

Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft

CHARIS GOER, STEFAN GREIF UND CHRISTOPH JACKE

1. Pop und wissenschaftliche Theoriebildung

Pop's Glück ist, daß Pop kein Problem hat. Deshalb kann man Pop nicht denken, nicht kritisieren, nicht analytisch schreiben, sondern Pop ist Pop leben, fasziniert betrachten, besessen studieren, maximal materialreich erzählen, feiern. Es gibt keine andere vernünftige Weise über Pop zu reden, als hingerissen auf das Hinreißende zu zeigen, hey, super. Deshalb wirft Pop Probleme auf, für den denkenden Menschen, die aber Probleme des Denkens sind, nicht des Pop.¹

Pop und (wissenschaftliche) Theoriebildung – das passt, wie Rainald Goetz pointiert formuliert, auf den ersten Blick nicht gut zusammen, ja, sie scheinen geradezu für antagonistische Konzepte zu stehen: Mit Pop wird Emotionalität, Involviertheit, Faszination assoziiert, mit Theorie Rationalität, Distanziertheit, Analyse; Pop ist erlebnis-, Theorie erkenntnisorientiert; Pop ist fließend, dynamisch, kurzlebig, Theorie bemüht sich um Schlüssigkeit und Beständigkeit; Pop gilt als affirmativ, Theorie hat kritisch zu sein.² Dementsprechend lassen sich auf beiden Seiten, aus der Pop-Perspektive wie aus akademischer Sicht, gewisse Berührungspunkte beobachten:³

1.1. Vorbehalte aus Pop-Perspektive

1.1.1. Distanziertheit

Popkulturelles Wissen ist nicht fest kodifiziert, nicht in einer kompakten und leicht handhabbaren Form verfügbar – die Charts sind eben kein Kanon und die *Spex* nicht die Bibel. Popkulturelles Wissen eignet man sich durch Teilhabe an, durch Musik hören, Filme schauen, darüber diskutieren, Parties besuchen, sich auf bestimmte Art

¹ Rainald Goetz: Und Blut. In: Ders.: Hirn, Frankfurt a.M. 2003 [1986], S. 177–194, hier S. 188.

² Vgl. Brigitte Weingart: Faszinationsanalyse. In: Gerald Echterhoff/Michael Eggers (Hg.): Der Stoff, an dem wir hängen. Faszination und Selektion von Material in den Kulturwissenschaften, Würzburg 2002, S. 19–29.

³ Vgl. zum Folgenden Christoph Jacke: Popmusik als Seismograph. Über den Nutzen wissenschaftlicher Beobachtung von Pop. In: Ders. u. a. (Hg.): Kulturschrott. Über das Recycling von Theorien und Kulturen, Bielefeld 2006, S. 114–123; Eckhard Schumacher: Pop – Kultur – Wissenschaft. Schreibweisen zwischen Universität und Pop-Diskurs. In: Peter Wiesinger (Hg.): Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000, Bd. 9: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Interkulturalität und Alterität, Bern u. a. 2003, S. 243–248; Peter Wicke: Popmusik in der Theorie. Aspekte einer problematischen Beziehung. In: Helmut Rösing u. a. (Hg.): Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme, Frankfurt a.M. 2002, S. 61–73.

zu kleiden, kurz: ‚Pop leben‘ wie es bei Goetz heißt.⁴ Folglich besteht die Erwartung einer Dazugehörigkeit zur popkulturellen Szene, eines Eingebetteteins derjenigen, die sich damit beschäftigen. Einer außenstehenden Beobachterposition wird abgesprochen, dem Untersuchungsgegenstand gerecht zu werden, angemessene Analyse- und Interpretations-, geschweige denn Wertungskriterien entwickeln zu können, zutreffende Erkenntnisse zu gewinnen. Denkt man an Studien des Zuschnitts ‚Satanismus im Black Metal‘ oder ‚Drogenkonsum in der Techno-Szene‘ wird schnell klar, wie groß die Gefahr ist, dass es aufgrund fehlender Insiderkenntnisse oder auch aufgrund fachlicher Perspektivverengung zu unterkomplexen Ergebnissen kommt.

1.1.2. Praxisinadäquatheit

Zur popkulturellen Haltung gehört es, das Machen gegenüber der Reflexion zu favorisieren und einer starken Theoretisierung generell eher ablehnend gegenüberzustehen. Praxisaffinität und Theorieskepsis erscheinen wie zwei Seiten der popkulturellen Medaille. Ein Grund hierfür ist sicherlich, dass der Pragmatismus und die Anwendungsorientiertheit der sogenannten ‚Kulturindustrie‘ und der Massenmedien auch die Popkultur prägen. Ein anderer Grund ist die Befürchtung von Popkulturakteuren und -anhängern, dass der Popkultur durch die theoretische Beschäftigung Abbruch getan wird, denn was Theorie tut ist: Begriffe bilden, Abstrahieren, Analysieren, Klassifizieren, Systematisieren. Dieser Verdacht, dass die wissenschaftlich-theoretische Untersuchung dem Gegenstand seinen Reiz, seine Faszination nimmt, ist ein Topos der (insbesondere Kultur-)Wissenschaftskritik, er liegt aber bei der Popkultur besonders nahe, da diese ihrem Selbstverständnis nach nicht festgelegt werden, sondern offen und schillernd sein will.

