenen zu *einer* unter vielen »Kulturen« homogenisiert und verdinglicht ebenfalls. Das Verlangen nach allgemeinen Aussagen, die in komplexen Gesellschaften Orientierung geben, ist so berechtigt wie die Forderung nach Respekt vor der Einzigartigkeit konkreter Fälle, deren Akteure es vor problematischen Generalisierungen zu schützen gilt. Die Balance dazwischen ist stets neu herzustellen.

Schließlich hat die Begrifflichkeit auch eine politische Dimension. »Massenkultur« galt (und fungiert teilweise heute noch) als abwertende Bezeichnung, weil sich damit Bedeutungen des Abscheus vor dem Pöbel oder gar des »Hasses auf die Massen« (Carey 1996) verbinden, die westeuropäische Kultureliten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts pflegten.⁵ Widerstand gegen diese antidemokratische Tradition war ein starkes Motiv, um seit den 1970ern in Deutschland die Bezeichnung PK (oder populäre Kultur) aus der britischen Forschung zu übernehmen. Inzwischen spricht sich aber der Kulturwissenschaftler Thomas Hecken (2016a: 41),

5 | Christina Bartz (2007) hat gezeigt, dass noch der Begriff »Massenmedien« bei seiner Einführung in der Bundesrepublik in diesem Sinne negativ konnotiert war.

der wesentliche Beiträge zur Begriffsgeschichte der Pop- und Populärkultur geleistet hat, aus politischen Gründen dafür aus, »populär« und alle Zusammensetzungen damit nur noch als historische Bezeichnungen, als Quellenzitate zu verwenden. Im Namen des Volkes und unter Berufung auf das Gemeinwohl der Vielen sei so viel Elend über die Menschheit gebracht worden, dass man auf sämtliche »P-Wörter« verzichten solle. Wissenschaftliche Rede darüber, wer was produziere und rezipiere, sei auch ohne P-Wörter möglich.

Wie immer man dazu steht, Historisierung der Terminologie ist gewiss nötig. Denn Begriffe bringen immer auch ein Stück ihrer Geschichte und der Phänomene, anhand derer und für die sie geprägt wurden, mit (Eisenberg 2008; Eisenberg/Gestrich 2012; Kühn 2017). In England war die früh, seit dem 17. Jahrhundert, entwickelte kommerzielle städtische Unterhaltungs- und Vergnügungskultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits fester Teil proletarischer Lebensformen, bevor sich in Gestalt der Labour Party eine sozialistische Arbeiterpartei konstituierte. Die Tatsache, dass erhebliche Teile des PK-Publikums Erfahrungen und Erwartungen aus Arbeitermilieus mitbrachten, schlug sich in den Programmen nieder. Ganze Segmente der Massenkultur wie etwa die Music Halls wurden markant von Lebensthemen und Werthimmel der Arbeiterschaft beeinflusst.

Völlig anders in Deutschland. Hier entstanden im proletarischen Milieu *eigenständige* Freizeitaktivitäten, Bildungs- und Unterhaltungsangebote mit mehr oder minder enger Verbindung zur sozialistischen Arbeiterbewegung. Deren Wortführer*innen vertraten, oft orientiert am ästhetischen Ideal deutscher Klassik, eine ausgesprochen kritische bis feindliche Position gegenüber den kommerziellen populären Künsten, die unter Arbeiter*innen beliebt waren (Emig 1980; Groschopp 1985; Wietschorke 2010). Erste Untersuchungen zu den Angeboten in den deutschen Pendanten der britischen Music Halls, den Singspielhallen, weisen darauf hin, dass diese sich eher auf Lebensthemen und Werthimmel kleinbürgerlicher Schichten bezogen (Rühlemann 2012).⁶

So verliehen die besonderen Rahmenbedingungen der PK in Deutschland ein unverkennbar anderes Profil als jenes, das die britische Forschung

6 | Allerdings ist dies eine Untersuchung zu München. Woran sich vergleichbare Etablissements in den Industriestädten Sachsens oder des Ruhrgebiets orientierten, ist bisher nicht untersucht.

