
Die Erfahrung des Populären

Perspektiven einer kritischen Phänomenologie

Jochen Venus

Was sind populäre Kulturen? Wie zeigen sie sich in der Lebenswelt? Welche Folgen haben populäre Kulturen im Kontext lebensweltlicher Erfahrung? – Im Folgenden möchte ich einen Antwortversuch auf diese Fragen zur Diskussion stellen und zeigen, dass eine Phänomenologie populärer Kulturen eine empfindlich klaffende Lücke zwischen der individuellen Erfahrung populärer Kulturen und den laufenden kulturkritischen Diskursen schließen könnte.

Allerdings kann ich der typischen Sachorientierung phänomenologischer Untersuchungen nicht umstandslos folgen, denn die Sache, um die es geht: *Kultur*, ist derart überladen mit Vorurteilen¹, dass die phänomenologische Epoché in mehreren Schritten entwickelt werden muss.

Der moderne Kulturbegriff ist eng an die Idee des Fortschritts geknüpft. Die Idee des Fortschritts aber ist heute unplausibel geworden. Zwar mögen Einzelne noch glauben, dass die menschliche Strebsamkeit und die menschliche Vernunft trotz aller individuellen Verfehlungen, aktuellen Missstände und temporären Rückschläge eine gesellschaftliche Fortschrittsgeschichte begründen könnten (wie schon Kant es gleichsam trotzig konstatierte, vgl. Kant 1798, S. 108) – aber die heute kollektiv verfügbaren Wissensbestände über das, was war, was ist und was kommen könnte, desavouieren diesen Glauben, und zwar umso nachhaltiger, je differenzierter diese Wissensbestände werden.

Freilich ist kein gesellschaftlicher Stillstand zu beobachten. Im Gegenteil vollzieht sich überall in der Gesellschaft mehr oder weniger rapider Wandel. Entscheidende Bereiche der Gesellschaft wie die Wirtschaftstätigkeit sind geradezu durch exponentielle Entwicklungen geprägt. Diese sind aber hinsichtlich ihres allgemeinen Nutzens und Schadens kaum allgemeinverbindlich zu beurteilen. Insgesamt scheint heute, im Kontext weltumspannender gesellschaftlicher Prozesse, nach einem Wort Niklas Luhmanns, „gleichzeitig immer alles besser und immer alles schlechter [zu werden]“ (vgl. Luhmann/Hagen 2004, S. 38).

1 Raymond Williams schreibt in seinem klassischen Kurzesay zum Kulturbegriff: „Culture is one of the two or three most complicated words of the English language“ (Williams 1976, S. 76).

Diese Lage lässt die traditionellen gesellschaftlichen Fortschritts- und Aspirationsbegriffe problematisch werden. Als wissenschaftliche Beschreibungskategorie gesellschaftlicher Sachverhalte scheint der Kulturbegriff nicht mehr zu halten zu sein. Ursprünglich entwickelte er sich aus agrarischen Erfahrungen der Naturbearbeitung, des sorgsam pflanzenden, demütig hoffenden und rituell dankbar erntenden Ackerbauers. Der Kulturbegriff subsumierte in metaphorischer Überschreitung dieser Erfahrungsquelle alle Praktiken und Kräfte, die das in der jeweiligen Vorperiode kulturell Erreichte wahren und die Gesellschaft über sich selbst hinaus ‚nach vorne‘ und ‚nach oben‘ zu treiben versprachen (vgl. Williams 1976, S. 76f.). Wenn es nach dem besten heutigen Wissen aber keine allgemein und eindeutig ‚nach vorne‘ und ‚nach oben‘ treibenden Kräfte mehr gibt, dann lässt sich auch ihr Inbegriff ‚Kultur‘ nicht mehr als wissenschaftliche Beschreibungskategorie verwenden, es sei denn, man gibt dem Kulturbegriff explizit einen anderen, eventuell reduzierten Inhalt.

Zunächst fällt auf, dass es für Sachverhalte, die in den Bereich des klassischen Kulturbegriffs fallen, keine angemessene terminologische Alternative zu geben scheint. Denn wie sollte man die vage begrenzten Cluster von gesellschaftlichen Formen und Praktiken bezeichnen, die als zusammengehörig erlebt werden und Leute dazu bewegen, sich jenseits staatsbürgerlicher und religiöser Registraturen, jenseits konkreter Mediengenres und Hobbies etwa als Ungar, als Moslem oder als Hippie zu verstehen? Es gibt ganz offenkundig Gruppenzugehörigkeiten, die weder demographisch noch ökonomisch eindeutig korrelieren, die von keiner formalen Organisation abhängen, die nicht auf wechselseitiger Bekanntheit der Gruppenmitglieder beruhen und die auch nicht, wie Tischtennispielen oder Briefmarkensammeln, auf eine klar umgrenzte gemeinsame Tätigkeit reduzierbar sind. Wie aber wäre ein sinnvoller Inhalt des Kulturbegriffs zu modellieren, so dass man diese Cluster hinreichend trennscharf beobachtet kann?