1.1.3. Musealisierung

Popkultur ist immer in Bewegung: Wöchentlich wechseln die Musik- und Filmcharts, fast ebenso schnell die Stile und Moden, Trends und Themen. Zwar muss das nicht immer per se innovativ sein, kulturkritisch könnte gar argumentiert werden, dass sich hier im Gegenteil die perfektionierte variierte Wiederkehr des Immergleichen zeigt. Tatsächlich bedarf es für den kommerziellen Erfolg eines gewissen Wiedererkennungswertes, doch lebt Popkultur gerade von der Dynamik zwischen heterogenen Interessen, sie ist ein diskursives Feld, auf dem das Verhältnis widerstrebender Kräfte wie Kommerzialisierung und Anti-Kommerzialität, Retrospektivität und Zukunftsorientierung, Authentizität und Künstlichkeit etc. ständig neu verhandelt wird. Dieser popkulturellen Dynamik kann das trägere Wissenschaftssystem kaum gerecht werden, das durch fachliche Kanones, curriculare Vorgaben, bürokratisierte Entscheidungswege

⁴ S.a. Thomas Meinecke: Alle sind DJs – von Gott bis Gerhard Schröder. Auf: <http://volltext.net/magazin/magazindetail/article/165/>, 08.04.2003 (aufgerufen am 20.04.2010): „[...] der Popdiskurs lässt sich einfach nicht in drei oder vier Sätzen vermitteln. Du musst Teil davon sein und entsprechende Hörgewohnheiten haben. Man kann nicht jemandem an einem Nachmittag mit zehn Maxis erklären, was an Techno toll ist, sodass der danach hergeht und einen guten Aufsatz darüber schreibt. Von daher ist Pop für den herrschenden Diskurs etwas Bedrohliches.“

und auch Geldmangel weniger flexibel ist oder zumindest aus popkultureller Warte zu sein scheint. Wenn ein Pophänomen zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung wird, ist dies aus Perspektive der Popkultur dementsprechend ein eindeutiges Zeichen dafür, dass es seine besten Tage hinter sich hat. So wird beispielsweise die in den letzten Jahren verstärkte literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der sogenannten Popliteratur geradezu reflexartig als Bestätigung dafür gedeutet, dass dieses Genre (wie auch immer es definiert wird) sich überholt hat. Wenn etwas für die Popkultur irrelevant geworden ist – so die Logik – dann, und erst dann erwacht das akademische Interesse: Wissenschaft als Leichenfledderer der Popkultur.⁵

1.2. Vorbehalte aus akademischer Sicht

1.2.1. Unseriösität

Wenn man von den äußerst kritischen Anmerkungen Horkheimers und Adornos über die *Kulturindustrie* (1947)⁶ als Gründungsdokument einer Theorie der neueren populären Kultur ausgeht, wie es zumindest im deutschsprachigen Raum üblicherweise getan wird, ist es wenig verwunderlich, dass Popkultur es schwer hatte, sich als ernstzunehmender Gegenstand theoretisch-wissenschaftlicher Auseinandersetzung zu erweisen: Sie ist mit dem Stigma des Unterkomplexen, Stereotypen, Unkritischen behaftet. Will man also kulturelles Kapital anhäufen und akademische Meriten erwerben, hält man sich tunlichst vom ‚Schmuddelthema‘ Pop fern. Dies gilt für die 1960er und 1970er Jahre, wie Umberto Eco zum Entstehungshintergrund seiner Beiträge aus dieser Zeit zur *kritischen Kritik der Massenkultur*, die in Deutschland unter dem Titel *Apokalyptiker und Integrierte* erschienen sind, berichtet,⁷ und das ändert sich eigentlich erst mit dem Aufkommen der Cultural Studies in den 1970er Jahren. Seitdem hat Pop zweifellos einiges an akademischer Kreditabilität gewonnen, es wäre jedoch naiv anzunehmen, es mache für die wissenschaftliche Reputation grundsätzlich keinen Unterschied mehr, ob man über Goethe oder Goetz, Wiener Klassik oder Hamburger Schule, Präraffaeliten oder Punk arbeitet.

1.2.2. Neuheit

Die Berührungsgänge der Wissenschaft haben auch damit zu tun, dass es sich bei der Popkultur um ein vergleichsweise neues Phänomen handelt. Je nach Definition kann man ihre Anfänge mit der Zeit der Industrialisierung und dem Aufkommen einer

⁵ Vgl. zum Thema Pop und Gedächtnis, Erinnerung und Musealisierung einfürend Christoph Jacke / Martin Zierold: Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine. In: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL) 24 / 2, 2005, S. 199–210; dies.: Produktive Konfrontationen. Warum der Erinnerungsdiskurs von dem Austausch mit der Popkulturforfchung profitiert – und umgekehrt. In: Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart 24 / 4, 2009, S. 4–13.

⁶ Vgl. Theodor W. Adorno / Max Horkheimer: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a.M. 1981, S. 141–191.

⁷ Vgl. Umberto Eco: Vorwort zur deutschen Ausgabe. In: Ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt a.M. 1968, S. 7–13.

bürgerlichen Öffentlichkeit um die Mitte des 19. Jh. oder auch noch später mit dem Beginn der Rock- und Popmusik und den daran gekoppelten Jugendkulturen in der Mitte des 20. Jh. ansetzen. Bei der ersteren historischen Datierung sind die industrielle Produktion und die massenmediale Verbreitung sowie eine gewisse unterhaltende, vergnügliche Wirkung charakteristische Kennzeichen der Popkultur.⁸ Dieses Verständnis von Popkultur bzw. populärer Kultur erlaubt eine terminologische Abgrenzung vom Begriff der ‚Volkskultur‘, der eine vom Volk ausgehende, vorindustrielle Kultur meint (Herders Interesse für Volkslieder beispielsweise ist also demnach keine frühe Popkulturforschung). Der später ansetzende Begriff von Popkultur fasst Pop auch inhaltlich enger, indem dieser als ästhetisch, sozial, politisch und ökonomisch vielschichtiger Komplex innerhalb der Gegenwartskultur verstanden wird, dessen Basis, im Sinne eines engeren Kulturbegriffs, künstlerische Ausdrucksformen wie Musik, Literatur, bildende Kunst, Film bilden und der einen eigenen, spezifischen Diskurs bildet.⁹ Dieser engere Begriff lässt daher eine Unterscheidung zwischen Pop und dem vorher genannten weiten Begriff von ‚populärer Kultur‘ und auch vom Begriff der ‚Massenkultur‘, die prinzipiell z.B. auch Volksmusiksendungen, Fußballspiele oder Parteitage umfassen, zu. Egal, ob man nun also Popkultur als etwas mehr als 150 oder auch 50 Jahre altes Phänomen begreift – verglichen mit der Dichtung Homers, den steinzeitlichen Höhlenmalereien oder dem Gregorianischen Choral ist das nicht alt. Zwar sind wir es heute gewohnt, nichts älter als das Neueste von gestern zu finden,

