

3. Nützliche Theorien und Perspektiven

PK-Forschung verfolgt heute eine nicht mehr zu überschauende Vielzahl von Ansätzen. Es ist bereits vermessen, die der Sache geschuldete Diversität unter einem Begriff zusammenzufassen, der eine sinnvolle Einheit suggeriert. Dieser Band erörtert Fragestellungen, Vorgehensweisen, heuristische Grundannahmen und Kategorien für gegenwartsbezogene wie historische Forschungen, die a) sich mit konkreten empirischen Phänomenen auseinandersetzen; b) die Akteure und ihre Beziehungen zum Ausgangspunkt nehmen: menschliche Akteure mit ihren Erfahrungen und subjektiven Sinnhorizonten im Zusammenwirken mit Dingen und Umgebungen; c) die Untersuchungsgegenstände in sich wandelnde soziale Kontexte stellen.

Das folgende Kapitel stellt knapp einige Ansätze mit erheblichem Anregungspotenzial vor. Angesprochen werden Hypothesen, Begriffe und Maßstäbe der Kritik, die heute noch fruchtbar sind. Nicht, indem sie als richtig und unhintergebar gesetzt werden oder feste Muster des wissenschaftlichen Prozedere vorgeben. Wohl aber, indem sie Werkzeuge bereitstellen, die sich Forschenden zum Gebrauch anbieten; sie können im Einzelfall erprobt und je nach Passfähigkeit benutzt werden. Darüber hinaus vermögen die vorgestellten Theorien einen Resonanzraum zu bilden, in dem empirische Befunde zum Schwingen und Zusammenklingen gebracht werden; so regien sie komplexer gerahmte Lesarten an.

3.1 KRITISCHE THEORIE(N): WALTER BENJAMIN, MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, MICHAEL MAKROPOULOS

Die »Kritische Theorie« der sogenannten Frankfurter Schule hat vermutlich die bis heute einflussreichsten Überlegungen zur PK hinterlassen. Dabei handelt es sich nicht um ein geschlossenes Denkgebäude, sondern um ein durchaus spannungsvolles Netz von Schriften, entstanden zwischen den 1920er und 1960er Jahren. Verbunden sind sie durch die scharfe Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Kapitalismus und Faschismus sowie durch eine originelle Aufnahme marxistischen Denkens bei gleichzeitiger Abgrenzung gegen stalinistische Orthodoxie.

Am Anfang sollen Walter Benjamins (1892-1940) Gedanken zur »Massenkunst« stehen, die sich mit neuen technischen Vervielfältigungsmöglichkeiten herausbildete. Dann geht es um die Überlegungen von Max Horkheimer (1895-1973) und Theodor W. Adorno (1903-1969) zur »Kulturindustrie«, formuliert während des Zweiten Weltkriegs. Die beiden Denkansätze spannen das Spektrum der Kritischen Theorie zwischen empirisch gegründeter Kulturanalyse und sozial- und geschichtsphilosophischer Kulturkritik auf; zugleich lassen sie erkennen, wie zeitgenössische politische Positionierungen das Verständnis von PK beeinflussten.

Denn Benjamins Bereitschaft, zwischen 1935 und 1939 die mit Film und Fotografie verbundenen Wandlungen in der Rezeption von Kunst durch zeitgenössische »Massen« ernsthaft auf ihre Qualitäten und Möglichkeiten hin zu betrachten, ist nicht zu trennen von seinem Engagement gegen den Faschismus. Und das 1944 formulierte Urteil von Horkheimer und Adorno, die europäische Aufklärung habe sich in Massenbetrug verwandelt,⁸ verarbeitete die Schocks von Faschismus, Weltkrieg und Holocaust. Die beiden reagierten ebenso auf die Schrecken des Stalinismus und auf die Entwicklung in den USA, die sie als populistischen Konsumkapitalismus mit Diktatur des Mainstreams wahrnahmen. Die Diagnose, statt Aufklärung herrsche mittlerweile eine instrumentelle Vernunft, die die Individuen verrate und zu knechten erlaube, galt dem gesamten Weltzustand.

8 | »Aufklärung als Massenbetrug« lautet der Untertitel des Kapitels »Kulturindustrie« (Horkheimer/Adorno 2013).

Benjamin wurde eine akademische Karriere verwehrt; seine publizistisch-wissenschaftliche Tätigkeit deckte ein weites Themenspektrum ab. Ein Zentrum seiner Arbeiten als Übersetzer wie als Kulturhistoriker bildete das Paris des 19. Jahrhunderts. Dort entstand für Benjamin geradezu modellhaft die Kultur der Moderne. Vor diesem Hintergrund gehörte er zu den ersten, die den Begriff der Massenkunst ohne jede abfällige Konnotation einsetzten (Benjamin 2012a: 144f.); er gab ihm bereits inhaltliches Profil. Dabei ging er aus von zwei grundlegenden, miteinander verknüpften Veränderungsprozessen der Hochmoderne: einem historischen Wandel der Sinneswahrnehmung und der Etablierung neuer Medien der Kunstvermittlung, exemplarisch Fotografie und Film. Das verbindende Element sah er in der gesteigerten und alltäglich gewordenen »chockförmigen Wahrnehmung« (Benjamin 1974: 631), dem Zwang, in der rationalisierten Industriearbeit wie beim Leben in der Großstadt ständig auf unerwartete Sinnesreize und teilweise bedrohliche Herausforderungen reagieren zu müssen.

Darauf antworteten neue Vergnügungsformen wie auch die neuen Massenkünste, indem sie Möglichkeiten boten, sich an Chocks zu gewöhnen und die eigene Fähigkeit zur Chockbewältigung zu trainieren. Benjamin (2012b: 62) sah sogar ein »Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen«. Mittels der »Chockwirkung des Films« (ebd.: 44) beispielsweise könne man diesen Wunsch befriedigen, so die »gesteigerte Geistesgegenwart« (ebd.), die die Menschen der Moderne brauchten, üben und die erworbene Kompetenz genießen. »Gewöhnung« und »Zerstreuung« (ebd.: 47) werden in diesem Zusammenhang ebenso wie die »Haltung des fachmännischen Beurteilers« (ebd.: 37) als Qualitäten des Umgangs mit Massenkünsten angeführt.

Die neue Kunst entziehe sich aufgrund ihrer technischen Vermitteltheit, ihres modernen Massencharakters und ihrer Chockqualitäten dem bürgerlichen Anspruch auf »kontemplative Versenkung« (ebd.: 43), auf »Sammlung« des Betrachters. Denn, so Benjamin, die »Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht« (ebd.: 45). Das Publikum der Gegenwart nehme eine zunehmend souveräne Nutzerposition ein. Benjamin charakterisiert sie durch Begriffe, die deutlich in eine nicht-auratische, antikontemplative Richtung weisen. Er nennt die »Lust am Schauen und Erleben« (ebd.: 37), verbunden mit routinierter Rezeption, die selbst »in der Zerstreuung« möglich und befriedigend sei (ebd.: 48). Dabei werden

zwei für die Ästhetik der PK relevante Tendenzen im Publikum formuliert: das Bedürfnis, »des Gegenstands aus nächster Nähe [...] im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden« (ebd.: 18), und eine Wahrnehmungsweise, »deren *Sinn für das Gleichartige in der Welt* so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt« (ebd.: 19; Herv. i.O.).

Benjamins Überlegungen sind unverkennbar geprägt von der marxistischen Hochschätzung der Produktivkräfte als grundlegende historische Impulsgeber und der Massen als Opfer wie als potenzielle Gestalter dieser Impulse. So charakterisiert er die mit den neuen Reproduktions- und Verbreitungsmedien in den Vordergrund tretende Kunst als eine, »in deren Schöpfungen die Produktivkräfte und die Massen zu Bildern des geschichtlichen Menschen zusammentreten« (Benjamin 2012a: 146).

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Kulturindustrie – autonome Kunst – populäre Kultur

Als der Philosoph Horkheimer 1930 die Leitung des von einem fortschrittlichen Unternehmer finanzierten *Instituts für Sozialforschung* an der Frankfurter Universität übernahm, holte er unter anderem den Philosophen, Komponisten und Musikkritiker Adorno in sein Team. Die Nationalsozialisten schlossen das Institut 1933, Horkheimer und Adorno führten ihre Arbeit ab 1938 in den USA fort. Auch Adorno verwendete in den 1930ern zeitweilig den Begriff der Massenkunst, freilich deutlich skeptischer als Benjamin (Hertel 1992: 125f.). Später wurde ihm und Horkheimer dann selbst die Bezeichnung »Massenkultur« problematisch; an ihre Stelle trat in der 1947 publizierten geschichtsphilosophischen Studie *Dialektik der Aufklärung* als analytische Kategorie die »Kulturindustrie«. Die Autoren taten das, »um von vorherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist: dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst« (Adorno 1967: 60).

»Kulturindustrie« meint sehr viel mehr als die Branchen, die Kunst und Unterhaltung produzieren. Horkheimer und Adorno geht es um das gesamte System der Kultur, bestimmt von monopolistischen Anbietern, die auf Rationalisierung zwecks Gewinnsteigerung aus sind. Das Mittel dazu ist, dem Publikum möglichst genau »das zu geben, was es will« – einem Publikum, das als Ergebnis der Dressur durch kapitalistisch ra-

tionalisierte Arbeit in seiner Freizeit jede ästhetische oder intellektuelle Herausforderung meidet. Es wird eingeschlossen in ein Universum von Angeboten, die »die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten« (Horkheimer/Adorno 2013: 134).