Konstruktivistisch inspirierte Analysen plädieren dafür, Kultur nicht mehr als eine theoretisch begründbare Kategorie zu verwenden, sondern als *historische Semantik* zu beobachten, also nicht mehr durch die direkte Beobachtung von Gegenständen und Praktiken die kulturellen Lebensformen zu rekonstruieren, sondern zu untersuchen, seit wann und in welchen Bedeutungsdimensionen bestimmte Sachverhalte als kulturell bedeutsam *bezeichnet* wurden. Für eine solche Option spricht, dass der überkommene Kulturbegriff jenseits seiner fortschrittsoptimistischen Orientierungsleistung kaum in der Lage ist, einen besonderen Gegenstandsbereich zu markieren.

Vier historische Grundbedeutungen des Kulturbegriffs lassen sich erkennen: eine individuell gelebte Kultur, eine individuell erworbene Kultur, eine kollektiv institutionalisierte Kultur und eine an anderen Kollektiven beobachtbare Kultur (vgl. Busche 2001). Diese vier Grundbedeutungen werden im Kulturbegriff kompakt, d.h. undifferenziert kommuniziert und fließen in jeder Beschreibung kultureller Tatbestände unbegriffen ineinander. Auf diese Weise „tritt die Spannweite des Begriffs in Widerspruch zu der für wissenschaftliche Begriffe erforderlichen Prägnanz“ (Luhmann 1999, S. 32). Eine wissenschaftliche Untersuchung kultureller Gegenstände hätte also zu untersuchen, welche kontingenten historischen Definitionsmächte jeweils regulieren, wie der

systematisch unprägnante und unpräzise Begriff der Kultur historisch operationalisiert wird.

Gegen dieses konstruktivistische Verständnis von Kultur spricht, dass mit ihm lediglich in den Blick genommen wird, was zeitgenössisch explizit als kulturell signifikant bezeichnet wird. Dadurch aber werden die kulturkritischen Diskurse überwertig. Die Definitionsbegehren, die sich in ihnen artikulieren, werden methodologisch von vornherein ratifiziert, während die Praktiken und Gegenstände, die in den Diskursen als kulturell bedeutsam auftauchen, als Determinanten des kulturellen Feldes ignoriert werden. So nachvollziehbar die wissenschaftstheoretischen Einwände gegen den Begriff der Kultur sind, dürfen sie doch nicht einem semantischen Reduktionismus Vorschub leisten, der die historisch nachweisbaren kulturellen Normierungsdiskurse mit der gesellschaftlichen Geltung der in ihnen behaupteten Normen verwechselt.

Die systematische Unschärfe des Kulturbegriffs lässt sich konstruktivistisch nicht aufheben. Vielmehr sind die kulturellen Semantiken, die den historischen Diskursen zu entnehmen sind, und die in ihnen thematisierten Artefakte und Praktiken durch diskursanalytische und phänomenologische Verfahren in ein Verhältnis wechselseitiger Erhellung zu bringen.

Wenn also der Kulturbegriff nicht mehr als Fortschritts- und Aspirationsbegriff taugt, weil die gesellschaftliche Entwicklung keine eindeutige kulturelle Bilanz zu ziehen erlaubt, dann wird man sich analytisch nicht, wie die Luhmannsche Systemtheorie vorschlägt, auf die Beobachtung vermeintlich eindeutiger kultureller Semantiken zurückziehen können (vgl. Luhmann 1999), sondern wird konstatieren müssen, dass auch die kulturellen Lebensformen in der modernen Gesellschaft ambivalent geworden sind: So wie nach Luhmann in der modernen Gesellschaft gleichzeitig immer alles besser und immer alles schlechter wird, so werden die kulturellen Lebensformen in ihr gleichzeitig immer gröber und immer raffinierter.

Die kulturellen Lebensformen der gegenwärtigen Gesellschaft, jene gruppenbildenden Lebensformen, die in den urbanen Zentren der modernen Gesellschaft als maßgeblich erlebt werden, drängen sich heute aggressiver auf und werden zugleich in vielfältigeren, komplexeren und voraussetzungsreicheren sozialen Praktiken gepflegt. Wir leben heute nicht mehr in *einer* Kultur, sondern im Einzugsbereich einer Vielzahl uns umwerbender, konfrontierender oder schroff exkludierender *populärer Kulturen*.