unter demselben Etikett herausgearbeitet hat. Wie bereits angedeutet, greift es auch historisch absolut zu kurz, PK als Unterschichtphänomen, als eine Art moderner »Volkskultur«, zu verstehen. Daher könnte eine deskriptive, ausdrücklich von kulturellen Sichtweisen distanzierte Verwendung der Kategorie Massenkultur gerade dann anregend sein, wenn man die »Massen« des 19. und 20. Jahrhunderts sozial deutlich offener versteht und nicht auf »Volk« oder »Unterschichten« einengt. Denn tatsächlich gab es bereits früh im 19. Jahrhundert ein lebendiges Unterhaltungs-gewerbe für eine stadtbürgerliche Klientel (Kosłowski 1998; Rosseaux 2007; Maase 2014). Nach 1848 und insbesondere nach der Reichsgründung 1871 geißelten dann intellektuelle Kritiker, allen voran Friedrich Nietzsche, das bürgerliche Publikum der Presse, der Bühnen und der großen Leihbibliotheken mit Bezeichnungen wie Pöbel, Plebs und Masse – und fanden damit erheblichen Widerhall. Der Beitrag von Unterhaltungs- und Vergnügungsangeboten, die »bessere Kreise« ansprachen, zur Herausbildung der heutigen PK ist also unbedingt mitzudenken.

Noch etwas gilt es zu beachten. Wissenschaftliche Vorschläge, die das Feld des Populären analytisch ordnen, berühren und durchdringen sich immer wieder mit den Sichtweisen des Alltags. Kulturwissenschaft geht da anders vor als Naturwissenschaft. Die Erde kreist um die Sonne – auch wenn wir jeden Tag, von Sonnenaufgang bis -untergang, etwas Anderes wahrnehmen. Astronomen können sich über das Alltagsbewusstsein hinwegsetzen, weil es den Gang der Gestirne nicht beeinflusst. Anders ist es mit der PK-Forschung: Wie die Bevölkerung über Popularität und Massenkultur denkt, beeinflusst unser Untersuchungsfeld grundlegend. Analytische Souveränität erreicht man da nicht, indem man diese Anschauungen ausblendet und vermeintlich objektive Modelle entwirft. Noch einmal: Kulturwissenschaftler*innen sind selbst Teil dessen, was sie erforschen. Sie erringen Souveränität, indem sie diese Beziehung reflektieren und zum Thema machen. Wie notwendig und wie schwierig das ist, zeigt der folgende Abschnitt.

2.3 POP

Nicht nur Fan- und Hipsterszenen, auch Wissenschaftler pflegen mittlerweile die Unterscheidung zwischen PK und Pop. Sie nimmt schnell wertenden Charakter an, wenn man etwa Schlager oder deutschsprachi-

gen Songs die internationale, anglophone und angeblich weniger spießige Popmusik gegenüberstellt. Inzwischen gibt es POP in Großbuchstaben, und der ist dabei, sich als postmoderne Variante der Bildungskultur zu etablieren. Diese Entwicklung lässt einige der Mehrdeutigkeiten und Verschiebungen, Aneignungen und Enteignungen erkennen, die das Feld der PK kennzeichnen; daher ein knapper Exkurs. In den späten 1950ern begann nämlich in ganz Westeuropa eine Entwicklung, die das tradierte Modell einer auf drei Ebenen verteilten nationalen Kultur – Hochkultur/anerkannte »gute Unterhaltung«/problematische »Massen- und Trivialkultur«⁷ – erschütterte und letztlich beseitigte. Es begann der Siegeszug der Popkultur, auch und gerade unter der bürgerlichen Jugend und im Nachwuchs der Eliten.

Worin lag die unwiderstehliche Anziehungskraft des neuen Kulturmodells für die Kinder der gebildeten Mittelschichten? Am Anfang stand der Rock'n'Roll, der seit 1956 Deutschland polarisierte. Arbeiterjugendliche forderten mit Bill Haley, Elvis Presley und wilden Tänzen die restaurative Ordnung heraus und verlangten mehr amerikanischen Fortschritt. Das führte zu öffentlichen Debatten über den – so zeitgenössische Headlines – »Terror« der »Halbstarken« (Maase 2011). Im Windschatten der Aufregung über die Unterschichten begannen sich Jungen und Mädchen auf den Gymnasien über die Ermächtigung zu verständigen, die dem harten Sound und den jugendbezogenen Texten abzugewinnen war. Sie zogen daraus rebellische Kraft gegen die spießig-autoritäre Welt der Alten und gegen eine Tradition, die ihnen als wahr, gut und schön aufgenötigt wurde und die sie nach eigenem Empfinden daran hinderte, ihre Jugend zu genießen.