Im Ergebnis entsteht ein Teufelskreis, ein »Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis« (ebd.: 129). Er macht Kulturindustrie zu einem quasi geschlossenen System. Konkret beschreiben die Autoren Produkte und Verhältnisse der US-amerikanischen Populärkultur als regressiv und totalitär. Sie sei dem Individuum und dem Denken feindlich, und letztlich betrüge sie bei allem subjektiv empfundenen Vergnügen die Menschen. Den Antipoden dazu bildet in ihrer Darstellung die »avancierte Kunst« (ebd.: 136); indem sie sich der Gleichschaltung verweigert und dem Leiden der Menschen die Treue hält, erscheint sie als letzte Stimme eines Anderen im »Verblendungszusammenhang« (ebd.: 48) der Gegenwartskultur.

Derartige Diagnosen zogen und ziehen kulturkritische Lesarten an, die den Aufstieg der populären Künste für die empfundene Randständigkeit, ja Zerstörung der ernsten, wahren Kunst verantwortlich machen.⁹ So haben Horkheimer und Adorno eine Menge falscher Freunde wie falscher Gegner bekommen: Freunde, die bei ihnen eine auf große Kunst und große Denker ausgerichtete Verteidigung der Kultur als Verteidigung des (deutschen) Geistes suchten – und Gegner, die in ihnen elitäre, großbürgerliche Verächter der unterdrückten Massen, ihrer Ausdrucksformen und ihrer Vergnügungsbedürfnisse sahen.

Bekannte Formeln wie »Vergnügtsein heißt Einverstandensein« (ebd.: 153) und die Rede von der »bösen Liebe des Volkes zu dem, was man ihm antut« (ebd.: 142) konnten allerdings so interpretiert werden: Auch die »Linken« Horkheimer und Adorno machten anscheinend ein quasi symbiotisches Zusammenwirken von Massenpublikum und profitorientierten Vergnügungsunternehmen für den Niedergang der Kultur verantwortlich.¹⁰ Bis heute wird ihre Analyse von vielen so verstanden.

9 | Der Literaturwissenschaftler Georg Bollenbeck (1999) hat die reaktionäre, regressiv-nationalistische Kritik der kommerziellen Populärkultur in Deutschland systematisch dargestellt. Sie ist allerdings nicht mit der bedeutenden Tradition bürgerlicher Kulturkritik (Bollenbeck 2007) gleichzusetzen.

10 | Bollenbeck/Göcht (2011: 113) sehen die Anschlussfähigkeit an konservative Lesarten begründet in der Strategie von Horkheimer und Adorno. Danach

Das ist allerdings nur möglich, wenn man Schlüsselpassagen des Textes ausblendet, die eine sehr viel tiefer gehende Kritik der modernen westlichen Kultur formulieren. Deshalb hier ein etwas längeres Zitat.

»Leichte« Kunst als solche, als Zerstreuung, ist keine Verfallsform. Wer sie als Ver-
rat am Ideal des reinen Ausdrucks beklagt, hegt Illusionen über die Gesellschaft.
Die Reinheit der bürgerlichen Kunst, die sich als Reich der Freiheit im Gegensatz
zur materiellen Praxis hypostasierte, war von Anbeginn mit dem Ausschluss der
Unterklasse erkaufte, deren Sache, der richtigen Allgemeinheit, die Kunst gerade
durch die Freiheit von den Zwecken der falschen Allgemeinheit die Treue hält. Ern-
ste Kunst hat jenen sich verweigert, denen Not und Druck des Daseins den Ernst
zum Hohn macht und die froh sein müssen, wenn sie die Zeit, die sie nicht am
Treibrad stehen, dazu benutzen können, sich treiben zu lassen. Leichte Kunst hat
die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewis-
sen der ernsten. Was diese aufgrund ihrer gesellschaftlichen Voraussetzungen an
Wahrheit verfehlen musste, gibt jener den Schein sachlichen Rechts. *Die Spaltung
selbst ist die Wahrheit*: sie spricht zumindest *die Negativität der Kultur* aus, zu der
die Sphären sich addieren.« (Ebd.: 143f.; Herv. KM)

Das eigentliche Problem unserer Kultur ist in dieser Sicht also die in
einer kapitalistischen Klassengesellschaft unvermeidliche Polarisierung
von autonomer und populärer Kunst. Horkheimer und Adorno deuten zu-
mindest an, dass der etablierte Kunstbetrieb ebenso wie die Unterhaltung
durch Kommerzialisierung und Vermarktlichung um ihre Möglichkeiten
gebracht und letztlich in die Kulturindustrie integriert würden.

»Neu [...] ist, dass die unversöhnlichen Elemente der Kultur, Kunst und Zerstreu-
ung durch ihre Unterstellung unter den Zweck [sozialer Harmonisierung wie der
Gewinnerzielung; KM] auf eine einzige falsche Formel gebracht werden: die Totali-
tät der Kulturindustrie. Sie besteht in Wiederholung.« (Ebd.: 144)

versuchten die beiden, in der Bundesrepublik der 1950er Jahre ihr grundsätz-
lich gesellschaftskritisches, im Marxismus verwurzeltes Anliegen zu verbreiten
mittels einer »Kulturkritik, die den [...] Erwartungshorizont eines verunsicherten
Bildungsbürgertums bedienen und zugleich durch eine materialistische Dialektik
aufsprengen wollte.«

Die zugrundeliegende Gesellschaftsanalyse kann an dieser Stelle nicht einmal angedeutet werden. Es sei nur – vereinfachend – eine Interpretationslinie skizziert.

Die populären Vergnügen und die ihnen entgegengesetzte autonome Kunst bilden für Horkheimer und Adorno zwei Seiten eines »falschen« Ganzen: der klassengespaltenen kapitalistischen Gesellschaft und ihrer Kultur. Einer »Unterklasse«, deren Wünsche, Fähigkeiten und Vergnügungen von ihrer subalternen Stellung in der Arbeitsteilung, von »Not und Druck des Daseins« geformt sind, steht eine Bildungselite als Schöpfer wie als Publikum autonomer Kunst gegenüber. Diese Gruppe sei jedoch unfähig, ästhetisch den Graben zu überwinden, der sie von Interessen und Habitus der Massen trennt. Der »richtigen Allgemeinheit«, der Idee der sozialen und kulturellen Emanzipation der Lohnabhängigen als Schlüssel zu einer Gesellschaft freier und gleicher Individuen, kann avancierte Kunst auf der Höhe der Zeit allenfalls noch »die Treue halten«, indem sie sich allen außerästhetischen – partikularen, etablierter Macht und Herrschaft dienenden – Zwecksetzungen verweigert. Das mache, wenn überhaupt, autonome Kunst so bedeutsam, zum letzten Fluchtpunkt der Idee einer freien und humanen Gesellschaft – nicht eine vermeintliche geistige Überlegenheit gegenüber leichter Massenware. Die Einbildung der Verfechter von Hochkultur, das geistig-moralisch Bessere zu vertreten, reduziere sich im System unvermeidlich auf harmlose und das Mitmachen fördernde Dimensionen.

Wesentliche Impulse aus der *Dialektik der Aufklärung* hat der Soziologe Michael Makropoulos für die vom Konsum durchdrungenen Lebensformen des 21. Jahrhunderts fortgeschrieben. Er versteht unter Massenkultur das Gesamt der »industrialisierten Freizeit-, Konsum- und Medienwelten« (Makropoulos 2008: 7), die *eine* grundlegende Einstellung vermittelten: Alles könnte auch ganz anders sein – nicht zuletzt das eigene Leben. Massenkünste, Freizeitvergnügungen und Konsumgegenstände wirkten als Motoren einer »Kultur des »Möglichkeitssinns««. Befördert werde eine »Entgrenzung der individuellen und kollektiven Erwartungen« und damit eine »Fiktionalisierung des Selbstverhältnisses«. Das Mögliche werde wichtiger als das Gegebene. Makropoulos bestimmt die gegenwärtige Massenkultur als »Kontingenzkultur« (ebd.: 10f.), deren essenzielle Botschaft lautet, schlicht formuliert: Es könnte alles noch viel schöner und besser sein.

In diesem Kontext nähren alltägliche Wünsche und Träume von einem angenehmen, reizvollen, spannenden Leben geradezu treibhausmäßig ein »prinzipiell grenzenloses Begehren«. Massenkünste, die diese Sehnsüchte aufgreifen und ästhetisch repräsentieren, befördern wie die Werbung ein »Weltverhältnis«, das »unweigerlich auf permanente Steigerung ausgerichtet« ist (ebd.: 133). In der Warengesellschaft bedeutet das: Selbstentfaltung, Freiheit und Glück erscheinen primär verbunden mit dem Erwerb von Gütern und Dienstleistungen. Alle Versprechen und Hoffnungen sind somit über abhängige Arbeit und den Geldnexus an kapitalistische Leistungsbereitschaft gebunden. Um sich mehr und Besseres leisten zu können, müssen alle mehr leisten und besser funktionieren. Hier scheint der im Kapitel *Kulturindustrie* skizzierte geschlossene Kreislauf eines Verblendungszusammenhangs von Massenbegehren und System Wirklichkeit geworden, vermittelt über die Wunscherzeugungsmaschine PK.

3.2 ERNST BLOCH: HOFFNUNG – BEGEHREN – UTOPIE

Makropoulos' Überlegungen zeigen: Analytische Radikalität und aufklärerisch-humaner Impuls der Kritischen Theorie sind auch dann gute Begleiter, wenn man ihnen weder inhaltlich noch methodisch zur Gänze folgen mag. Wie man intellektuell nicht mehr zurück kann hinter die *Dialektik der Aufklärung*, so gehört auch ihr zeitgenössischer Gegenpart, Ernst Blochs (1885-1977) *Prinzip Hoffnung* (verfasst 1938-1947), in die Werkzeugkiste der PK-Forschung im 21. Jahrhundert. Der gelernte Philosoph, der seine Existenz über Jahrzehnte als freischaffender Publizist fristete, skizzierte hier zwar keine Theorie der PK. Doch gehört er zu den wenigen europäischen Denkern, die sich in der Phase des Aufstiegs der modernen Kulturindustrien, von den 1920ern bis in die 1950er, mit intensiver ästhetischer Kritik auf populäre Künste und Vergnügungen eingelassen haben. Sein Blick auf das Material enthält viel Anregendes, das in der PK-Forschung zu selten aufgegriffen wird.