Diese populären Kulturen haben die traditionellen kulturellen Selbstverständnisse fragwürdig werden lassen. Und die moderne Kulturkritik versucht seit der gesellschaftlichen Etablierung der modernen populären Kulturen diese neue Lage zu modellieren. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben von Theodor W. Adorno bis Slavoj Žižek, von Arnold Gehlen bis Jean Baudrillard alle maßgeblichen Kulturkritiker die anthropologischen, sozialpsychologischen, semiotischen und politischen Hintergründe populärer Kulturen facettenreich ausgeleuchtet.

Bis heute ist allerdings unklar geblieben, was eigentlich das entscheidende Erfahrungskriterium populärer Kulturen ist. *Wie zeigen sich populäre Kulturen im Unterschied zu traditionellen Kulturen?* Welche erfahrbaren, erlebbaren, wahrnehmbaren Eigenschaf-

ten haben kulturelle Gegenstände und kulturelle Praktiken, *weil* sie Gegenstände und Praktiken populärer Kulturen sind? Diese Fragen werden in den kulturellen Gegenwartsdiagnosen nur andeutungsweise beantwortet. Entweder wird die Gegenstandserfahrung wie selbstverständlich vorausgesetzt oder einzelne Beispiele populärer Kulturen werden unter bestimmten Fragestellungen thematisiert, ohne dass begründet würde, warum und inwiefern die thematisierten Sachverhalte Beispiele für populäre Kulturen sind. Das ästhetische und praxeologische Spezifikum populärer Kulturen bleibt implizit. Dadurch aber leidet empfindlich die diagnostische Verbindlichkeit der kulturkritischen Beiträge.

Im Folgenden möchte ich das *phänomenologische Spezifikum* populärer Kulturen thematisieren, und dabei zeigen, dass und wie man mittels eines solchen Kriteriums die kulturkritische Modellierungen der Gegenwart mit differenzierteren Beschreibungen als bisher üblich inspirieren könnte.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind die negativen vortheoretischen Intuitionen, die sich in den modernen Gegenwartsdiagnosen populärer Kulturen relativ gleichartig artikulieren. Populäre Kulturen unterscheiden sich von traditionellen Kulturen offenbar dadurch, dass sie drei Prinzipien überschreiten. Sie überschreiten das *kulturelle Lokalitätsprinzip*, nach dem Kulturen *Kulturräume* sind. Sie überschreiten das *kulturelle Stratifikationsprinzip*, nach dem Kulturen entlang sozialer Ungleichheit in ‚*höhere*‘ und ‚*niedere*‘ Kulturen getrennt sind. Und sie überschreiten das *Prinzip der hermeneutischen Differenz*, nach dem kulturelle Artefakte *deutungsfähige und deutungsbedürftige Objekte* sind, die als Vehikel einer hinter den Objekten liegenden Bedeutung fungieren. Im Unterschied zu traditionellen Kulturen sind populäre Kulturen tendenziell *globale*, tendenziell *egalitäre* und tendenziell *selbstexplikative* Formen des sozialen Zusammenlebens, *deren Sinn in ihrer Performanz liegt und sich in ihrer Performanz erfüllt*.²

Diese negativen Intuitionen, die lediglich die Andersartigkeit populärer Kulturen registrieren, ohne sie positiv festzuhalten, möchte ich im Folgenden zunächst etwas stärker entfalten um plausibel zu machen, dass populäre Kulturen prinzipiell andere Fragen aufwerfen als die historisch überlieferten kulturellen Lebensformen. Unter dem Stichwort *Kultur und Performanz* referiere ich eine grobe systematische Skizze der Kulturgeschichte, um die Situation verständlich zu machen, in der populäre Kulturen bedeutsam werden. Diese rahmende Skizze präsentiert eine äußerste Komplexitätsreduktion der Kulturgeschichte und ist daher angreifbar. Sie trägt den Ungleichzeitigkeiten der Kulturgeschichte und ihren paradoxen und eigensinnigen Rück- und Vorgriffen, wie sie in Avantgarden und Renaissance immer wieder zu beobachten sind, keine Rechnung. Zu rechtfertigen ist eine solche Reduktion, wie im Grunde alle historischen Periodisierungen

2 Dass diese Synopse einen gemeinsamen Nenner der kulturellen Gegenwartsdiagnostik trifft, wäre im Einzelnen nachzuweisen. Im Rahmen dieses Aufsatzes kann ich nur summarisch auf den kulturkritischen Diskurs verweisen. Vgl. neben den schon genannten Klassikern der modernen Gegenwartsdiagnostik auch die Überblicksdarstellungen in Konersmann (Hg.) 1994; Hecken 2007; Maase 1997; Hügel (Hg.) 2003.

gen, nur durch ihre kommunikative Funktion: Sie erlaubt, die kulturkritische Herausforderung populärer Kulturen bedeutungsfest zur Diskussion zu stellen (1.).