⁸ S. z. B. Hans-Otto Hügel: Einführung. In: Ders.: (Hg.): Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart – Weimar 2003, S. 1–22, hier S. 17: Populäre Kultur wird „als unterhaltende Kultur verstanden, [was] erlaubt [...], sie als eigenständiges System und trotzdem im Zusammenhang mit der Gesamtkultur zu begreifen, wenn Unterhaltung nicht jede Art von Amusement ist, sondern als Teilhabe an sowohl ästhetisch zweideutig produzierten als auch zweideutig rezipierten, medial vermittelten (genauer: in durch technische Speicher- und Verbreitungsmedien vermittelten) Ereignissen und Artefakten aufgefasst wird. Unterhaltung in diesem Sinn ist eine von anderen sozialen und kulturellen Zwecken (etwa Belehrung und Information) geschiedene, selbständige Institution und Funktion und verleiht als Zentralbegriff der Populären Kultur auch dieser selbst institutionelle Selbständigkeit.“ Zur Datierung vgl. ebd., S. 6. S. a. Christoph Jacke: Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe, Bielefeld 2004, S. 21: Popkultur ist „derjenige kommerzialisierte, gesellschaftliche Bereich [...], der Themen industriell produziert, massenmedial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen [...] mit Vergnügen genutzt und weiterverarbeitet wird [...], bis hin zur Produktion neuer Medienangebote.“ Vgl. auch ders.: Einführung in Populäre Musik und Medien, Münster 2009, S. 24 und S. 44.

⁹ S. z. B. Charis Goer: Popkultur. In: Ralf Schnell (Hg.): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945, Stuttgart – Weimar 2000, S. 419f.: Popkultur bildet einen „ästhetisch, sozial, politisch und ökonomisch vielschichtige[n] Komplex innerhalb der Gegenwartskultur, der um die summarisch als Pop- bzw. Rockmusik bezeichneten Formen der Musik nach 1950 herum organisiert ist. [...] P. fungiert als ein symbolisch generalisierendes Kommunikationsmedium (N. Luhmann), das zugleich universell und esoterisch, d. h. potentiell allen zugänglich, jedoch nur Eingeweihten verständlich, ist. Die globale massenmediale Verbreitung über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg geht einher mit produktiven Missverständnissen (D. Diederichsen), bei denen Differenzen zugleich erkannt und ignoriert werden, so dass Andersartiges sowohl integriert als auch ausgegrenzt wird.“

doch die Uhren der Wissenschaft ticken etwas langsamer. So tut man sich vielfach mit aktuellen Phänomenen schwer, nicht nur, weil man nicht jedem Trend hinterherlaufen kann und will, sondern auch, weil fraglich ist, ob die an traditionellen Gegenständen erprobten Methoden und Theorien hier überhaupt greifen, und weil ein breiter fachlicher Konsens darüber, was gut oder interessant ist, noch nicht besteht, so dass – wie schon erwähnt – der Legitimationsdruck höher ist.

1.2.3. Interdisziplinarität

Popkultur mit ihren vielfältigen Erscheinungsformen und Aspekten (Musik, Literatur, Film, Kunst und Design, Mode, Lebensweise usw.) fällt in den Bereich verschiedener bereits existierender Wissenschaften. Zwischen den methodischen Orientierungen dieser Wissenschaftsgebiete bestehen teilweise erhebliche Differenzen, die durch den oftmals innerhalb einer Disziplin herrschenden Methodenpluralismus nicht unbedingt abgemildert, sondern eher noch verschärft werden (historische vs. systematische, empirische vs. spekulative Ausrichtung etc.). Wie Pop selbst ein recht neues Phänomen ist, so ist damit auch Popkulturforschung ein junges, noch nicht festgelegtes Wissenschaftsgebiet, d.h. es ist weder institutionell fest etabliert noch besteht über seinen Gegenstand wie auch seine Theorien und Methoden ein historisch etablierter Konsens. Dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit Pop ein dringendes Desiderat ist, steht angesichts der Wirkmächtigkeit und Omnipräsenz popkultureller Phänomene außer Zweifel, und auch dass es sinnvoll ist, die Betrachtung popkultureller Gegenstände nicht auf die Perspektive eines Faches zu reduzieren – beispielsweise die Texte Thomas Meineckes rein literaturwissenschaftlich zu untersuchen, ohne die darin enthaltenen inhaltlichen und strukturellen Bezüge zur Musik zu berücksichtigen –, ist kaum zu bestreiten. Popforschung ist somit ein Paradebeispiel für die Notwendigkeit einer interdisziplinären Ausrichtung – und deren Schwierigkeiten und Gefahren: Oberflächlichkeit, Dilettantismus, Missverstehen, aber auch die damit verbundenen Chancen: Innovativität, Kreativität, Horizonterweiterung.