Vor allem Blochs Interesse an der Tagtraum- und Wunschaktivität des Massenpublikums öffnet den Blick für die Vielschichtigkeit, Ambivalenz und – kulturwissenschaftlich verlängert – Kontextabhängigkeit jener beglückenden oder zumindest bewegenden Überschreitung des Status quo, die ästhetisches Erleben in sich schließt. Er hat bereits eindrucksvoll praktiziert, was oft erst den Cultural Studies (→Kap. 3.3) oder volkskundlichen

Ansätzen zugeschrieben wird. Er relativierte die noch bei Horkheimer und Adorno selbstverständliche Argumentation von den Texten her – die faktisch meist nicht mehr als die persönliche Lesart des Kritikers ist. Er wies einen Weg zum Verständnis von PK als Interaktion – nicht zuletzt als ästhetische Interaktion, bei der eben nicht vorab feststeht, wohin die (Um-)Deutungskraft der Rezipient*innen führen wird.

Unter der Überschrift »Wunschbilder im Spiegel« (Bloch 1959: 395-519) verfolgte er, wie »Träume vom besseren Leben« (ebd.: 9, passim) sich in den verschiedensten Tätigkeiten artikulieren und entfalten und unter welchen Bedingungen sie zum politischen, gar revolutionären Handeln führen können. Letzteres ist gewiss in der von Bloch vertretenen Form fragwürdig geworden; systematisch relevant ist jedoch seine Unterscheidung zwischen zwei Grundrichtungen der populärkulturell vermittelten Praktiken des Träumens und des »phantasierenden« Überschreitens von Alltag und Routine. Die eine führt – tröstend, versöhnend, sich dem unabänderlichen Schicksal ergebend – zurück in den beschränkten, subalternen Lebensrahmen der Vielen. Dagegen stellt Bloch jene Erfahrungen von Ausbruch, Verwandlung und Abenteuer, die das Verlangen nach mehr Glück, Genuss und Glanz im »normalen« Leben wachsen und Veränderungen *aktiv* (nicht durch Hoffen auf Lotteriegewinn oder Schicksal) anstreben lassen.¹¹

Während sich für Makropoulos solche Vorstellungen stets in Konsumstreben verwandeln, verwandeln müssen, sieht Bloch in vielen Feldern des Umgangs mit Waren wie mit Vergnügungs- und Unterhaltungsangeboten Anlass zu weiter gehenden Hoffnungen. Mittels Imagination könnten aus »Noch-Nicht-Bewusstem« Wünsche werden, »die Vorhandenes in die zukünftigen Möglichkeiten seines Andersseins, Besserseins antizipierend fortsetzen« (Bloch 1959: 163f.). Er sieht diese Option im »Trieb zum Bunten als vermeintlich oder echt Besserem« (ebd.: 12) wie im Wunsch nach opulenter, gesicherter Behaglichkeit: »Jedem sein Huhn im Topf und zwei Autos im Stall, das ist auch ein revolutionärer Traum« (ebd.: 37). Ortsveränderung, Selbstverschönerung, Verkleiden und Sam-

11 | Dazu auch Bloch (1962: 168-186). Systematisch hat Gert Ueding am Beispiel populärer Literatur diese Unterscheidung zwischen »Kitsch« und »Kolportage« ausgearbeitet. Anhand ästhetischer Techniken insbesondere bei Karl May entwickelt er, wie Kolportage als »Schule des aufsässigen Denkens« (Ueding 1973: 137) funktioniert.

meln artikulieren ein Streben nach Anderssein; Tanzen »schreitet den Wunsch nach schöner bewegtem Sein aus, fasst es ins Auge, Ohr, den ganzen Leib und so, als wäre es schon jetzt« (ebd.: 457).¹² Dahinter steht als grundlegend hoffnungsvolle Prämisse: »Bereits jede Schranke, wenn sie als solche gefühlt wird, ist zugleich überschritten« (ebd.: 515).

Der Ansatz, populäre Unterhaltung und Vergnügung systematisch auf Wünsche und Träume der ›Durchschnittsbürger‹ zu beziehen, ist Blochs originärer Beitrag zur PK-Forschung. Seine Entdeckungen ergaben sich oft aus der von ihm kultivierten »Mikrologie des Nebenbei, das keines ist« (ebd.: 472). Die Interpretationen stehen im Kontext philosophischer Überlegungen zu Hoffnung und Utopie. Für empirische Kulturforschung haben sie (anders als die allgemeinen sozialanalytischen Kategorien der Kritischen Theorie) in erster Linie heuristische Bedeutung: Sie regen konkrete Interpretationen kultureller Texte an. Dabei verfolgte Bloch durchaus allgemeinere Fragen wie etwa die, ob Wunschartikulation und Wunscherfüllung in der PK eher passivierenden oder aktivierenden Charakter tragen. So unterschied er beispielsweise die Abenteuererzählung vom »Glückskitsch der Magazingeschichte«, in der der arme Teufel nicht rebelliere, sondern der reichen Erbin von selber in die Arme fliege (ebd.: 409). Das Abenteuergenre als »reißendes Märchen« lebe vor allem in der meist abschätzig betrachteten Kolportage fort.

»[I]hr Held wartet nicht ab, wie in der Magazingeschichte, bis ihm das Glück in den Schoß fällt, er bückt sich auch nicht, damit er es auffängt wie einen zugeworfenen Beutel. Sondern ihr Held bleibt dem armen Schwartenhals des Volksmärchens verwandt, dem kühnen, setzt Leichen ans Feuer, haut den Teufel übers Ohr. Am Helden der Kolportage ist ein Mut, der meist, wie sein Leser, nichts zu verlieren hat. Und ein bejahtes Stück vom bürgerlichen Tunichtgut dringt an, vom durchgebrannten, doch nicht umgekommenen; er hat, wenn er zurückkommt, Palmen, Messer, die wimmelnden Städte Asiens um sich her. Der Traum der Kolportage ist: nie wieder Alltag; und am Ende steht Glück, Liebe, Sieg. Der Glanz, auf den die Abenteuergeschichte zugeht, wird nicht wie in der Magazingeschichte durch reiche Heirat und dergleichen gewonnen, sondern durch aktive Ausfahrt in den Orient des Traums.« (Ebd.: 426)

12 | Dass Bloch dann auf geradezu absurde Weise die »Jazztänze« der 1930er und 1940er verdammt und ihnen die »naturhafte« Bewegung im Volkstanz entgegenstellte, entwertet den Gedanken der praktizierten Vorwegnahme nicht.

Man sieht: Blochs Welt des Populären war weithin die des 19. Jahrhunderts und seiner Fortschreibungen. Er reflektierte noch nicht den Ausbau des Sozialstaats nach dem Zweiten Weltkrieg; Leser (und Leserinnen! – weibliche Perspektiven waren ihm anscheinend nur begrenzt zugänglich) haben heute durchaus etwas zu verlieren und sind geübt, Wunscherfüllung zunächst in der Warenwelt zu suchen. Doch sein methodischer Ausgangspunkt behält Erkenntniswert: Wie hängen die auf PK gerichteten Träume und die aus PK sich nährenden Phantasien zusammen mit Lebensverhältnissen und Erfahrungen abhängiger, nicht privilegierter Gruppen – und welche möglichen Überschreitungen des Gegebenen zeichnen sich ab? Die Grundfrage »aktivierend oder passivierend?« scheint durchaus anwendbar auf den Umgang mit dem Actiongenre und den Computerspielen des digitalen Zeitalters.

In dieser Spannung erörterte Bloch auch die Genre-Formel des Happy End – ohne zu einem klaren Ergebnis zu kommen. In seinen Augen dominierten ganz eindeutig die passivierenden Varianten; sie stellten

»das gute Ende dar, als sei es in einem unveränderten Heute der Gesellschaft erreichbar oder gar schon das Heute selbst. Doch indem Erkenntnis den faulen Optimismus zuschanden macht, macht sie nicht auch die dringende Hoffnung aufs gute Ende zuschanden. Denn diese Hoffnung ist zu schwer zerstörbar im menschlichen Glückstrieb begründet, und zu deutlich war sie allemal ein Motor der Geschichte. Sie war es als Erwartung und Aufreizung eines positiv sichtbaren Ziels, um das zu kämpfen wichtig ist und das in die öde vorlaufende Zeit ein Vorwärts schickt.« (Ebd.: 515)

Derartige Offenheit macht Bloch so interessant: das Ineinander von rationaler Destruktion eines verlogenen Versprechens und Anerkennung verbreiteter Glückserwartung und Glückssuche. Nicht zuletzt kann man hier lernen, dass »die Empirie« keine unabhängige letzte Instanz darstellt, die stets eindeutige Klarheit schaffen könnte. Die Nutzer-Lektüren eines konkreten Werks passen in kein Entweder-Oder-Raster.

Heute könnte man Bloch vielleicht als Vorläufer »positiver Anthropologie« (→Kap 1.1) sehen. Er beharrte darauf, nach Anzeichen für Rezeptionspraktiken zu spüren, die aktives Streben nach bunterem, leichterem, reicher empfundenem Leben bestärken. Letztlich sei ein »künstlich bedingter Optimismus« dem »bedingungslosen Pessimismus«, der nur Entlarvung von Schwindel und Illusion zulassen will, zumindest in

einem Punkt überlegen: er »ist immerhin nicht so dumm, dass er an gar nichts glaubt« (ebd.: 517).¹³ Eine solche Position mag man mit guten Gründen romantisch nennen; das lebenspraktische Argument zugunsten des (ohnehin unausrottbaren) »positiven Denkens« ist damit nicht widerlegt.