Sodann möchte ich das Erfahrungskriterium populärer Kulturen anschaulich machen. Am anschaulichsten aber sind Bilder. Daher werde ich an drei verschiedenen Bildtypen die phänomenologische Grundstruktur des Populären herausarbeiten, die darin besteht, *spektakuläre Selbstreferenz* zu vergegenwärtigen. Spektakuläre Selbstreferenz konstituiert sich in der Erfahrung einer figurativen Praxis, die unausweichlich anziehend, also spektakulär sein soll, dabei aber nur ihresgleichen darstellt und in diesem Sinne selbstreferenziell ist (2).

Abschließend möchte ich – skizzenhaft – eine zentrale These über die gesellschaftlichen Folgen populärer Kulturen zur Diskussion stellen: Durch ihre spektakuläre Selbstreferenz, die auf höchst attraktive Weise keine andere soziale Wirklichkeit darstellt als die soziale Wirklichkeit ihresgleichen, sind populäre Kulturen sozial ohne besonderen Kontext und daher sozial universell anschlussfähig (das erklärt ihre transgressive Tendenz), andererseits bilden sie in ihrer Vielheit eine Vielheit von *Stilgemeinschaften*; auf diese Weise ermöglichen sie ebenso vorläufige wie schichten-, milieu- und interessenübergreifende *Quasivergesellschaftungen*, welche die sozioökonomischen Differenzen in einem ambivalenten Sinn subvertieren (3.). Im Kontext dieser Ambivalenz lässt sich der Sinn einer *kritischen Phänomenologie populärer Kulturen* wenn auch nicht ein für alle Mal festzurren, so doch derart andeuten, dass ihre unvermeidliche Verstricktheit in ihren Gegenstand und ihr spezifisches Interesse an ihm erkennbar wird (4.).

1. Kultur und Performanz

Der Mensch ist eine *physiologische Frühgeburt*, unreif, instinktunsicher, hochsensibel, irrtierbar und gefährdet, ein Lebewesen, das nach seiner Geburt noch viele Jahre auf den *sozialen Uterus* seiner nachgeburtlichen Reifung angewiesen ist und in den allermeisten Fällen lebenslang angewiesen bleibt. Der Mensch kann ohne eine ihn bergende Gruppe von Artgenossen nicht überleben. Der Mensch ist also nicht nur deshalb ein soziales Lebewesen, weil er ein mehr oder weniger ausgeprägtes soziales Interesse hat (etwa im Sinne eines individuellen Anerkennungs- und Selbstvergewisserungsmotivs), sondern *weil die zusammenlebende und ihr Verhalten koordinierende Menschengruppe eine Voraussetzung des individuellen Überlebens ist* (vgl. Claessens 1993).

Das einzelne menschliche Lebewesen erlebt sich daher nicht in unmittelbarer Konfrontation mit einer nichtmenschlichen Umwelt, es erlebt sich vielmehr zunächst und zumeist zusammen mit anderen, aber gleichartigen Lebewesen *in einem besonderen Gruppenzusammenhang*, der ihm je schon vorgegeben ist. Dieser besondere, d.h. ebenso kontingente wie feste Gruppenzusammenhang bringt sich im einzelmenschlichen Erleben zur Geltung, noch bevor es einen Begriff seiner persönlichen Individualität entwickelt. Der konkrete Gruppenzusammenhang ist die feste Form, die dem hochsensiblen

und irritierbaren Menschen Halt und Unterhalt, Erwartungssicherheit und, im Zuge seiner Sozialisation, eigenständige Handlungskompetenz verleiht.

Die Reproduktion dieses Gruppenzusammenhangs, ohne den Menschen nicht überleben können, ist allerdings alles andere als selbstverständlich, denn die Menschen, die ihn reproduzieren und als Gruppe einander Halt geben sollen, bleiben ja qua ihrer biologischen Ausstattung lebenslang hochsensibel und irritierbar. Menschen bleiben zeit ihres Lebens ‚unberechenbar‘. Weil Menschen also von jeder Verhaltensvorgabe abweichen können und daher die Reproduktion ihres Gruppenzusammenhangs nicht selbstverständlich ist, müssen Menschen die Verbindlichkeit ihres besonderen Zusammenlebens deutlich exponieren. Die soziale Struktur, in die jedes Individuum eingebettet ist, muss dargestellt, vorgeführt, gezeigt werden. Ihr verpflichtender Charakter muss sichtbar, hörbar, tastbar und performativ nachvollziehbar sein, damit sich der Gruppenzusammenhang reproduziert.