2. *Popkulturforschungen*

„Pop steht für das Einfache, hinter dem sich das Komplexe verbirgt.“¹⁰ Dieses Zitat des Kulturjournalisten und Philosophen Peter Kemper bringt das grundlegende Paradoxon von Pop auf den Punkt: Pop, zunächst einmal unerheblich, welcher Ausprägung, ob als Kultur, Literatur, Kunst oder Musik, scheint einfach, oberflächlich und leicht kommensurabel. Das muss Pop ja auch sein, um massenhaften Absatz zu finden. Gleichzeitig bleibt dem Pop aber auch immer etwas Knalliges, leicht Subversives oder sogar Erschütterndes verhaftet. Diese beiden Pop-Begriffe (Pop als Massenkultur, Pop als Subversion) leiten sich ab aus übergreifenden Beobachtungen zur Popkultur, wie sie aus den Pop-Potenzialen der Kritischen Theorie(n) und ihrer Nachfolger, der Cultural Studies, und des soziokulturellen Konstruktivismus gewonnen werden

¹⁰ Peter Kemper: Love goes Pop. Die lärmende Macht großer Gefühle. In: Ders./Ulrich Sonnenschein (Hg.): Liebe – Zwischen Sehnsucht und Simulation, Frankfurt a.M. 2005, S. 297–306, hier S. 302.

können.¹¹ Daher soll zunächst in aller Kürze ein Abriss zu diesen drei großtheoretischen und i. w. S. medienkulturtheoretischen Gruppen geben werden, aus denen sich Popwissenschaft international und vor allem im deutschsprachigen Raum entwickelt hat.¹²

2.1. Referenztheorien

2.1.1. Pop = Massenkultur: Kritische Theorie(n)

Im Zuge der Kritischen Theorien und ihrer Weiterentwicklungen wurde die Unterscheidung von Kunst und Massenkultur eingeführt und letztere äußerst kritisch diskutiert. Dabei liegt die normative Gewichtung vor allem im Rahmen der Ausführungen der Frankfurter Schule (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal) auf dem gesellschaftsverändernden Potenzial von Kunst, während kulturindustriell formatierte Massenkultur eher als immer gleiche Narkotisierung der Gesellschaft dient („Kulturindustriethese“). In neueren Ausführungen dieser Denkrichtung (Jürgen Habermas, Dieter Prokop, Roger Behrens) werden zwar progressive oder gar subversive Möglichkeiten innerhalb dieser Massenkultur anerkannt, gleichzeitig wird popkulturellen Phänomenen die Kraft, Gesellschaft zu verändern und neue Utopien zu entwerfen, abgesprochen („Popkulturindustriethese“). Die eigentliche Kultur wird in allen Nuancen als aufklärerische, erhabene Kunst identifiziert, die nur über Konzentration und Bildung anzueignen ist, während Massenkultur voraussetzungslos, trivial, voraussehbar und unterkomplex sei. Die Kritischen Theorien sind aber wichtig als frühzeitige Ansätze der Auseinandersetzung mit Medien- und Kulturindustrie und erfahren derzeit durchaus, wie an Publikationen zu erkennen ist, eine gewisse Renaissance.

2.1.2. Pop = Alltagskultur: Cultural Studies

Wenn auch teilweise an der ursprünglichen Kritischen Theorie geschult, so haben sich die anglo-amerikanischen Cultural Studies (Stuart Hall, Raymond Williams, Lawrence Grossberg, John Fiske, Douglas Kellner, Simon Frith, Paul Willis, Dick Hebdige, Angela McRobbie) und ihre deutschen Adaptionen (Rainer Winter, Lothar Mikos, Andreas Hepp, Rupert Weinzierl, Roman Horak, Hans-Otto Hügel, Thomas Düllo) zunehmend von der Beobachtung der Produktionsseite auf diejenige der Rezeptionsseite bewegt, um von einem Bild des passiven, verdummten Konsumenten hin zum selbstbewussten, aktiven Rezipienten zu gelangen, der auch in Alltags-, Medien- und Popkultur Möglichkeiten des Aufbegehrens erkennen und nutzen kann. Erst jüngst –

¹¹ Vgl. ausführlich Jacke, Medien(sub)kultur (Anm. 8).

¹² Vgl. ausführlich dazu ebd.; ders.: Keiner darf gewinnen – Potenziale einer effektiven Medienkritik neuer TV-Castingshows. In: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.): Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb, Bielefeld 2005, S. 113–135; ders.: Gesellschaftlicher Wandel durch kreative Umwertung. In: Eva Kimminich u. a. (Hg.): Express Yourself! Europas kulturelle Kreativität zwischen Markt und Underground, Bielefeld 2007, S. 33–50.

hier vor allem von Douglas Kellner¹³ – wird die Reintegration der Produktionsanalyse wieder gefordert, um mitzubedenken, dass die Auswahl des aktiven Rezipienten eben auch nur daraus selegieren kann, woraus auszuwählen ist, und dadurch keinesfalls die Presets von Medien und Kultur verändert werden. Typisch für die Cultural Studies ist eine gewisse Bevorzugung der eher alltagskulturellen Perspektive gegenüber der Präferenz für hochkulturelle oder künstlerische Ansätze in der Kritischen Theorie. Auch hier ist eine Berücksichtigung beider Bereiche – wie sie etwa immer wieder von John Storey¹⁴ praktiziert wird – vonnöten. Pop wird hier im Wesentlichen und bei aller Unübersichtlichkeit der Ansätze als Kultur im weiten Sinn von und für das Volk bestimmt, die selbst ermächtigt produziert und rezipiert werden kann, wobei ein besonderer Fokus auf Minderheiten gelegt wird.