Das artikulierte sich zunächst eher individuell-privat, wurde dann aber mit der Beatlemania zu einer öffentlichen Protestbewegung der Mittelschichtjugend. Rockmusik erlebte seit der Mitte der 1960er eine Kreativitätsexplosion; sie wurde anschlussfähig an musikalische und performative Avantgarden einerseits, an traditionelle Musizierungsweisen und Institutionen andererseits (»Symphonic Rock«). Zunehmend selbstbewusste Klangkünstler erhoben Rock zum Medium ihrer Ausbruchs- und Alternativsehnsüchte und zur Verkörperung einer weltweiten Gegenkultur. Auch die konnte nun – wie vorher die Klassik – das Wahre, Gute und

7 | An der Unterscheidung zwischen »gehobener Unterhaltungsmusik« und »Tanz- und Schlagermusik« zeigt das Nathaus (2011). Weitere Belege bei Maase (2015).

Schöne in einer entfremdeten Gesellschaft zum Gegenstand überwältigender sinnlicher Erfahrung machen. Kurzum: Pop forderte den tradierten Hochkultur-Kanon auf Augenhöhe heraus – und zwar in zeitgemäßer ästhetischer Sprache, in aktuellen Kontexten und oft mit politischem Engagement. Pop prägte Erfahrungen, Gefühle, Selbstbildungsprozesse einer Generation heranwachsender Abiturient*innen und Hochschulabsolvent*innen, von denen viele bald in die kulturellen Eliten aufstiegen. Sie setzten sich dafür ein, dass ihre Musik »auch von etablierten Gesellschaftsschichten als relevante Kunst der Gegenwart anerkannt wurde« (von Appen 2014: 136).

Trotz aller Erfolge beim Weg ins kulturelle Establishment blieben im Pop-Kontext »*oppositionelle Modelle für das Verhältnis [...] zum Ganzen der Gesellschaft als Selbstbeschreibung dominant*« (Diederichsen 2014: XXVII; Herv. KM). Pop war alternativ, nicht konform, und verstand sich zunehmend als Bildungskultur der Postmoderne. Anders formuliert: Man etablierte eine zweite Variante von Hochkultur – neben der traditionellen jetzt auch eine popmoderne.

Der Aufstieg des exklusiven Popdiskurses wird verständlich, schaut man, wie sich während der Nachkriegsjahrzehnte die Sozialisation der Mittelschichtjugend veränderte. Liberalisierte Erziehung und beispielloser Zugang zu Medien fielen zusammen mit einem massiven Autoritätsverlust überkommener Bildungsmodelle. Nach dem Krieg und den NS-Verbrechen überzeugte eine antipolitisch am Wahren, Schönen, Guten ausgerichtete Kunstgläubigkeit kaum noch – hatten sich doch genau unter diesen Losungen große Teile des Bürgertums ins »Dritte Reich« integriert (Föllmer 2016). Pop hingegen ermöglichte intensive Erfahrung des eigenen Selbst in ästhetischer Gegenwärtigkeit. Die Gegen- und Subkulturen der 1960er und 1970er vereinten innovative Klänge und geradezu existenzielles Kunsterleben mit alternativer Lebensführung. Es etablierte sich ein modernisiertes Kulturverständnis, das tradierte Bildungsgüter und Habitusformen nicht gänzlich verwarf, sie vielmehr mit Akzeptanz und Hochschätzung ausgewählter populärkultureller Erfahrungen verband. Also keine Ersetzung herkömmlichen Bildungswissens, sondern dessen Erweiterung durch Pop(ulär)kulturelles. Nicht wie die Eltern: Brahms statt Boogie und Hölderlin statt Hitchcock – vielmehr Arvo Pärt plus Iggy Pop und Houellebecq plus *Game of Thrones*.

Das heißt: Die ehemalige mittlere Ebene, die anerkannte PK, hat ihren Charakter und ihren Status im vergangenen halben Jahrhundert auf re-

volutionäre Weise verändert. Nur am Rande noch geht es um »gepflegte Tanzmusik« oder historische Romane für den Urlaub. Seit den 1980ern stellt sich Popkultur als zunehmend intellektualisierte, ja akademisierte Szene dar, die biedere Unterhaltung in jeder Form ächtet. Hier wird Pop geradezu kunstrichterlich als Norm und Programm verstanden, »als eine Art Prädikat für besonders avantgardistische oder politisch korrekte Gegenwartskunst« (Geisthövel/Mrozek 2014: 19).