3.3 CULTURAL STUDIES: MACHT UND HEGEMONIE

»Cultural Studies« (im Folgenden: CS) ist das Markenzeichen der gegenwärtig einflussreichsten Richtung der PK-Forschung weltweit. Ihre Wirkung ist nicht mehr zu überschauen. Die Studien sind thematisch wie von den Ansätzen her weit ausdifferenziert; das schließt kräftige Auseinandersetzungen ein (McGuigan 1992; Harris 1992; Babe 2009; Turner 2012). Dieser Abschnitt greift einige zentrale, weiterhin produktive Konzepte auf. In mittlerweile 60 Jahren CS-Geschichte¹⁴ ist Erhebliches geleistet worden – das hier knapp und »vom Ende her« skizziert wird. Dabei folge ich dem Impuls der britischen »Gründerväter«, die moderne kulturelle Verhältnisse als von Machtstrukturen und Ausschlussprozessen durchdrungen sahen und ihre wissenschaftliche Arbeit als Intervention aus der Perspektive der Benachteiligten verstanden. Das richtete sich nicht nur gegen die Hierarchie von wertvoller Hochkultur als Ressource und Macht-Legitimation angeblich gebildeter Eliten einerseits, roher PK

13 | Fraglos bewegen sich Überlegungen wie die zur narrativen Formel des Happy End auf der allgemeinen Ebene der Frage nach der einem kulturellen Text eingeschriebenen »Vorzugslesart« (→Kap. 3.3). Auf der Ebene konkreter Phänomene ist jeder Einzelfall offen, insofern seine einmalige ästhetische Struktur bedingt, was die Elemente der Happy-End-Formel *hier* bedeuten können. Und was die mit der Formelhaftigkeit vertrauten Rezipienten daraus machen, ist im wörtlichen Sinn noch eine andere Geschichte. Ihre Lesarten sind, damit es da kein Missverständnis gibt, von der Forschung nicht künstlich auf utopisch zu trimmen. Angesichts der Bereitwilligkeit jedoch, mit der oft bereits die Verwendung des Happy-End-Modells als klarer Beweis von Verlogenheit genommen wird, ist die Aufforderung, auch nach anderen, anspruchsweckenden und aktivierenden Lesarten zu schauen, nicht überflüssig.

14 | Am Anfang standen Hoggart (1957) und Williams (1958). Einführungen geben Winter (2001) und Marchart (2008); eine kritische Würdigung bei Lindner (2000).

als Ressource der genau deswegen von der Macht fernzuhaltenden Massen andererseits. Es ging vor allem um ein angemessenes Verständnis der PK selbst, die zunehmend den Alltag der Vielen durchdrang. Denn ohne solches Wissen war keine erfolgreiche Intervention denkbar in einem Feld, auf dem Interessen, Erfahrungen und Weltdeutungen von »oben« und »unten« aufeinandertreffen, aber einander auch immer wieder bis zur Ununterscheidbarkeit durchdringen.

Die theoretische Grundlage hierfür bildete zunächst das Konzept der kulturellen Hegemonie, das der italienische Marxist Antonio Gramsci zwischen den Weltkriegen entwickelte. Er unterschied zwei Formen der Machtausübung: offen willkürliche Herrschaft durch Zwang, physische Gewalt und Ausnutzen von Abhängigkeit; und die scheinbar sanfte, »überredende« »Hegemonie«, die darauf beruht, Hinnahme, Einverständnis, Unterstützung seitens der Subalternen zu gewinnen. Kultur wird hier als *das* Feld verstanden, auf dem das Einverständnis Benachteiligter mit den sie ausschließenden und unterdrückenden Verhältnissen erzeugt wird – bis in die »structures of feeling« (Raymond Williams) hinein. Das reicht vom hilflosen Sichfügen in eine scheinbar unveränderliche Ordnung, die vermeintlich schon immer Reiche und Arme, Mächtige und Ohnmächtige kannte, bis zum eigennützigen Arrangement mit der Überlegenheit derer, die nun einmal Wissen, Kompetenzen und Netzwerke zum Führen und Entscheiden mobilisieren können.

Der Hegemonie-Gedanke richtete sich vor allem gegen eine bis dahin im Marxismus gepflegte statisch-bipolare Unterscheidung von »herrschender« und »beherrschter« »Kultur und Ideologie« (Bennett 1998). Dagegen stellten die CS das Modell dynamischer, ständig sich neu formierender und ausbalancierender kultureller Machtbeziehungen. Den Subalternen werde kein ihnen fremdes, bürgerliches oder kapitalistisches System des Denkens und Fühlens aufgedrückt. Vielmehr würden in den umkämpften Prozessen der Hegemonie Elemente aus der populären Tradition, dem Alltagsbewusstsein und der Lebensführung der dominierten Klassen aufgegriffen und anders gerahmt; durch neue Verknüpfungen verschiebe sich ihre Bedeutung. Das eher labile, zeitweilige Ergebnis seien keine allgemeingültigen, feststehenden Wert- und Handlungsmuster, sondern je nach Lebensverhältnissen und Erfahrungen erheblich differenzierte Mischungen.

Daraus folgte vor allem dreierlei. In konkreten Hegemonialbeziehungen habe die Forschung es stets mit »ausgehandelten« (»negotiated«)

Konglomeraten aus herrschenden, subordinierten und oppositionellen Orientierungen zu tun. Zweitens seien die jeweils vorfindlichen Unterordnungsstrukturen stets im Fluss, wandelbar und schwankend. Drittens gelte: Nicht einzelne Praktiken und Werte seien als solche politisch qualifizierbar; sie wechselten ihren Charakter mit Kontexten und Konstellationen. In den Worten von Bennett (1998: 222):

»A cultural practice does not carry its politics with it, as if written upon its brow forever and a day; rather, its political functioning depends on the networks of social and ideological relations in which it is inscribed as a consequence of the ways in which, in a particular conjuncture, it is articulated to other practices.«

Diese Sicht verlangte, PK-Forschung auf empirische Studien auszurichten. Statt Verdammung oder Romantisierung der Massenkultur war das sensible Erfassen konkreter Mischungen und »Flüsse« sich verbindender und widerstreitender Elemente angesagt. Exemplarisch bietet sich dafür die Fußballbegeisterung der englischen Arbeiterklasse an. Zum Stolz auf körperliche Härte und Durchsetzungskraft, mit der proletarische Spieler den ursprünglich bürgerlichen Sport eroberten, traten ein fragwürdiger Männlichkeitskult hinzu, kommerzialisiertes Konkurrenz- und Leistungsdenken sowie Verortungen der Fans, die sich auf lokale arbeiterliche Gemeinschaften bezogen, aber auch offen waren für nationalistische Leidenschaften.

PK ist aus dieser Perspektive integraler Teil einer emotional und symbolisch geführten Auseinandersetzung.¹⁵ Viele Vertreter der CS sehen dabei eine Dominanz medialer Angebote gewinnorientierter Unternehmen, die (sehr vereinfacht) mit ihrer Produktion hauptsächlich der kapitalistischen (»marktwirtschaftlichen«) Ordnung und den sie stabilisierenden Denk- und Verhaltensmustern verpflichtet seien. Die Orientierung am Status quo verfolgten die Konzerne nicht nur, weil sie von und in dieser Ordnung profitierten. Im Alltag des Geschäfts wollten sie vor allem möglichst große, kaufkräftige Publika erreichen und dazu den Geschmack und die Wünsche des »unpolitischen« Mainstreams treffen. Da sind wir wieder recht nahe bei Horkheimers und Adornos These vom »Zirkel von

15 | In den CS wird PK oft als »Kampffeld« bestimmt. Eine gedrängte Zusammenfassung gibt Storey (2009: 12-15); ausführlich Ders. (2015) und Turner (2003).

Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis« (→Kap 3.1), der die »falsche« Ordnung und ihre Kulturindustrie quasi ultrastabil mache.

Der Tendenz zu einem übermächtigen »System« setzten die CS allerdings den Blick auf Eigenaktivität und Eigensinn¹⁶ der Beherrschten entgegen. Sie werden grundsätzlich als *aktives Publikum* gesehen, und zwar aus theoretisch-systematischen Überlegungen heraus. So hat Stuart Hall (1980), ein Vordenker der britischen CS, gezeigt, dass Rezipient*innen aus medialen Kommunikationsprozessen keineswegs zwingend die Bedeutungen entnehmen (dekodieren), die die Macher in die populären Texte hineingelegt (enkodiert) haben. Deren »Vorzugslesart« (»preferred reading«) kann übernommen, aus oppositioneller Perspektive zurückgewiesen oder – das scheint der häufigste Fall zu sein – vom Publikum aufgrund seiner Erfahrungen und seiner sozialen Position modifiziert, umgedeutet, mit eigenen Lesarten verknüpft werden.

Halls noch relativ schematisches Modell hat der Medienforscher David Morley weiterentwickelt. Ihm reichte es nicht, das Publikum und seine Deutung der audiovisuellen Botschaften nur durch unterschiedliche gesellschaftliche Positionen zu bestimmen. Ebenso wichtig wie die Klassenzugehörigkeit seien die kulturellen Orientierungen und Dekodierungsinstrumente, die sich auch bei gleicher sozialer Lage erheblich unterscheiden.