2.1.3. Pop = Systeme von Gesamt- und Teilkultur: Konstruktivismen und Systemtheorien

Eine wesentlich systematischere Herangehensweise als die unübersichtlichen, zahlreichen, wenn auch verdienstvollen Ansätze der Cultural Studies sind Überlegungen zu Kultur, Medien und auch Popkultur aus Konstruktivismen (Siegfried J. Schmidt, Guido Zurstiege, Christoph Jacke, Katrin Keller, Martin Zierold, Marcus S. Kleiner, Marian Adolf, Frank Wittmann, Matthias Juhnke) oder Systemtheorien (Carsten Zorn, Christian Huck, Urs Stäheli, Jens Ruchatz, Dietrich Helms). Diese meist sehr abstrakten Überlegungen haben zwar mit den Cultural Studies einen sehr weiten Kulturbegriff gemein, aber sie bevorzugen weder eines der Felder, noch verstehen sie sich explizit politisch (eben in einer solchen Bevorzugung). Sie integrieren beide Möglichkeiten, also Konformismus und Nonkonformismus, in umfassende gesellschaftliche Prozesse und unterteilen dabei zumeist Mediengesellschaft in ausdifferenzierte Bereiche, die miteinander gekoppelt sind wie z. B. Wirtschaft, Medien, Politik, Kunst, Religion etc. Pop wird hier entweder als eigener, abgrenzbarer gesellschaftlicher Teilbereich mit eigenen Regeln aufgefasst (Dietrich Helms, Urs Stäheli) oder aber als alle Bereiche durchziehendes, quer gelagertes (Übungs-)Feld (Katrin Keller, Marcus S. Kleiner, Christoph Jacke).

Diesen drei Gruppen und ihren Fortsetzungen, Modifikationen und auch Überschneidungen gemein ist eine umfassende Makroperspektive auf Gesamtzusammenhänge aus Gesellschaft, Kultur, Medien und Industrie. Gleichzeitig gibt es natürlich weitere übergreifende Ansätze wie etwa Semiotiken (Umberto Eco), Strukturalismen (Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss) und Poststrukturalismen (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard), die in Teilen auch popkompatibel erscheinen, hier aber vernachlässigt werden, weil sie nicht als popspezifische Ansätze

¹³ Vgl. Douglas Kellner: *Media Culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, London – New York 1995; ders.: *Media spectacle*, London – New York 2003; ders.: *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas-Kellner-Reader*. Hg. von Rainer Winter, Köln 2005.

¹⁴ Vgl. John Storey: *Cultural studies and the study of popular culture*, Edinburgh 2003 [1996]; ders.: *Inventing popular culture. From folklore to globalization*, Oxford 2003.

zu verstehen sind, sondern als übergreifende Theorien, aus denen eben auch Popkultur beobachtet werden kann.

Die Akteure der Popkultur stehen unter ganz besonderem Innovations- und somit Zeitdruck. Das gilt sowohl auf der Produktions- und Distributions- als auch auf der Rezeptions- und Weiterverarbeitungsebene des massenmedialen Kommunikationsprozesses. Handelnde der Popkultur zeigen sich besonders einfallsreich in Sachen Aufmerksamkeitsökonomie – vom Mainstream und der von ihm benötigten Dissidenz, also dem permanenten, prozessualen Gegenüber zwischen Innovation und Tradition angetrieben, wodurch der zweite, eher subversiv verstandene Pop-Begriff erklärt wird. War Pop gewissermaßen einst subversiv an sich, im Dagegen gegen die Elterngeneration und ihre kulturellen Orientierungen – Diedrich Diederichsen spricht hier von ‚Pop I‘ –, so hat sich Pop längst ausdifferenziert, ist teilweise selbst zur Norm geworden – Diederichsen nennt diese Phase ‚Pop II‘¹⁵ –, woraus sich die beiden Pop-Begriffe und die Schwierigkeit des effektiven Protests heutiger Pop-Akteure erklären lassen.¹⁶ Mittlerweile wird sogar ‚Pop III‘ artikuliert, was dem Kommunikations- und Medienkulturwissenschaftler Sami Kathib zufolge ein Nischen sprengendes Durchschreiten von verfestigten Subjektpositionen meint.¹⁷

Wer betrachtet nun diese Popkultur gegenwärtig wissenschaftlich? Eine erste Unterscheidung kann man kulturell machen zwischen vor allem anglo-amerikanischen Forschungen zur Popkultur und denen in Deutschland. Doch erscheint das wenig sinnvoll, zumal die ersteren sicherlich die letzteren sehr stark beeinflusst haben und in diese diffundiert sind. In die andere Richtung sind die Einflüsse immer noch eher marginal. Insbesondere die Vertreter der bereits genannten, unübersichtlichen Cultural Studies, also der politisch motivierten Kulturstudien mit Schwerpunkt Popkultur / -musik und Medien, haben sicherlich bis in die deutsche Universitätslandschaft hinein ein Klima geschaffen, welches Themen populärer Kultur und insbesondere Musik überhaupt erst breiter verhandelbar und anwendbar gemacht hat. Dabei wird hier vorrangig an Namen der mittleren Generation der Cultural Studies gedacht, die in und mit Popmusik und -kultur aufgewachsen sind und, anders als etwa die Vertreter der Kritischen Theorie, möglichst un-elitistisch und un-normativ damit umgehen.¹⁸

¹⁵ Vgl. Diedrich Diederichsen: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln 1999, S. 272–286.

¹⁶ Vgl. zur Entwicklung von Teenagern, Jugend und Massenkultur Jon Savage: *Teenage. Die Erfindung der Jugend (1875–1945)*, Frankfurt a.M. 2008; Kaspar Maase: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*, Frankfurt a.M. 2007 [1997]; zu Protest und Popmusik vgl. Olaf Karnik: *Polit-Pop und Sound-Politik in der Popgesellschaft*. In: Klaus Neumann-Braun u.a. (Hg.): *Popvisionen. Links in die Zukunft*, Frankfurt a.M. 2003, S. 103–120; Martin Büsser: *Popkultur und Politik – ein schwer bestimmbares Verhältnis. Pop als linker Mythos. 1968 und die Popkultur*. In: Frauke Boggasch / Dominik Sittig (Hg.): *ELEND. Zur Frage der Relevanz von Pop in Kunst, Leben und öffentlichen Badeanstalten*, Nürnberg 2006, S. 139–151. Vgl. zu einem Überblick zu Konzepten von Pop grundlegend Thomas Hecken: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*, Bielefeld 2009.