Das aber bedeutet: Insofern es überhaupt Menschen gibt und geben kann, leben sie in sozialen Strukturen, die sich durch *Praktiken der Popularisierung* remotivieren – durch attraktive, öffentlich und regelmäßig vollzogene Musterpraktiken, die zeigen, wie gruppenkonform zu leben sei. Wenn soziale Strukturen zur Schau gestellt und stilisiert werden, dann handelt es sich also keineswegs um luxurierende Ornamente der Gesellschaft, sondern um fundamentale Überlebensbedingungen der menschlichen Gattung.

Kulturgeschichtlich werden drei markante Stadien der kulturellen Selbststilisierung von Kollektiven unterschieden: *Stammeskulturen*, *Hochkulturen* und *die Kultur der technisch-wissenschaftlichen Moderne*. Diese Trias ist die gemeinsame Grundlage aller Modernisierungstheorien, wie immer unterschiedlich sie auch begründet und entfaltet worden sind, zuletzt und mit erheblichem Theorieaufwand durch Niklas Luhmann, der in dieser Trias drei wesentlich verschiedene Formen gesellschaftlicher Differenzierung erkennt, nämlich *segmentär differenzierte* Stammesgesellschaften, *stratifikatorisch differenzierte* Hochkulturen und die *funktional differenzierte* moderne Weltgesellschaft (vgl. Luhmann 1997, S. 595-866).³

In *Stammeskulturen* wird die gesellschaftliche Selbststilisierung durch Mythen und Riten besorgt, durch packende Praktiken kollektiven Erzählens, Beschwörens, Initi-

3 Wenn mindestens einhunderttausend Jahre Kulturgeschichte in drei Phasen eingeteilt werden, drängt sich der Verdacht auf, es weniger mit Differenzen in der Sache zu tun zu haben, sondern mit einem theoretisch-rhetorischen Artefakt, und tatsächlich ist ja die Trias neben dem abstrakten Gegensatz eine häufig benutzte Denkform, um in einem ungeklärten Objektbereich Ordnung zu stiften. Gleichwohl bleibt bemerkenswert, dass die kulturhistorischen Zäsuren von Ackerbau und Viehzucht (die sogenannte neolithische Revolution) und der fabrikmäßigen Rationalisierung der Produktionsweise (die sogenannte industrielle Revolution) denkstilübergreifend in allen Modernisierungstheorien als markanteste Wendepunkte der Menschheitsgeschichte vorausgesetzt werden. Offenkundig ist jedenfalls für das Gegenwartsverständnis der Moderne (im doppelten Verständnis des Genitivs) genau diese Dreiteilung aufschlussreich. In diesem Sinne schließen die folgenden Überlegungen an sie an.

ierens, Heilens, Streitens und Versöhnens (vgl. Van Gennep 1981, Turner 1989, Mader 2008).

In *Hochkulturen* wächst sich die selbstschreibende und -vorschreibende Mythologie und Ritualistik der Kultur zu ungeheuer komplexen Systemen von öffentlichen Festen und Kundgaben aus. Die Hochkulturen reproduzieren ihre ständische Form, ihre *Stratifizierung*, einerseits durch die rituelle Bestätigung in der Mythologie und Ritualistik der allgemeinen Herrschaft sowie andererseits durch die Mythologie und Ritualistik innerhalb der einzelnen Strata (vgl. Stollberger-Rillinger et. al. 2008.).

In der Moderne bricht dies auf eigentümliche Weise auf: Die allgemeinverbindliche Hierarchie der Hochkultur löst sich peu à peu auf zu Gunsten bereichsspezifischer Semantiken. Die Gesellschaft zeigt sich nicht mehr als eine mythologisch-metaphysisch begründete allgemeine Hierarchie, sondern zusehends als eine uneindeutige Gemengelage politischer, wirtschaftlicher, wissenschaftlicher, ästhetischer, intimer Interessen und Prinzipien. Im Kontext dieser auseinanderdriftenden *Wertsphären der Gesellschaft* (Max Weber), die sich als *Funktionssysteme* (Niklas Luhmann) verselbständigen, werden Personen nicht mehr als Angehörige eines Standes, sondern als prinzipiell gleichwertige (man könnte auch negativ sagen: gleichgültige) individuelle Rollenträger adressiert (Luhmann 1997).