»To understand the potential meanings of a given message, we need a ›cultural map‹ of the audience [...] – a map showing the various cultural repertoires and symbolic resources available to differently placed subgroups within that audience. The ›meaning‹ of a text or message must be understood as being produced through the interaction of the codes embedded in the text with the codes inhabited by the different sections of the audience.« (Morley 1992: 118)

Aus dieser Perspektive gehören die Prozesse des »Aushandelns« als konkrete Alltagspraxis des Kampfes um Hegemonie ins Zentrum der PK-Forschung. In den CS wird dazu oft das Konzept der »Artikulation« verwendet. »To articulate« meint nicht nur »ausdrücken«, sondern auch »koppeln, ankuppeln, verbinden mit«. »Artikulation« bezeichnet den Versuch, Bedeutungskomplexe von hohem emotionalem Wert für einzelne

16 | Das Konzept des Eigensinns hat vor allem der Alltagshistoriker Alf Lütcke (1993) im Anschluss an Oskar Negt und Alexander Kluge (1981) ausgearbeitet.

Gruppen oder für die Menge der Subalternen mit politischen Interessen und Maßnahmen »zusammenzukoppeln«; so soll breite Zustimmung für die jeweiligen Vorhaben erzeugt werden. Ein simples Beispiel für derartige Aktivitäten, die mit allen Mitteln der Inszenierung arbeiten, ist das verbreitete Auftreten von Politiker*innen mit Kindern und Babys. Die positive emotionale Reaktion auf solche Bilder der Zuwendung soll ein generelles Image der Fürsorglichkeit erzeugen, das alle Maßnahmen der jeweiligen Interessengruppe mit einer positiven Aura umgibt. Ähnlich dient das mit möglichst starker Symbolik inszenierte Versprechen, »Sicherheit« zu schaffen, als Instrument, um die emotionale Gewalt elementarer Ängste und Besorgnisse für die politischen Vorschläge des Sprechenden zu mobilisieren.

Dem Konzept der Artikulation liegt ein spezifisches Verständnis sozialer Kommunikation zugrunde. Danach erhalten und entfalten kulturelle Texte und symbolische Praktiken ihre Bedeutungsmöglichkeiten erst in je einmaligen »Konjunktionen« (*conjunctions*). Texte und Praktiken sind grundlegend mehrdeutig, offen für divergente Lesarten, »polysemisch«. Sie »haben« keine festen Bedeutungen; diese werden vielmehr in und mit wechselnden Verbindungen unterschiedlicher symbolisch-emotionaler Ressourcen und Kontexte mobilisiert. Von kritischer Kulturanalyse erwarten die CS Wissen, das »Alltagskultur in hegemonie-theoretischer Hinsicht« durchdringt und letztlich hilfreich ist für eine »Umverteilung von Macht« (Göttlich 2010: 43).

Wie weit allerdings Aushandlungsprozesse und optimierte Artikulationspraktiken im Interesse der Subalternen reichen, ob sie die strukturelle Überlegenheit kulturindustrieller Anbieter ernsthaft einschränken können, darüber wird innerhalb der CS anhaltend debattiert. Als besonders optimistisch gelten die Auffassungen des Medienforschers John Fiske, der deswegen mehrfach des Populismus geziehen wurde (Marchart 2008: 156-160; Winter 2001: 208-211, 315-317, 327-331). Er hat jedenfalls den Ansatz der PK als Kampffeld systematisch ausgearbeitet und dabei hilfreiche Unterscheidungen entwickelt. Sie erlauben es, Aushandlungspraktiken und -prozesse genauer zu beschreiben – unabhängig davon, ob sich darin hegemoniale Lesarten durchsetzen oder »widerständige« (denen Fiske oft eine erstaunliche Macht zuschreibt).

Am Ausgangspunkt seiner Überlegungen steht die Unterscheidung zwischen »zwei Ökonomien« der PK (Fiske 1989: 26-47). In der *monetären* Wirtschaft zirkulieren kulturelle Produkte als Waren, die Herstellern

und Händlern Gewinn bringen sollen. Dieser Kreislauf endet, sobald die Güter einen Käufer gefunden haben. Erst wenn diese Bewegung abgeschlossen ist, beginnen die Prozesse der *kulturellen* Wirtschaft. Hier ist das kulturelle Erzeugnis nicht Ware, sondern ein kommunikativer Text mit einem Potenzial an Bedeutungen und Vergnügen (»pleasure«). Daran setzt die eigentliche Aktivität derer an, die selbst keine Kulturwaren herstellen können und deshalb grundlegend in der schwächeren Position sind.¹⁷ Sie erzeugen in ihrer Aneignung und in der Anschlusskommunikation eigene Lesarten. Wie dabei Vergnügen definiert und Bedeutungen ausgehandelt werden, hängt wesentlich von der Position verschiedener Rezipient*innengruppen im Spannungsfeld zwischen dem »power bloc« und »the people« ab.

Der »power bloc« und »the people« sind in den CS nicht, wie im orthodoxen Marxismus, Klassen, die »objektiv«, durch ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, bestimmt und insofern scheinbar klar umrissen sind. Zwar spielen spezifische Erfahrungen, Gewohnheiten, Begehren und Imaginationen, die mit verschiedenen sozialen Lagen verbunden sind, weiterhin eine Rolle. Doch zählt für Fiske zu »the people«, wer sich *in irgendeiner Hinsicht* subjektiv den Ausgegrenzten, Untergeordneten, Beherrschten im Gegensatz zum Machtblock zugehörig fühlt; ausschlaggebend sei »the sense of oppositionality, the sense of difference« (Fiske 1989: 24). Und die Felder, auf denen entlang bestimmter Unterscheidungen Macht ausgeübt und Gewalt erlitten wird, haben sich im 20. Jahrhundert ausgeweitet. Geschlecht, Ethnizität, sexuelle Orientierung, Einkommen und Vermögen, Migrationsstatus, Alter, Hipness, Stabilität oder Prekarität der Existenz bezeichnen einige der Linien, entlang derer Macht und Ohnmacht verteilt werden – und alle Menschen nehmen in verschiedenen Feldern unterschiedliche Positionen ein.¹⁸ Wohlhabend zu sein, löscht Marginalität als Angehöriger einer minoritären »Rasse« nicht aus; Hochschulbildung verbindet sich immer häufiger mit prekärer Arbeit; ein hipper Aufsteiger »mit Migrationshintergrund« mag es im

17 | Ob sich an der asymmetrischen Machtverteilung mit der massenhaften Inhaltsproduktion durch Nutzer im Internet und in den sozialen Medien etwas ändert, wird in Kap. 6.6 betrachtet.

18 | Die Intersektionalitätsforschung (Knüttel/Seeliger 2011) untersucht, inwieweit hier doch systematische Ungleichverteilung herrscht und ob bestimmte Benachteiligungen mit größerer Wahrscheinlichkeit andere kumulieren lassen.

Unterhaltungsgeschäft zu Prominenz bringen und wird doch aus vielen Netzwerken der Macht ausgeschlossen bleiben. Missachtung und Exklusion, die eine Person als Frau, als Migrant*in, als nicht Heterosexuelle(r), als alt, behindert oder übergewichtig erfährt, kann für kulturelle Widerständigkeit relevanter sein als Armut oder Arbeitslosigkeit.

Populäre Kultur im Sinne Fiskes entsteht dann und dort, wo Menschen aus Texten, die im monetären Kreislauf produziert und verbreitet werden, Bedeutungen erzeugen, die sich gegen die vom »power bloc« gesetzten Machtverhältnisse und die sie begründenden diskursiv-symbolischen Ordnungssysteme richten. Solcher Widerstand kann als Abweichung, Travestie, absurde Übersteigerung oder auch als explizite Opposition praktiziert werden. Voraussetzung dafür ist in jedem Fall, dass die zirkulierenden Texte neben hegemonialen Bedeutungen auch semiotische Möglichkeiten für den Anschluss widerständiger Lesarten enthalten. Als Beispiel nennt Fiske (1989: 25), dass sich australische Aborigines an amerikanischen Western mit ausgesprochen rassistischen Darstellungen von Indianerkämpfen erfreuen, indem sie jeden vom Pferd geschossenen Weißen begeistert bejubeln – weil, so die These, sie sich in diesen Akten des Widerstands gegen rassistische Unterdrückung wiederfinden. Da darf man, was die antihegemoniale Substanz betrifft, schon ein wenig skeptisch sein.

Überzeugender ist das Beispiel von Sportarten, die grundlegend andere Körperideale als die bürgerlichen der Harmonie und Selbstkontrolle feiern (Bodybuilding) oder gar zusätzlich noch alle Regeln messbarer Leistung und des fairen Wettbewerbs verhöhnen wie der populäre Schausport Wrestling. Das Vergnügen der Zuschauer entspringt laut Fiske (1989: 69-102) dem Spaß an der Parodie und an der grotesken Infragestellung jener Normen, die den Sport immer wieder als Modell einer gerechten Leistungsgesellschaft dienen lassen.

Fiskes Definition von »popular culture« ist sehr viel enger als die in Kapitel 2 angebotene. Sie verlangt die Möglichkeit zu Umdeutung und Widerstand gegen den herrschenden Machtblock. Das setzt Texte voraus, deren Mehrdeutigkeit (»Polysemie«) offen ist für oppositionelle Lesarten und Umarbeitungen oder sie sogar nahelegt. Das trifft freilich, soweit solche globalen Aussagen überhaupt Sinn machen, nur auf einen schmalen Ausschnitt der Mainstream-Massenkultur zu. Doch auch wenn man an Fiskes Definition zweifelt – sie liefert Maßstäbe, wie empirische Studien sinnvolle Unterscheidungen im Blick auf die Positionierung von PK zwi-

schen hegemonialen und antihegemonialen Effekten vornehmen können. Und vermutlich ist es der Standardfall, dass es auf die Frage »widerständig oder nicht?« keine schlichte Ja/Nein-Antwort gibt.