Differenziert hat Thomas Hecken (2012: 40) den »veränderten Zuschnitt« der im 21. Jahrhundert als »wertvoll oder hoch eingestuften Kultur« herausgearbeitet. Er beschreibt die Aufwertung ästhetischer Verfahrensweisen und Produkte, die einmal negativ dem kommerziell Populären und sinnlich Krassen zugeordnet wurden, hin zu »erneuerten Formen« der von Gebildeten anerkannten »Hochkunst« unter dem Etikett »Avant-Pop« (ebd.: 48). »Der Avant-Pop gehört inzwischen [...] zur legitimen Kultur.« (Ebd.: 142)

Es habe sich eine spezifische »art world« im Sinne Howard S. Beckers (1982) herausgebildet, deren Trägergruppen es gelang, »die postmodern-avantgardistischen Höherwertungen und Adaptionen der Massen- und/oder Populärkultur so weit durchzusetzen, dass entsprechende Werke und Geschmacksurteile« in Medien, Museen und Ausstellungen, Bildungseinrichtungen etc. inzwischen feste Plätze einnehmen (Hecken 2012: 133). Aus der Sicht der Protagonisten sind damit die noch um 1950 in Europa fraglos gültigen Kriterien des kulturell und ästhetisch Wertvollen abgelöst worden durch dazu quer liegende Maßstäbe des Avancierten, Unangepassten, Spektakulären, bewusst Oberflächlichen, Ermächtigenden, Kraftvollen. Hecken stellt allerdings fest, selbst »Umwertungen von Werken der Popkultur aus Gründen der Subversion« trügen zur Distinktion privilegierter Gruppen und damit »gegen die erklärte Absicht ihrer Urheber regelmäßig dazu bei, die soziale Spaltung kulturell zu befestigen und indirekt zu legitimieren« (ebd.: 141).

POP hat, so kann man resümieren, traditionelle Bildungskompetenz mit subkulturellen und avantgardistischen Elementen der PK zu einem zeitgeistigen Hybrid verschmolzen. Dessen Basisprinzip lautet: Auf keinen Fall Mainstream! Weder pathosverklebte Klassik noch Hits aus dem Dudelfunk oder gehobenes Entertainment bei Champagner und Canapés. So gibt es nun, wie der Kulturwissenschaftler Marcus S. Kleiner (2013: 18) vereinfachend, aber durchaus hilfreich bilanziert, zwei Lesarten von Pop, die zwei Seiten einer Medaille bilden. Einerseits POP als Medium der Re-

bellion und des Widerstandes, als »Einspruch gegen die Ordnungs- und Ausschlusssysteme der Dominanzkultur«; dies gilt als authentisch und kulturell anspruchsvoll. Das Gegenbild ist Pop als Konsum: minderwertig, Mainstream und Inbegriff von Affirmation. »Pop als Rebellion wird zumeist der Status autonomer, widerständiger, inkommensurabler Kunst im hochkulturellen Verständnis zugeschrieben, Pop als Konsum unterliegt dem Verdacht kulturindustrieller Standardisierung und Instrumentalisierung.« (Ebd.)

2.4 FAMILIENÄHNLICHKEITEN UND EIN KERNBEREICH

Die angeführten Definitionsprobleme legen es nahe, bei der Strukturierung des Forschungsfeldes mit Ludwig Wittgensteins Konzept der »Familienähnlichkeiten« zu arbeiten, um die Potenzen einer unscharfen Semantik des Populären zu nutzen. Wittgenstein (2001: 786; Herv. i.O.) entwickelte am Beispiel von Sprachen und Spielen folgende Strategie: »Statt etwas anzugeben, was allem, was wir Sprache nennen, gemeinsam ist, sage ich, es ist diesen Erscheinungen gar nicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, – sondern sie sind mit einander in vielen verschiedenen Weisen *verwandt*.« An Stelle analytischer Reduktion empfahl er Beobachtung: »Denn, wenn du sie [die empirische Vielfalt der Spiele; KM] anschaut, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau!« (ebd.: 787; Herv. i.O.). Setzt man an die Stelle von »Sprache« und »Spiel« »PK«, so ergibt sich eine höchst bedenkenswerte Weise, mit der Vielfalt der Phänomene umzugehen, bei der »Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden«. »Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen.« (Ebd.)