In dem Maße, in dem dabei der einzelne Mensch gesellschaftlich gleichwertig bzw. gleichgültig wird, nimmt die Notwendigkeit der öffentlichen Selbststilisierung der Gesellschaft eine neue Form an. Nach wie vor bleibt notwendig, dass die Sozialstrukturen ihre Verbindlichkeit in bestimmten stilisierten Formen darstellen. Wie diese Formen aber aufgefasst werden, wird der Kontingenz individuellen Dafürhaltens überlassen – analog zur Depersonalisierung gesellschaftlicher Funktionserwartungen. Diese Kontingenz individuellen Dafürhaltens wird ihrerseits in einem kulturell gepflegten Diskurs ausgestellt: dem kritischen Meinungsaustausch über Kultur und Kulturen, in dem sich Individuen nach Maßgabe ihrer Überzeugungen und Interessen kontrovers zur Geltung bringen können.

Die moderne Gesellschaft verdeutlicht ihre Form nicht mehr der konkreten, sie tragenden Gruppe von Menschen, sie zeigt nur mehr dem Individuum seine individuelle Freiheit in Differenz zu funktionspezifischen Rollenerwartungen, indem sie einen Kanon kultureller Werke zur Pflichtlektüre erhebt, deren Interpretation aber systematisch unentschieden lässt. Kultur wird auf diese Weise zur Angelegenheit privater, freier, *interesseloser* Interpretation.

Neben die hochkulturellen Spektakel der Macht – und diese relativierend – treten die fortlaufend aktualisierten Kanones der freien Unterhaltungskünste: Repertoires eminenter Bildtexte, Klangtexte und Sprachtexte. Die Kultur mutiert tendenziell zum individualhermeneutisch zu bewältigenden Text. Bilder muss man als kultivierter Bürger vermöge der Kompetenz über ikonographische Formeln lesen, Klänge muss man vermöge der Kompetenz über den musikalischen Satz lesen (das Partiturstudium wird zur entscheidenden Praxis musikalischer Kultur, ihr unübertrefflicher Heros ist der taube Beethoven), Sprachtexte muss man vermöge kritischer Philologie verstehen.

Diese Intellektualisierung der Kultur führt zu einem Kult hermeneutischer Tiefenbohrungen in Bildern, Klängen und Texten; ein Kult, der die sinnlichen Wirkungen von Bild-, Klang- und Textoberflächen tendenziell verdrängt und verächtlich macht. Kulturelle Artefakte, deren sinnliche Oberflächenwirkungen allzu packend oder allzu heftig sind, um ein reflexives Abtauchen in die Tiefen und Weiten transzendenter Sinnhorizonte zu erlauben, bilden denn auch das negative Korrelat des Kulturkanons. Der Diskurs der Kunst- und Kulturkritik muss sich in der Moderne auch darum kümmern, die sinnlich faszinierenden, aber sinnfernen und sinnverweigernden Bilder, Klänge und Texte als *niedere Kultur* abzuqualifizieren, als bloßes Amüsement, als sinnliche Verweichlichung, sittliche Verrohung, inhumane Vermassung, zynische Bestialisierung. Die bürgerliche Kultur der Moderne stabilisiert ihren Kanon unbeschreiblich großartiger Kunstwerke durch die scharfe Abqualifizierung kaum deutungsbedürftiger, nahezu selbstverständlicher Attraktionen, wie sie in aristokratischen oder volkstümlichen Festkulturen gepflegt werden und seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert in Gestalt routiniert verfertigter Massenattraktionen mehr und mehr die Gesellschaft durchdringen.

Die bürgerliche Kultur aber hat sich, spätestens in den politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts, als unfähig erwiesen, ihre liberalen, sozialen und solidargemeinschaftlichen Maßgaben hinreichend verbindlich zu behaupten. Unabweisbar ist geworden, dass sittliche Verrohung, Vermassung, Bestialisierung sich noch nie in der Geschichte derart massiv zur Geltung bringen konnten wie im Kontext der bürgerlich konstituierten technisch-wissenschaftlichen Moderne. Die scharfe Distinktion, auf der die bürgerliche Kultur beruhte: die Entgegensetzung eines traditionswürdigen Kulturkanons einerseits und eines unwürdigen Amüsierbetriebs andererseits (der allenfalls unter dem Gesichtspunkt sozialpathologischer Gefahren Gegenstand der Reflexion werden konnte), ist unüberzeugend geworden.

Seither bemühen sich die kulturkritischen Diskurse um eine Neubestimmung ihres Gegenstandes und versuchen einen Begriff kultureller Sachverhalte zu etablieren, der nicht mehr die bürgerlichen Bildungsgüter und ihre hermeneutische Lektüre privilegiert, sondern auch die performativ engagierenden Künste unbürgerlicher Kultur als respektable, kommentar- und erklärungsbedürftige Gegenstände begreifbar macht.