So interpretiert beispielsweise der Kulturwissenschaftler Markus Tauschek (2013: 194) Castingshows als »Medienereignisse, die Konzepte von Leistung und Qualität, von Hierarchisierung und Evaluation in die handelnden Subjekte einschreiben« – Subjektivierung im Sinne des von der neueren Gouvernamentalitätskritik charakterisierten »kompetitiven Selbst«. Diesem eher ideologiekritisch argumentierenden Befund steht das Ergebnis einer Untersuchung der Anschlusskommunikation zu solchen Formaten gegenüber, wonach ein Teil der Zuschauer*innen sie »als soziales Spiel erlebt [...], in dem eine Verständigung darüber stattfindet, was es heißt, im Leben fair behandelt zu werden« (Klaus/O'Connor 2010: 68). Hiernach eröffnen Castingshows also Möglichkeiten, Ungleichheitserfahrungen kritisch zu thematisieren.

Produktiv ist schließlich auch, dass CS-Analysen dem Vergnügen (→Kap. 4.3) eine zentrale Stellung in Unterhaltungspraktiken zuweisen (Göttlich/Winter 2000). Das zu betonen, ist mehr als eine Trivialität, wenn man an die anscheinend unzerstörbare Überzeugung denkt, Bildung und Information seien nicht vereinbar mit Unterhaltung (Meyen 2001: 25-34). Dabei hat die Kommunikationsforscherin Elisabeth Klaus (1996) bereits im vorigen Jahrhundert ebenso unmissverständlich wie unwiderlegbar festgestellt: »Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile«. Lernen, das kein Vergnügen bereitet, ist wenig effektives und nicht sehr haltbares Lernen.

Abschließend: Aus den CS sind vor allem zwei Typen von Begriffen und Konzepten zu entnehmen. Zum einen handelt es sich um Kategorien und Ansätze, die helfen, in konkreten Fallstudien kulturelle Prozesse »dicht« zu beschreiben (Geertz 1983). Konzepte wie aktives Publikum, Vergnügen, Widerständigkeit, Aushandeln z.B. machen Angebote, wie PK-Praktiken mit kritischer Sensibilität für ihre Widersprüchlichkeiten und zugleich mit Interesse an der »agency«, den Handlungsfähigkeiten der Akteur*innen des Alltags, darzustellen sind. Was dem Einzelfall wirklich angemessen ist, wird man jeweils erproben, und die Passung wird von Gegenstand zu Gegenstand anders ausfallen.

Weiter haben die CS eine ganze Reihe von Konzepten entwickelt, die den Resonanzraum empirischer Forschung bereichern: das Reservoir von Anschlüssen, über die sich Einzelbefunde verknüpfen lassen mit der

Analyse von ›KulturundGesellschaft‹. Diese Sprachfügung zielt auf ein sozialanalytisches Herangehen, das den unfruchtbaren Streit um Primat, Abhängigkeiten und Determinationsverhältnisse zwischen Struktur und Handeln, Ökonomie und Kultur, Wirklichkeit und Repräsentation etc. hinter sich lässt. Vielmehr wird versucht, die Koevolution, die wechselseitige Formatierung und »Übersetzung« verschiedener Elemente des sozialen Lebens zu beschreiben. Konzepte wie Machtblock gegen »the people«, PK als Kampffeld, Artikulation, Konjunktion und weitere haben entsprechendes Potenzial.

3.4 SYMMETRISCHE ANTHROPOLOGIE: KO-LABORATION IM NETZ MENSCHLICHER UND NICHTMENSCHLICHER AKTEURE

In Kapitel 2 wurde festgestellt, dass PK nicht sinnvoll als Summe von Texten einer bestimmten Machart zu fassen sei; als Alternative bot sich die Metapher eines Netzes von Beteiligten und Interaktionen an. Im Folgenden soll dieses Bild konkretisiert werden. Derartige Überlegungen werden seit einiger Zeit mit den Arbeiten des französischen Wissenschaftsforschers Bruno Latour und mit seiner Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) verbunden.¹⁹ Aus Latours weitläufigem Theoriegebäude greife ich einiges an dieser Stelle Nützliche heraus; vor allem gehe ich auf Arbeiten ein, die seine Ideen in empirische Kulturforschung umsetzen.

Zu dem Zweck wechsele ich die Perspektive und gehe auf Distanz zu Ansätzen, die die Wirklichkeit »von außen«, mit sozialforscherischem Blick, betrachten. Sie achten vor allem auf gesellschaftliche Strukturen und Interessengruppen; als konkrete Akteure tauchen, wenn überhaupt, Menschen in bestimmten sozialen Positionen auf. Die nichtmenschlichen Beteiligten an PK erscheinen hier allenfalls als Instrumente absichtsvoll handelnder menschlicher Subjekte. Im Folgenden geht es darum, die *aktive Rolle von PK-Elementen wie Technik, Texten, Örtlichkeiten, Begleitmedien, etablierten Redeweisen* und Ähnlichem ins Licht zu rücken; daher das Leitmotiv der *symmetrischen* Anthropologie.

19 | Gleichgerichtete Gedanken hat die volkskundlich-kulturwissenschaftliche Technikforschung entwickelt; wegweisend war Stefan Beck (1997).

Das Verständnis von *PK als Netz der Interaktionen menschlicher und nichtmenschlicher Akteure* ist ein Forschungsansatz neben anderen. Zur problemlosen Ergänzung ungleichheitskritischer Perspektiven eignet er sich definitiv nicht. Der Symmetrie-Ansatz ist außerordentlich anregend für empirisch-ethnographische Kulturstudien; doch in die Herrschafts- und Widerstandskonzepte von Horkheimer und Adorno, Benjamin und Bloch sowie der CS lässt er sich schwerlich integrieren. Deshalb gilt hier weiterhin das Grundprinzip des theoretisch-konzeptionellen Polytheismus. Er bietet die beste Grundlage für eine Forschung, die nicht den Kampf um allein gültige Wahrheiten, sondern die Produktion einer Vielzahl plausibler Beschreibungen für die fruchtbarste Annäherung an die Wirklichkeit hält.

Das Stichwort »symmetrische Anthropologie« (Latour 1995) fordert empirische Forschung auf, der Wirkmacht nichtmenschlicher Akteure vergleichbare Aufmerksamkeit zuzuwenden wie der von Menschen. Man solle nicht zunächst die unterschiedlichen Beteiligten analytisch isolieren, um sie dann eventuell wieder zusammenzusetzen. Angewendet auf unseren Gegenstand, heißt das: PK findet nur als Netz von Interaktionen statt, an denen viele Akteure unterschiedlicher Art mitwirken. Es handelt sich um Ketten »zusammengesetzter« Handlungen, deren Ergebnisse offen (»emergent«) sind und abhängig von wechselnden Konstellationen der Beteiligten (»situierter«). Wissenschaftliche Darstellungen liefern stets nur Momentaufnahmen dieses Prozesses ständiger Übersetzung und Vermittlung von Impulsen.

Dabei meint »Symmetrie« nicht absolute Gleichbehandlung. Von Fall zu Fall, von Feld zu Feld ist die Wirkmacht zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren unterschiedlich verteilt. Beim Weintrinken etwa (→Kap. 3.4) wird man dem Getränk und seinem Agieren deutlich weniger aufwändig nachgehen als wenn es um die komplexen medientechnischen Umwelten geht, in und mit denen wir kulturelle Texte erleben. Letztlich werden Kulturwissenschaftler*innen wohl meist den Menschen, ihren Tätigkeitsmöglichkeiten und -unmöglichkeiten im Interaktionsnetz PK, die größte Aufmerksamkeit schenken. »Symmetrie« markiert sozusagen das Ausrufungszeichen hinter der Forderung, Vielfalt und Wirkkraft unterschiedlichster Akteure ernst zu nehmen.

Latours (2005: 12) Imperativ für diese Art von Forschung heißt »follow the actors«. Eine eindrucksvolle Studie, die diese Losung umsetzt, ohne sich ausdrücklich auf sie zu berufen, hat die amerikanische Historikerin

Judith Walkowitz (2012) vorgelegt. Ihr Gegenstand ist die Entwicklung der Freizeit-, Unterhaltungs- und Vergnügungsbranche im Londoner Stadtteil Soho zwischen 1890 und 1940. Die Akteure, denen sie folgt, könnten diverser kaum sein: Vertreter der Unterwelt und die Räume der Nachtclubs, die sie für Geschäfte mit Prostitution und Rauschgift nutzen; die von ihnen teilweise korrumpierten Polizisten; die oft aus Amerika stammenden Jazzmusiker und ihre Weise zu musizieren; und die *Jeunesse dorée* der britischen Oberschicht, die an diesen Orten exzessiv feierte.

Leserinnen und Leser folgen Migrant*innen unterschiedlichster Herkunft in ihre Restaurants, wo sie den Londonern europäische Geschmäcker nahebrachten und untereinander politische Konflikte austrugen (etwa zwischen italienischen Faschisten und ihren Gegnern). Beobachtet werden Aktivist*innen der Sittlichkeitsbewegung sowie gleichgeschlechtliche Paare und professionelle Tanzpartner beiderlei Geschlechts, die die Tanzpaläste und die Formen der Bewegung prägten. Weitere erstrangige Akteure sind räumliche Gegebenheiten: Soho insgesamt als Hinterland des glamourösen Vergnügungszentrums im Westend; die Architektur einzelner Etablissements und deren Lage zueinander sowie die damit interagierenden Wege, die den Bewohnern von Soho einige Handlungsweisen nahelegten und andere eher unwahrscheinlich machten. Akteure waren schließlich die trendigen Kleider, die vor Ort produziert wurden und ein buntes Publikum auf die preiswerten Märkte des Viertels zogen, wo man sie als letzten Schrei vertrieb.