¹⁷ Vgl. Sami Kathib: *Pop III. Das Ende der Kunst als Politikersatz*. In: *Style & The Family Tunes* 2 / 4, 2009, S. 154–160.

¹⁸ Auch diese haben kulturell auf Grundlagen anderer Wissenschaftler gearbeitet, siehe zur Entwicklung der Cultural Studies für Popkulturanalyse ausführlich Jacke, *Medien(sub)kultur*

2.2. Neun aktuelle Perspektiven der Popkulturforschung

Ausgehend von diesen Ansätzen sollen nun neun Strömungen von aktuellen Popkultur-Forschungen aufgezählt und ganz kurz charakterisiert werden. Das Bild von ‚gegenwärtigen Strömungen‘ ist für diese Bestandsaufnahme besonders angemessen, da es keinen wirklichen Hauptstrom (Mainstream) mehr zu identifizieren gibt, sondern einige sehr starke Strömungen, von denen keine die Diskursmacht komplett für sich beanspruchen kann. Es ist in der aktuellen Bestandsaufnahme kein Hauptstrom zu erkennen, aber sehr wohl zu identifizieren sind -ströme. Ebenso funktioniert dieses Bild, da in dieser überblicksartigen groben Einteilung kleinste Rinnsale oder Seitenarme nicht beachtet werden können, auch wenn diese selbstverständlich durchaus existieren. Für alle Strömungen lassen sich derzeit immer noch am ehesten und meisten konkrete Studien oder Ausführungen zum Nukleus von Popkultur, zur Popmusik, anführen, ebenso finden in den letzten Jahren zunehmend Pop-Forschungen auch auf anderen Bereichen wie etwa zu Literatur, Kunst, Sport, Journalismus etc. statt, für die diese große Einteilung jedoch auch gelten kann. Popkultur und -musik werden derzeit also wissenschaftlich hauptsächlich – ‚hauptströmlich‘ – aus folgenden Perspektiven verhandelt, analysiert und letztlich somit auch mitdefiniert:¹⁹

Strukturelle Perspektiven: Hierbei liegt der Fokus auf den Strukturen von Kultur selbst und somit der Analyse und Ästhetik im weiten und engen Sinn von Text, also bspw. von Song/Track, Werk, Stil und Genre, zumeist aus einzelwissenschaftlicher Warte wie etwa Medien-, Literatur-, Kunst- oder Musikwissenschaft.

Technologie-zentrierte Perspektiven: Hierbei wird den technologischen Dispositionen von Popmusik von Produktion bis Weiterverarbeitung eine entscheidende Rolle eingeräumt. Dabei erhält der Zusammenhang von Medien, Kommunikation und Technologie für Popmusik ein besonderes Gewicht. Die Ansätze speisen sich demnach aus Kommunikations-, Medien-, Kultur- und Musikwissenschaft.

Ökonomisch-politische Perspektiven: Hierbei reicht das Spektrum von eher neutralen wirtschaftswissenschaftlichen Analysen, die vermehrt in den letzten Jahren erschienen sind und sich z. B. mit Fragen des Kultur-Managements oder Marketings befassen, bis

(Anm. 8), S. 160–265; ders.: John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige. Subkulturen und Jugendstile. In: Andreas Hepp u. a. (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies, Wiesbaden 2009, S. 138–155; sowie allgemein Oliver Marchart: Cultural Studies, Konstanz 2008; Rainer Winter: Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht, Weilerswist 2001; Andreas Hepp: Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung, Opladen – Wiesbaden 1999.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 99–108; Jacke, Medien(sub)kultur (Anm. 8), S. 173–178; ders., Einführung (Anm. 8), S. 23–38; Marcus S. Kleiner: Pop fight Pop. Leben und Theorie im Widerstreit. In: Dirk Matejovski u. a. (Hg.): Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region, Essen 2008, S. 11–42; Helmut Rösing: „Populäre Musik“: Was meint das? In: Ders.: Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum Bezugssystem Musik. Hg. von Alenka Barber-Kersovan u. a., Bielefeld 2001, S. 125–138; ders.: „Populärmusikforschung“ in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren. In: Ders. u. a. (Hg.): Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme, Frankfurt a.M. 2002, S. 13–35.

hin zu Studien zu den Zusammenhängen von Popmusik und Politik/Recht sowie jüngst Popmusik und Creative Industries. Häufig behandeln diese Studien die Seite der Produktion und Distribution von Popkultur.

Soziologisch-funktionelle Perspektiven: Bei diesen Perspektiven geht es um die Funktionen von Popkultur für Einzelne und insbesondere für die Mediengesellschaft im Allgemeinen, wobei die meisten der Überlegungen aus Soziologie, Kultur-, Medien-, Musikwissenschaft und Gender Studies stammen.

Rezeptions- und Nutzungsperspektiven: Bei diesen Perspektiven, oftmals aus Sozial-, Musik- und Medienpsychologie, aber auch aus Kulturwissenschaft und Ethnologie heraus, wird sich auf die Seite der Rezeption und Nutzung von popmusikalischen Medienangeboten oder Popmusik im Allgemeinen konzentriert (vom normalen Rezipienten zum Fan bis zum Anti-Fan). Dabei wird meist empirisch geforscht, sowohl qualitativ als auch quantitativ.