Wittgenstein wählte hierfür die Metapher der »Ähnlichkeiten, die zwischen den Mitgliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament etc. etc.« (ebd.). So gesehen, bilden die weit verzweigten Phänomene populärer Kulturen eine Familie, zu der extravertierte und introvertierte, vulgäre und bildungsorientierte Mitglieder gehören. Ähnlich kann PK-Forschung die unterschiedlichen Bedeutungsfacetten des Populären entfalten und herausarbeiten, wie sie ineinander übergehen und sich entfernen, welche Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten

ten sie aufweisen, wie sie also »in vielen verschiedenen Weisen verwandt« sind.

Die Metapher legt noch eine weitere Differenzierung nahe: Westliche kulturelle Phänomene gehören, wie Europäer, zugleich mehreren »Familien« an. Im Bereich von Techno und Jazz, von POP- und Video-Kunst zum Beispiel überschneiden sich »Populäres« und »Avantgarde«, »Bildungskultur« und »Subkultur«. Man muss also fragen, ob nicht das Standardprozedere der PK-Forschung die routinemäßige Prüfung aller Gegenstände auf ihre Verwandtschaft mit den unterschiedlichen Sektoren des Kunstschaffens und der Vergnügungserzeugung umfassen sollte (→Kap. 4.6).

Am Schluss der Überlegungen zum Begriffsfeld »populär« eine Empfehlung des Philosophen Nelson Goodman (1984): Er hat einmal vorgeschlagen, statt der frustrierend vergeblichen Frage »Was ist Kunst?« zu überlegen »Wann ist Kunst?« Vielleicht hilft es, auch in unserer Forschung zu fragen, *wann* PK praktiziert wird. Mit welchen Phänomenen haben wir es unter welchen Bedingungen, in welchen Situationen, als Ergebnis welcher Handlungen welcher Akteure zu tun? Was unterscheidet sie jeweils von und was verbindet sie mit welchen Verwandten?

Dieser Abschnitt hat sich mit dem Bedeutungsgepäck unterschiedlicher Bezeichnungen für Populäres befasst. Das ist freilich kein Selbstzweck; es soll letztlich der konkreten empirischen Arbeit dienen. Der nächste sinnvolle Schritt in diese Richtung scheint mir, einen *Kernbereich moderner populärer Kulturen* ins Auge zu fassen. Damit könnte man einen heuristischen Einstieg finden, eine erste, begründete Setzung, von der aus man differenzierend und korrigierend weiterarbeitet. Die Rede vom Kern impliziert, dass weitere Segmente existieren, die – mit graduellen Übergängen – ebenfalls zur PK gehören. Zwar bezeichnet PK kein eindeutig abgrenzbares Korpus von Werken und Veranstaltungen. Doch kann man durchaus Felder angeben, auf denen das sozial-ästhetische Spiel von Abgrenzung und Vereinnahmung zwischen dem Populären und seinen Antipoden vorrangig zu untersuchen ist.

Als erstes eine grundlegende Einschränkung: Es geht um *moderne* PK (und um PK als *tragendes und bewegendes Element der westlichen Moderne*). Sie unterscheidet sich wesentlich von ihren Vorläufern, seien es die Massenspiele im kaiserlichen Rom oder die Einblatt- und Heftdrucke der Frühen Neuzeit; und sie ist prinzipiell abzugrenzen von vergleichbaren Phänomenen in den Teilen der Welt, die nichtwestliche Entwicklungspa-

de eingeschlagen haben (→Kap. 7). Unsere moderne PK ist im Kern geprägt durch kommerzielle, technologisch vorangetriebene Steigerungsdynamik und durch die unübersehbare Selbstbezüglichkeit von Praktiken und Akteuren. Viele Protagonist*innen *wollen populär sein* und forcieren in entschiedener Abgrenzung gegen andere Modi künstlerischer Kommunikation die kontinuierliche Neuerfindung und Selbstüberbietung des Populären. Von dieser Charakteristik aus liegt es nahe, als *Kernbereich* das Feld *massenhaft genutzter Unterhaltung und Vergnügung* in den Blick zu nehmen. Das entspricht durchaus dem Alltagsverständnis. Weiter eingrenzend kann man feststellen: *Den Hauptbestandteil des »Kerns« bilden die populären oder Massenkünste* (→Kap. 4).