Walkowitz bindet diese und viele weitere Linien zusammen durch das übergeordnete Interesse am alltäglich gelebten und umkämpften Kosmopolitismus des Quartiers. Gleiche Aufmerksamkeit widmet sie der besonderen Rolle, die dabei körperbezogene Aktivitäten, Dinge und Erfahrungen spielten: Ausdrucks- und Paartanz; die Präsentation von Körpern in Revuen; Speisen und Kleidung; kommerzialisierte Sexualität; das Hören von Musik als physische Wahrnehmung.

Die Studie ist einerseits wegweisend für eine symmetrisch angelegte PK-Forschung – und zeigt andererseits deren Grenzen auf. Das betrifft weniger den Punkt, dass populäre Künste eher am Rande von Walkowitz' Interesse stehen und deren Netze nicht wirklich dicht herausgearbeitet werden. Vor allem zeigt sich, dass der symmetrische Ansatz keine auch nur annähernde Vollständigkeit der Akteure anstreben kann; der Preis für eine lesbare Darstellung ist Auswahl. Doch öffnet Latours Losung den Blick für Phänomene populärer Kultur als mehr oder minder stabile

Vernetzungen menschlicher und nichtmenschlicher Akteure. Er macht sensibel für die durch dieses Geflecht zirkulierenden Energien und deren ständige Transformation (Latour benutzt das anregende Bild der »Übersetzung«). Man erkennt die Wirkmacht von Sachen und Diskursen, ihre Fähigkeit, anderen Akteuren bestimmte Handlungen nahezulegen oder unmöglich zu machen.²⁰

Schließlich wird es plausibel, derartige »Ko-laboration« von Menschen mit all diesen Mitspielern als grundlegenden Modus des Umgangs mit Angeboten populärer Künste zu beschreiben. Es geht um ein Zusammenwirken, dessen Ergebnis ästhetisches Erleben bildet. Kulturwissenschaftler beschreiben es aber nicht als Realisierung eines menschlichen Vorhabens, in das zu diesem Zweck nichtmenschliche Akteure einbezogen werden. Sie sehen hier ein offenes, emergentes Geschehen. Indem alle Beteiligten ihre möglichen Qualitäten einbringen, gestalten sie wesentlich mit, welche Eigenschaften und welche praktischen Antworten die anderen Akteure in der Interaktion erzeugen – also auch die Wahrnehmungen und Handlungen der Menschen.

Damit wird ein besserer Zugang zu den ästhetischen Potenzialen populärer Texte eröffnet. Empirische Kulturforschung tat sich da bisher schwer, weil es für die Rezeption solcher Angebote nur binäre Entweder/Oder-Modelle gab. Umberto Eco (1992) etwa sah als eine (für ihn problematische) Möglichkeit das »Benutzen«: die souveräne bis willkürliche Aneignung, mit der autonome menschliche Rezipienten Texte ihren Absichten unterordnen. Dem stellte er das Ideal der Ausrichtung aller Verstehensbemühungen auf die dem Werk eingeschriebene Botschaft gegenüber: »Interpretieren« als Suche nach der Absicht des Textes. Die faktische Rezeption bewegt sich in diesem Modell zwischen den Alternativen absoluter Beliebtheit und vollkommener Unterordnung; Genaueres

20 | Latours Beispiel ist der »Berliner Schlüssel«; diese ingeniose Konstruktion sichert, dass Bewohner die Haustüre nach dem Eintreten von innen abschließen. Man kann den Schlüssel erst abziehen, wenn man die Tür wiederum damit verschlossen hat. Ein solcher Schlüssel sei nicht einfach ein Instrument, das Mensch-Subjekte für ihre Zwecke verwenden; vielmehr bringe er Menschen dazu, das zu tun, was der Zweck der Konstruktion ist. Es handle sich um einen »Mittler«, der »gleichzeitig Mittel und Zweck ist. Wenn der Stahlschlüssel kein bloßes Werkzeug mehr ist, gewinnt er die ganze Dignität eines Mittlers, eines sozialen Akteurs, eines Agenten« (Latour 1996: 49).

könne der Medienwissenschaftler leider nicht sagen. Für die reale Praxis seien die Rezipient*innen verantwortlich.

Das Konzept der Ko-laboration dagegen macht aus der polaren Dyade »Individuum und Werk« Beteiligte an einer von weiteren Akteuren mitbestimmten Interaktion, beschreibt sie ganz nahe an der realen Praxis und lässt sie alle gemeinsam ästhetische Erlebnisse erzeugen. Die konstruierte Situation der isolierten Begegnung von Individuum und Text wird systematisch geöffnet für die Ketten von Aktionen und Impulsen, die ihr vorausgingen und in sie eingehen: sei es die Kommunikation mit anderen Texten, die unsere Vorlieben formieren, seien es Lektoren und Verlagskaufleute, Studios, Mischpulte, Schneidetische, die daran mitwirken, was wir überhaupt wie als Text hören und sehen können. Dieses Zusammenwirken von Mediatoren, die Verknüpfung in Ketten, hat unerwartete Wirkungen, die kein einzelner Beteiligter erzeugen könnte (Hennion 1997a: 424, 428). Der Begriff der Emergenz, des nicht eindeutig determinierten, sondern kontingenten In-die-Welt-Tretens, bringt das zum Ausdruck. Im Ergebnis kann man immer noch nicht vorhersagen, welche Faktoren welche Lesart hervorrufen. Aber statt Ecos Leerstelle der willkürlichen Aneignung gibt es eine dichte Beschreibung, wie ein bestimmtes Netz ästhetischen Erlebens praktisch wird.

Besonders intensiv hat der französische Soziologe Antoine Hennion diesen Ansatz auf unterschiedlichen Feldern ästhetischer Rezeption ausgebaut. Er konzentriert sich auf die mikroanalytischen, ethnographischen Aspekte, die mit einer symmetrischen Perspektive verbunden sind. Texte sind für ihn keine Objekte mit festen Eigenschaften und sozialen Funktionen; »the work is the list of its occurrences and its effects« (Hennion 2008: 40; Herv. i.O.). Für einen solchen Zugriff sind die individuellen Phänomene und ihr besonderes ästhetisches Potenzial wichtig; sie sind nicht beliebige Träger von Funktionen, die durch andere Träger ersetzt werden könnten. Populäre Kunst mag entspannen und erheben, trösten und Informationen über Welt und Mensch liefern; aber wer zu diesen Zwecken einen Joint raucht, einen Luxusgegenstand kauft, sich in einer heiligen Schrift göttlicher Gerechtigkeit versichert oder bei Google nachschaut, der tut etwas ganz anderes als jemand, der einen Biathlon-Wettkampf verfolgt, Liebesgedichte liest, eine Kantate hört oder *The Wolf of Wall Street* anschaut. So unersetzlich aber auch die einzigartigen Potenziale der Angebote sind – damit eine besondere Erfahrung ästhetischen Vergnügens sich ereignet, müssen sie dazu gebracht werden, mit uns

zu ko-laborieren. »[Y]es, the works matter, they respond, they do something – if we make them do it.« (Ebd.)

Anders formuliert: Im Zentrum des Ansatzes steht die *Performanz* von Phänomenen der PK – in Bewegung gesetzt und gehalten durch Künstler und Ausführende, durch die Nutzer*innen und alle (menschlichen wie nicht menschlichen) Mediatoren, die sie verbinden (Hennion 2003) – wobei unter den Mediatoren die kulturellen Texte eine besondere Wirkmacht entfalten. Musik, Hennions spezieller Forschungsgegenstand, ist in dieser Hinsicht besonders komplex; das macht seine Methodik auch in anderen Feldern anwendbar.

Für die Leistungen des symmetrischen Ansatzes ist ein wissenschaftlicher Preis zu zahlen, und der ist erheblich. Um sprachlich zu fassen, *wie* Nutzer ihr Gegenüber zur Ko-laboration bewegen, ist Hennion entweder auf die Selbstaussagen von »Liebhabern« (»amateurs«) oder auf *seine eigene deutende Beschreibung* einschlägiger Praktiken angewiesen; dabei greift er oft auf autoethnographisches Wissen aus eigener Erfahrung zurück. Die Liebhaber repräsentieren aber bloß einen Ausschnitt der Nutzer und der Nutzungsweisen von PK. Weiter weist Hennion (2010: 192) selbst darauf hin, dass Versprachlichung Getanes und Gefühltes für Andere nur begrenzt zugänglich macht. Vor allem jedoch sind Bereitschaft und Fähigkeit zur elaborierten Darstellung ästhetischen Erlebens und Handelns ausgesprochen ungleich verteilt. Menschen, die nicht zu den Bildungsschichten zählen, fallen meist durch dieses Anspruchsraster; so sind ihre Praktiken und Kompetenzen im akademischen Wissen kaum vertreten.

Eines allerdings haben engagierte Musikliebhaber mit den Rezeptionsformen weniger sprachmächtiger Nutzer gemein: Ihre Praxis besteht nicht nur aus konzentriertem Hören und dem Hervorbringen ästhetischen Erlebens. Hennions Studien zufolge zählen dazu Umgangsweisen von ganz *unterschiedlicher Aufmerksamkeit*. Sie werden von den Amateuren *nicht nach Intensität hierarchisiert* (vom Forscher ohnehin nicht), sondern bilden gleichrangige Elemente ihrer Leidenschaft (ebd.: 197-202). Hören als Begleitung von Tätigkeiten ist anders, aber nicht weniger legitim und schätzenswert als absolute Konzentration.

Mit besonderer Aufmerksamkeit für die Details hat sich Hennion dem Geschehen zugewandt, in dem die eigentliche Ko-laboration stattfindet. Er spricht hier von Geschmack; gemeint ist, was man im Deutschen »das Schmecken« oder allgemeiner das sinnliche Wahrnehmen nennen würde. Er beschreibt es als Suche nach den Potenzialen der »Partner«

in diesem Prozess, und er veranschaulicht das eindrucksvoll anhand des Weintrinkens und des Kletterns am Berg (Hennion 1997b). Für PK-Forschung ist das hilfreich, weil alle diese Beschreibungen um das Zusammenwirken im ästhetischen Erleben kreisen.