Allerdings fällt es den kulturkritischen Diskursen offenkundig schwer, sich von den logischen Formen zu lösen, die sich im 18. Jahrhundert, im Zuge der entstehenden Kunstkritik (vgl. Dresdner 1915), semantisch etabliert haben. Diese logischen Formen bilden gemeinsam die Verfassung des modernen Kunstsystems; sie markierten die allgemeinen Bewegungsnormen der Kunst und damit die Gesichtspunkte ihrer sachdienlichen Beurteilung. Es handelt sich bei diesen logischen Formen insbesondere um die Norm der *Kontrolle und Reflexion der ästhetischen Produktionsmittel* (wonach die Aufgabe der Kunst darin besteht, *Vorfindliches* zur Erzeugung *durchdachter* ästhetischer Zwecke zu bearbeiten), die Norm einer *expressiven Intention ästhetischer Gegenstände* (wonach Kunstgegenstände etwas zu sagen haben müssen; bleibt ein Kunstgegenstand ohne sinnvolle Aussage, scheitert er an seinem Kunstanspruch) und die Norm der *individuellen hermeneutischen Aneignung ästhetischer Gegenstände* (wonach der Kunstgegenstand

solange gedanklich zu *vergeistigen* ist, bis sich die allgemeine *logische* Form der Kunst derart individuiert, dass die Evidenz eines konkreten Kunstwerks unabweisbar wird; die individuelle hermeneutische Aneignung ist also der *modus operandi* der Kunst, der die beiden erstgenannten Formen integriert und vermittelt).

Die kulturkritischen Diskurse, die das bürgerliche Kunstideal hinter sich lassen wollen, können aber das genealogische Band, das sie mit dem bürgerlichen Kunstdiskurs verbindet, nicht mutwillig zerschneiden (vgl. Hecken 1997a u. 1997b). So zeigt sich die Verfassung des Kunstsystems in ihnen wie in Metamorphose begriffen. Die Norm der *Kontrolle und Reflexion ästhetischer Produktionsmittel* verpuppt sich in dem Erkenntnisinteresse, wie sich (medien)technische Gegebenheiten in populäre Kulturen einschreiben bzw. inwiefern populäre Kulturen eine nichtdiskursive Form der Technikreflexion darstellen. Vor allem medienarchäologische Arbeiten widmen sich diesem Erkenntnisinteresse. Nahezu klassisch zu nennen ist in diesem Zusammenhang Friedrich Kittlers These: „Unterhaltungsindustrie ist in jedem Wortsinn Missbrauch von Heeresgerät.“ (Kittler 1986, S. 149, vgl. als weiteres eindrucksvolles monographisches Beispiel: Pias 2002). Nach dieser Vorstellung konstituiert die technische Materialität des Kinos, des Hörfunks, des Fernsehens und anderer populärer Praktiken spezifische Wahrnehmungsdispositive, eine technisch präformierte Organisation der Sinne. Wie populäre Kulturen erlebt und beurteilt werden, wird auf die technischen Bedingungen kultureller Apparate zurückgeführt.

Die Norm der *expressiven Intention ästhetischer Gegenstände* verpuppt sich in dem analytischen Bemühen, einzelne populärkulturelle Objekte als Dokumente spezifischer sozialer Geltungsansprüche zu lesen. Besonders einschlägig ist in diesem Zusammenhang die Praxis der Einzelmedienphilologien, populäre Genres als Artikulationsagenturen zeitgenössischer und gruppenspezifischer Problemlagen zu erklären. Geradezu programmatisch ist diese Perspektive in den Beiträgen zur Erforschung populärer Kulturen, die aus den *Cultural Studies* und ihren disziplinären Ausdifferenzierungen wie u.a. *Gender Studies*, *Queer Studies*, *African American Studies* und *Postcolonian Studies* stammen. Ihnen gemeinsam ist die auf Antonio Gramsci zurückgehende Auffassung, dass sich gesellschaftliche Herrschaftsverhältnisse durch hegemoniale kulturelle Praktiken befestigten und die Veränderung dieser Verhältnisse im Sinne unterprivilegierter Gruppen auch auf dem Feld kultureller Praktiken zu erkämpfen sei. Populäre Kulturen werden in diesem Kontext zu einem Kampfplatz, auf dem sich die herrschenden Verhältnisse in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit manifestieren: Einerseits als Konformitätsdruck eines massenkulturellen Mainstream, andererseits als subkulturelle Artikulation von proletarischen Jugendlichen, Frauen, Schwulen und marginalisierten Ethnien (vgl. etwa die klassische Studie Stuart Halls zur Hippie-Kultur: Hall 1969).