Kontextualisierende Perspektiven mit Schwerpunkt Medienkultur: Diesen Perspektiven geht es um eine umfassende und grundlegende Erforschung der sozialen und medialen Kontexte sowie der kommunikativen Schichten von Popkultur. Sie konzentrieren sich auf „[...] das, was sie im Kontext konkreter Handlungen für alle diejenigen Personen bedeutet, die – auf welche Weise auch immer – in das Handlungsgeschehen einbezogen sind.“²⁰

Perspektiven des avancierten, intellektuellen Popkultur- und -musikjournalismus: Viele dieser Vertreter (be-)schreiben mittlerweile eine Art Crossover zwischen subjektivem, bewertendem Kultur- und Musikerleben und Popkultur-/-musikphilosophie, einige sind längst im Wissenschaftssystem angekommen (bspw. die Zeitschriften *Spex*, *De:Bug*, *Intro*, *Testcard*, *Texte zur Kunst*).

Pophistorisierende Perspektiven: Diese Perspektiven setzen sich zusammen aus Stil-, Szene- und vor allem Einzelbiografien, Überblicken, Kanonisierungen und Analysen zur Popgeschichte. Interessanterweise stammen letztere noch eher seltenen Überlegungen oftmals aus Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaft. Hier ist ein deutliches Manko an Popgeschichtswissenschaftlern, Gedächtnis- und Hirnforschern zu konstatieren.²¹

Jugend- und musikpädagogische Perspektiven: Diese Perspektiven beschäftigen sich mit Kompetenzen und Lernen durch Popkultur, Popkultur im Unterricht, Integration durch Popkultur, Förderung und Sozialisation/Sozialisierung durch Popkultur (auch hier wieder z. B. Literatur oder Musik).

Diese Perspektiven von Popkulturforschung sind nicht immer scharf voneinander zu trennen, sondern greifen zunehmend auf die jeweils benachbarten Strömungen zu. Es kann daran gezeigt werden, dass einzelne Forschende bereits mehrere Perspektiven einnehmen oder in Teams arbeiten und somit durchaus multiperspektivisch (sensu

²⁰ Rösing, „Populäre Musik“ (Anm. 19), S. 138.

²¹ Vgl. dazu Jacke/Zierold, Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine (Anm. 5); dies., Produktive Konfrontationen (Anm. 5).

Kellner)²² vorgehen. Durch Vermengungen der Theorien und Methoden der Ansätze werden die hier analytisch getrennten Sichtweisen oftmals sinnvoll vermischt. Es gilt, sich an der jeweiligen konkreten Problemstellung einer Studie entlang für relevante Perspektiven zu entscheiden, ggf. begründet zu kombinieren und ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass es daneben auch andere Wege hätte geben können.²³

Klargeworden dürfte sein: Die zahlreichen Aspekte des Untersuchungsfelds Popkultur und der Perspektiven auf es gleichermaßen führen zurück zum zuvor genannten Standpunkt Peter Kempers: Pop steht für das vermeintlich Einfache, hinter dem sich sehr Komplexes befindet. Eine umfassende Popkulturforschung verlangt nach der Berücksichtigung gesellschaftlicher und medialer Kontexte, weil diese Gesellschaft und ihre Medien für die Beobachtung und Beschreibung populärer Kultur verantwortlich sind. Diese Kontextualisierungen und Systematisierungen können von einer multiperspektivischen Popkulturwissenschaft geleistet werden – und zwar durchaus mit Vergnügen.²⁴

3. Popliteratur zwischen Theorie und Praxis

Unter Popliteratur wird seit den späten 1960er Jahren ein ‚oberflächliches‘ Schreiben durchweg jüngerer Autoren verstanden, die sich wie Rolf Dieter Brinkmann, Elfriede Jelinek, Peter Handke oder Paul Gerhard Hübsch an der amerikanischen Beat-Literatur William S. Burroughs’, Jack Kerouacs, Allen Ginsbergs und anderer orientieren und zugleich mit der sprachlich oft vulgären Thematisierung alltäglicher, jugendlicher Befindlichkeiten von den theoretisch hochreflektierten Politdebatten der Gruppe 47 sowie der Studentenbewegung distanzieren. Eine Initialzündung geht von der Anthologie *Acid. Neue amerikanische Szene* aus, einer Zusammenstellung von Gedichten, Essays und Kurzprosa, die Brinkmann gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla 1969 herausgibt, um damit auf ein „Gesamtklima“ seit „Mitte der fünfziger Jahre“ aufmerksam zu machen, in dem literarisch auf politische Inhalte verzichtet und demgegenüber das Interesse am Trivialen als Ausdruck einer tiefen Missachtung ‚hochkultureller‘ Geschmacksvorlieben thematisiert wird: „IM GEGENWÄRTIGEN GESCHICHTLICHEN ZUSTAND“, so zitieren die Herausgeber in der *Nachbemerkung* Roland Barthes, „KANN POLITISCHE SCHRIFTSTELLEREI NUR EIN POLIZEI-UNIVERSUM BESTÄTIGEN.“²⁵

Auf solche Provokationen reagiert der Wissenschaftsbetrieb schon seinerzeit empfindlich. In einer der ersten deutschsprachigen Publikationen, die sich auch mit der

²² Vgl. Kellner, *Media Culture* (Anm. 13).

²³ Themen wie etwa Gender und Popmusik oder Film und Popmusik lassen sich generell in allen Perspektiven finden bzw. alle Perspektiven können an solchen Themen arbeiten.

²⁴ Vgl. dazu auch Jacke, *Popmusik als Seismograph* (Anm. 3). Daraus lässt sich ein Fordeungskatalog für zukünftige Popmusik- und Popkulturforschungen ableiten: Behutsame Empirisierung, Internationalisierung, Institutionalisierung, Praxisorientierung, Technologisierung/Medialisierung, Emotionalisierung/Involvement; vgl. Jacke, *Einführung* (Anm. 8), S. 34–37.