Auf der einen Seite sind hier materielle Phänomene beteiligt (Klänge, Bilder, Umgebungen, Kräfte, fühlbare Oberflächen, Geschmacksträger); sie stellen in Bezug auf das Schmecken jeweils »a reservoir of differences« dar. Es handelt sich um wirkliche (nicht eingebildete) Unterschiede – die aber erst im Zusammenwirken, in der »co-formation« emergieren (ebd.: 100). Partner dieser »Dinge« und ihrer Unterschiede sind Liebhaber, die durch Übung Wissen, Routinen und Kompetenzen erworben haben. Diese Ressourcen ermöglichen es ihnen, sich aktiv, quasi herauslockend, auf die Angebote des Gegenübers einzulassen. »In testing tastes, amateurs rely as much on the properties of objects – which, far from being given, have to be deployed in order to be perceived – as on the abilities and sensibilities one needs to train to perceive them« (ebd.: 98).

Für Beschreibung und Verständnis solcher Ereignisse des Schmeckens aus der Mikroperspektive sind nicht Kategorien wie Subjekt, Ziel, Plan der menschlichen Akteure aufschlussreich, sondern ko-laborativ hervorgebrachte Gesten, Zustände, Bewegungen, Übergänge (ebd.: 99). Hennion (ebd.: 101) fasst zusammen:

»Taste is [...] an activity. You have to do something in order to listen to music, drink a wine, appreciate an object. Tastes are not given or determined, and their objects are not either; one has to make them appear together, through repeated experiments, progressively adjusted. The meticulous activity of amateurs is a machinery to bring forth through contact and feel differences infinitely multiplying, multiplying indissociably »within« the objects tasted and »within« the taster's sensitivity. These differences are not »already there«. Through comparison, repetition and so on, things that are less inert than they appear are made more present. [...] to taste is to make feel, and to make oneself feel, and also, by the sensations of the body [...] to feel oneself doing.«

Hennion konzentriert sich beinahe extrem auf das Ereignis der ästhetischen Ko-laboration. Doch macht er einen Vorschlag, wie die sozialen Energien einzubeziehen sind, die Präferenzen, Gewohnheiten, Erlebnismodelle, Distinktionspraktiken, Gefühlsproduktion usw. im ästhetischen Feld erheblich beeinflussen. Aus seiner Sicht sind derartige Determinan-

ten fraglos im Spiel, aber »only if activated by the act of tasting, this attention which makes the situation be more present. It is tasters that produce, reinforce and elaborate what determines them.« (Ebd.: 102) Das ist ebenso elegant wie unbefriedigend – denn wie außer über Selbstaussagen der Personen erfährt man, welche sozialen Kräfte in welchen Situationen wie mitwirkten? Auf keinen Fall will Hennion ästhetisches Erleben als rein »subjektiv«, einmalig bestimmt durch die individuelle Person, verstehen. Wohl aber betrachtet er es als wesentlich »situativ«: In der Situation des Schmeckens laufen Ketten von Referenzen auf Wissen und Normen sowie Ko-laborationen unterschiedlichster Impulse für einen Moment zusammen; in diesem Sinn hat empirische Forschung es mit »the irreducible heterogeneity of a real event« zu tun (ebd.: 106).

Hennions Stärke liegt in den ethnographischen Miniaturen, die prägnant und symmetrisch das Geschehen ästhetischen Erlebens veranschaulichen und analytisch diskutierbar machen. Eine Schlüsselszene mit weitreichenden Implikationen soll ausführlicher wiedergegeben werden; es geht um ästhetisches Ko-laborieren im Alltag, nicht in einer herausgehobenen Rezeptionssituation. Eine Gesellschaft sitzt am Tisch zusammen, isst, trinkt und führt dazu eine lebhaft Konversation. Einem Gast wird Wein nachgeschenkt. Er hebt das Glas, nimmt einen Schluck – und setzt es nicht sofort wieder ab, um mit Essen und Gespräch fortzufahren. Vielmehr hält er einen Moment inne, führt das Glas zur Nase, um zweimal den Duft einzuziehen, nimmt noch einen Schluck und bewegt ihn im Mund, bevor er das Glas absetzt und das Gespräch mit der Tischnachbarin weiterführt. Aus einer Situation vielfältig geteilter Aufmerksamkeiten heraus hat sich hier eine ganz leichte (und leicht zu übersehende) Veränderung vollzogen: »Less of an intention than an attention, and a stronger presence of the tasted object, each reinforces the other without a primary cause« (ebd.: 105).

Hennion konstatiert hier eine qualitative Verschiebung der sinnlichen Wahrnehmung: Sie wird zu einer ästhetischen. Nicht nur wendet der Trinkende sich den sensorischen Eindrücken mit anderer Aufmerksamkeit zu – das Schmecken nimmt *reflexiven Charakter* an. Hennion interpretiert das kurze Innehalten als unausgesprochenen inneren Kommentar, etwa »Oh, der Wein hat was!« Adressat des Kommentars ist das wahrnehmungsfähige Selbst, das nun einige der Praktiken ausführt, die es zum Schmecken gelernt und geübt hat. Es fokussiert die Sinnesrezeptoren auf das Getränk und gibt dem so die Möglichkeit zu stärkerer

Präsenz. Der Schmeckende versucht, Unterschiede wahrzunehmen, besondere Qualitäten, die dieser Wein im Vergleich zu anderen anbietet; zugleich beobachtet das Selbst, was mit ihm geschieht, was das Schmecken bei ihm auslöst.

Doch auch das Getränk ist aktiv beteiligt; man denke etwa an die Temperatur des Weins und die Form des Glases. Es muss einige der sinnlich perzipierbaren Unterschiede, die in ihm stecken, so zur Geltung gebracht haben, dass die Wahrnehmung verändert wurde. Die ist nun reflexiv: Die Aufmerksamkeit wird darauf gerichtet, *was das Selbst wahrnimmt, wie es sich berührt fühlt*. Es findet aber *keine Reflexion* statt, kein Nachdenken, keine inneren Fragen wie »Was für eine Rebsorte könnte das sein?« oder »Ist das nun eher Vollmilch- oder Bitterschokolade, was ich da heraus-schmecke?«

Freilich werden in anderen Kontexten und Ko-laborationsmodi auch sprachlich reflektierende Praktiken aktiviert. Sie thematisieren das materielle Gegenüber und die eigenen Empfindungen. Sie mobilisieren Erinnerungen und Wissensbestände und beziehen sich auf Geschmackserfahrungen anderer. Die Weisen des Schmeckens sind so vielfältig wie die Konstellationen, in denen es performiert wird. Grundlegend kennzeichnet Hennion menschliches Schmecken durch drei Dimensionen: ein Gegenüber sinnlich wahrnehmen und etwas fühlen; sich dazu bringen, aufmerksamer zu perzipieren und zu empfinden; und anhand der körperlichen Sensationen realisieren, *dass* man schmeckt. Das ist ohne große Mühe auch auf das Spüren, Riechen, Hören oder Sehen, auf Fruchtsaft, Saunieren oder vegane Wurst zu übertragen. Zusammen bilden diese drei Register die Quelle eines Genusses, der nach den im nächsten Kapitel vorzustellenden Überlegungen als ästhetisch zu bezeichnen ist.

Die Praxis des ko-laborativen sinnlichen Wahrnehmens kann man laut Hennion nicht so beschreiben, als wirkten objektivierbare, feste Faktoren zusammen. Sie beruht auf der skizzierten hybriden Selbstbezüglichkeit des Schmeckens.

»[T]he reflexive character of taste is almost a definition, its foundational act: an attention to, a suspension of, a stopping at what is happening – and symmetrical-ly, a stronger presence of the object being tasted. The object also advances, takes its time, unfurls and exhibits itself. [...] if one stops even for a fraction of a second, to observe oneself tasting, the gesture is installed. From a fortuitous, isolated event that happens to you, one moves into the continuity of an ongoing interest.

The instant becomes an occasion among others in a course that leans up against past occasions.« (Ebd.: 108)

Es öffnet sich ein auch lebensgeschichtlich gerahmter Raum, in dem das Schmecken sich als Vergnügen ereignen kann – oder auch nicht. Letztlich handelt es sich laut Hennion bei den Momenten des »Schmeckens« um Anpassung an Begegnendes, um das Ergreifen nicht gezielt zu schaffender Konstellationen. »[T]aste is first of all an opportunism of the moment and of situations. To be introduced into a repertory of objects, that we ›choose‹ from in this way and that, primarily because they present themselves to us« (ebd.: 111).

Insgesamt eröffnet ein »symmetrisches« Verständnis populärkultureller Phänomene eine noch selten betretene Forschungsebene. Was sich ereignet, wird bei der Untersuchung in Netzen positioniert, in denen ständig ko-laborativ und transformativ Impulse verschiedenster Akteure zirkulieren, sich verknüpfen und situativ oder auch dauerhafter verdichten. Es ist zu früh zu sagen, wie weit dieser Ansatz die empirische Kulturforschung führen kann. Für die ethnographische Nabsicht und die dichte Darstellung wie auch als grundlegendes Repertoire für Beschreibungen aus der Distanz scheint er ausgesprochen hilfreich.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

- Aktualisierung Blochs (2018): *Das Argument – Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* 60, H. 325.
- Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.) (2011): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. 2. erw. u. aktualis. Aufl. Wiesbaden.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. 3. Aufl. Weilerswist.
- Steinert, Heinz (2008): *Kulturindustrie*. 3. überarb. Aufl. Münster.
- Storey, John (2010): *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. 3. Aufl. Edinburgh.
- Strinati, Dominic (1995): *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London u.a.
- Thielmann, Tristan (Hg.) (2013): *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld.