Die Norm der *hermeneutischen Aneignung* schließlich verpuppt sich in der stillschweigenden Annahme, dass die entscheidenden Produktionsmotive und Wirkmomente populärer Kulturen in ihren paraphrasierbaren thematischen Gehalten lägen. Die Erforschung populärer Kulturen steht noch ganz im Zeichen der Metapher von der ‚Kultur als Text‘; Intuitionen, dass es nichtdiskursive, nämlich performativ-mimetische Funk-

tionen und Anschlüsse an populärkulturelle Praktiken geben könnte, sind abgeschattet und nahezu untheoretisiert. Die gegenwärtig dominanten Beschreibungen und Analysen populärer Kulturen folgen im Wesentlichen noch den Maßgaben des bürgerlichen Kunstbegriffs, sie perspektivieren populäre Kulturen *als* Kunst. Das deutlichste Indiz dafür findet sich in den spezifisch deutschen Nobilitierungsdiskursen populärer Kulturen, die – uneingestanden – ganz in der Folge der Kunstphase des deutschen Bildungsbürgertums stehen, so dass Marcus S. Kleiner mit Blick auf eine Reihe deutscher Autorinnen und Autoren, die im Übergangsfeld von Journalismus und Kulturwissenschaft publizieren, und einschlägiger deutscher Zeitschriften wie *Spex* und *testcard* geradezu von einem „deutschen Sonderweg“ der populärkulturellen Debatte spricht (vgl. Kleiner 2011).

Der Grund für diese Übertragungen denkstilistischer Maßgaben liegt in der institutionellen Tradition der kulturkritischen Diskurse: Institutionengeschichtlich steht die kritische Auseinandersetzung mit populären Kulturen, ob kulturwissenschaftlich oder journalistisch gerahmt, ganz in der Tradition der Kunstkritik, und so ist es durchaus verständlich, dass auch dort, wo programmatisch anderes beabsichtigt wird bzw. die Bewegung des Reflexionsgegenstands ganz offenkundig anderen logischen Formen folgt, die logischen Formen der Kunst auf leicht modifizierte Weise weiterhin entscheidende Orientierungsmaßgaben darstellen.

Nun sind aber aus der Perspektive der Kunstverfassung, die sich im ausgehenden 18. Jahrhundert bildete, die Artefakte populärer Kulturen zunächst als unwürdige Reflexionsgegenstände markiert. Ihre Beobachtung *als* Kunst kann daher systematisch nur die Form der *Umwertung* annehmen. Und tatsächlich haben sich die kulturkritischen Diskurse, nachdem die bürgerliche Kultur fadenscheinig geworden ist, vor allem um ein allgemeines Umwertungsmotiv gedreht: Einstmals verfemte Unterhaltungskünste wurden zur Kunst erhoben, indem latenten Gehalten und Gestaltungsweisen nachgespürt wurde, die sie als heimliche Kunstavantgarde auswiesen; umgekehrt wurden an kanonischen, klassischen Sujets und Formsprachen der Kunst Momente des Seriellen, Trivialen und Zeitbedingten entdeckt.

Indem so die konstitutive Differenz bürgerlicher Kunst, nämlich der Gegensatz zwischen dem Kanon unvergleichlich großartiger Kunstwerke und den vordergründig faszinierenden Unterhaltungskünsten, im *modus operandi* der bürgerlichen Kunstkritik aufgehoben wird, ratifiziert der kulturkritische Diskurs die transgressive Logik populärer Kulturen – allerdings bringt er sie nicht auf ihren Begriff. Er verfehlt durch seine Konzentration auf die hinter den unmittelbaren Faszinationsmomenten liegenden Produktions- und Rezeptionsmotiven das Spezifikum populärer Kulturen, ihren transgressiven Impetus und dessen Effekte. Der kulturkritische Diskurs fällt gleichsam vom Regen in die Traufe, wenn er den fadenscheinig gewordenen Kunstkanon dekonstruiert, dabei aber eine unkritische Nobilitierung populärer Kulturen betreibt.

Denn dass die Artefakte und Praktiken populärer Kulturen einen Rahmen gesellschaftlicher Selbststilisierung zu konstituieren in der Lage wären, der – anders als die bürgerliche Kunst – gesellschaftlich betriebene Katastrophen ausschliesse, ist alles andere als naheliegend. Zwar scheint die tendenziell globale, tendenziell egalitäre



<http://www.springer.com/978-3-531-18357-2>

Performativität und Medialität Populärer Kulturen

Theorien, Ästhetiken, Praktiken

Kleiner, M.S.; Wilke, Th. (Hrsg.)

2013, 482 S. 96 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-531-18357-2