Aus der Alltagsperspektive bieten sich hierfür eine qualitative und eine quantitative Begründung an. Den größten Teil ihrer Freizeit verbringen die Menschen in den entwickelten Ländern des Westens und Nordens mit Medien aller Art; und die beliebtesten Inhalte sind – beginnend mit der Popmusik – den populären *Künsten* zuzurechnen. Was da gesucht und gefunden wird, ist analytisch als eine besondere Art ästhetischen Erlebens zu verstehen (→Kap. 4, 5).

»Massenhaft« wird hier relational bestimmt und ist für jedes Genre und Medium neu zu erörtern. 100.000 Käufer eines Buches gelten in Deutschland als Massenphänomen, 100.000 Besucher eines Films eher nicht, 100.000 bei einem Event im Stadion schon beinahe als Masse zum Quadrat. Auf jeden Fall gehört zur »Masse«, dass moderne PK ihre Publika über die Grenzen von Klasse und Stand, Schicht und Milieu hinaus sucht und findet.

Wozu die Unterscheidung zwischen Künsten und Vergnügungen? Sie zielt auf die Differenz zwischen zweierlei Weisen, an PK praktisch teilzuhaben. Bei Künsten steht das Erleben der kreativen *Produktion anderer*, mehr oder minder professioneller Akteure, im Zentrum. In Vergnügungen suchen die nicht professionell Beteiligten vor allem Möglichkeiten zum *Genuss eigenen Tuns* – meist in kommerziellen Settings. Auf der einen Seite die überwiegend private Rezeption von Dargestelltem, auf der anderen eigene Performanz in populärkultureller Rahmung: Filme schauen, Musik hören, Sportevents beobachten versus Tanzen in der Disco, Musizieren in der Band, ein Video produzieren; auch der Besuch im Freizeitpark ist wohl hier einzuordnen (Szabo 2009). Ganz plakativ meint die Unterscheidung: körperlich passiv versus körperlich aktiv.

Was allerdings Teilnehmer bei Live-Veranstaltungen, im Fanblock beim Bundesligaspiel etwa oder als Publikum eines Popkonzerts, handelnd inszenieren, vereint Elemente von Unterhaltung und Vergnügung. Und das Spielen von Computergames (→Kap 4.5) verbindet beide Seiten ziemlich ausgewogen, selbst wenn man nicht optimierend in Soft- und Hardware eingreift.

Die Unterscheidung zwischen Künsten und Vergnügung dient also in erster Linie dazu, die Formen ausgeprägter, meist körperlich und dinglich-materiell vermittelter *Eigentätigkeit systematisch ins Feld der PK hineinzunehmen* – ohne damit den *aktiven Charakter sinnlich-mentaler Aneignung* in Frage zu stellen. Und sie erinnert daran, dass das mit Abstand gewichtigste Segment populärer Kultur von *rezeptiven* Praktiken bestimmt wird. Dass sie quantitativ dominieren, heißt allerdings nicht notwendig, dass sie subjektiv auch am bedeutsamsten sind. Sachlich, ohne Wertung festzuhalten, dass PK überwiegend auf Rezeption angelegt ist, eröffnet der Forschung zwei Perspektiven, die ein herausforderndes Spannungsfeld zwischen Integration in oder Evasion aus dem Alltag bilden. Einerseits geht es um Einpassung in die Lebensroutinen, um die Musik beim Frühstück oder das Fernsehen neben Gespräch, Zeitschriftendurchblättern und SMS-Tippen. Andererseits gehören zur Rezeption auch das Album, das unsere tiefsten Gefühle freisetzt, und der Star, der das hat, was wir so gern hätten.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

- Blaseio, Gereon/Pompe, Hedwig/Ruchatz, Jens (Hg.) (2005): *Popularisierung und Popularität*. Köln.
- Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S. (Hg.) (2017): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart.
- Herlinghaus, Hermann (2002): Art. »Populär/volkstümlich/Popularkultur«. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart, Weimar, 834-884.
- Huck, Christian (2018): *Wie die Populärkultur nach Deutschland kam. Transatlantische Geschichten aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.) (2003): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar.

- Penke, Niels/Schaffrick, Matthias (2018): *Populäre Kulturen zur Einführung*. Hamburg.
- Ross, Andrew (1989): *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*. New York, London.
- Storey, John (2015): *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. 7. Aufl. Milton Park, Abingdon.