²⁵ Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla: *Nachbemerkung* der Herausgeber. In: Dies. (Hg.): *Acid. Neue Amerikanische Szene*, Darmstadt 1969, S. 417f.

Popliteratur der späten 1960er Jahre beschäftigen, in Paul Konrad Kurz' *Über moderne Literatur*, heißt es generalisierend, die junge Generation um Brinkmann sei weder „anarchisch“ noch „subjektiv“, sondern preise sich lediglich als „Jedermann-Welt“ an: „Pop ist das neue Fest.“²⁶ An dieser Einschätzung seitens der deutschen Literaturwissenschaft ändert sich in den nächsten dreißig Jahre wenig: Ob Rainald Goetz, Thomas Meinecke oder Andreas Neumeister, die als ‚Suhrkamp Popliteraten‘ noch in der ästhetischen Tradition Rolf Dieter Brinkmanns stehen, oder die deutlich jüngeren Popautoren wie Christian Kracht, Alexa Hennig von Lange oder Benjamin von Stuckrad-Barre – für sie alle gilt, was Iris Radisch 1999 in der *Zeit* in die Worte fasst: „die kunstvolle Schnoddrigkeit, die Privatheit und den Gegenwartsoptimismus der jungen Radikalrealisten“ wünsche man dahin, „wo sie ohnehin herkommen, in den Abfall.“²⁷ Solche Urteile sind höchst wirkmächtig und mögen erklären, warum erst in den letzten Jahren wissenschaftliche Abhandlungen vorgelegt wurden, die sich aus erzähltheoretischer, ästhetischer sowie motivischer Perspektive umfassend mit der Popliteratur und ihrer nunmehr fünfzigjährigen Geschichte beschäftigen. Stellvertretend sei auf Thomas Ernst, Moritz Baßler, Johannes Ullmaier, Eckhard Schumacher sowie Frank Degler und Ute Paulokat hingewiesen.²⁸ Zweifelsohne haben sie ebenso zu einer akademischen Aufwertung der Gattung beigetragen wie eine wachsende Zahl an Aufsätzen, die sich detaillierter mit einzelnen Autoren, Texten oder Motiven aus dem Kontext der Popliteratur befassen. Hartnäckig gehalten hat sich indes der Vorwurf, Popliteratur sei nicht nur unpolitisch, sondern zeichne sich durch „völlige Gleichgültigkeit“ gegen „Theoriegebäude jeder Art“ aus.²⁹

Popliteratur selbst tritt freilich ihrerseits seit den 1960er Jahren mit dem Selbstbewusstsein auf, das Vertrauen der Leser in etablierte Welterklärungsstrukturen zu hintertreiben. Dies wird bei Rainald Goetz besonders deutlich, der zwar wie in *Und Blut* plakativ den Konflikt zwischen Pop und Denken formuliert, dennoch alles andere als theoretisch ungebildet ist: Ob zunächst wohlwollend wie in *Abfall für alle* (1999) und später dann zunehmend kritischer wie in *Klage* (2008) – seine *Geschichte der Gegenwart* schließt die scharfsinnige Auseinandersetzung etwa mit der Systemtheorie Niklas Luhmanns explizit mit ein.³⁰ Goetz begründet diese notwendige Debatte mit den Worten, der „Intellektuelle“ akademischer Provenienz taue „nicht zur aktuellen politischen Intervention“,³¹ denn: „Den Weg der Ruhe wählt die Wissenschaft.“³²

²⁶ Paul Konrad Kurz: *Über moderne Literatur*, Bd. 3: Standorte und Deutungen, Frankfurt a. M. 21976, S. 242.

²⁷ Iris Radisch: Mach den Kasten an und schau. Junge Männer unterwegs: Die neue deutsche Popliteratur reißt auf der Oberfläche der Welt. In: *Die Zeit*, 21.10.1999.

²⁸ Vgl. Thomas Ernst: *Popliteratur*, Hamburg 2001; Moritz Baßler: *Der deutsche Poproman. Die neuen Archivisten*, München 2002; Johannes Ullmaier: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz 2002; Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2003; Frank Degler / Ute Paulokat: *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008.

²⁹ Florian Illies: *Generation Golf. Eine Inspektion*, Berlin 2000, S. 19f.

³⁰ Vgl. Rainald Goetz: *Celebration*, Frankfurt a. M. 1999, S. 4.

³¹ Rainald Goetz: *Klage*, Frankfurt a. M. 2008, S. 35.

³² Ebd., S. 65.

Und wo sie sich vornehmlich den „menschlichen Dingen“ widme, dort komme sie „im Radikalismus begriffsgesteuerter Klarheit zu sich. Ihre künstlichen Paradiese sind Orgien der Ordnung [...], wo isolierte Abstrakta gleicher Natur zusammenpassen und interagieren, alles immer auch maximal gegenteilig zu den Verhältnissen und Vorgängen in der Realität.“ Weil das Leben aber nun einmal „[w]irr“ ist,³³ fordert Goetz vom Popliteraten im Gegenzug einen „theoretische[n] Skeptizismus“, dessen „nervöse[...] Feingliedrigkeit auch zur Erfassung politischer Ideologie und Realität“ taugt.³⁴ Für den Leser folgt daraus: „Gute Uneindeutigkeit setzt den Rezipienten frei.“³⁵

Die Widerlegung von Kulturtheorien, die sich bezeichnenderweise allesamt auch mit der Frage nach dem Populären beschäftigen, hat in der Geschichte der deutschsprachigen Popliteratur eine lange Tradition. Erinnert sei an Rolf Dieter Brinkmanns Gedichte und Bildromane aus den späten 1960er und frühen 1970er Jahren. In ihnen werden beispielsweise die Positionen Theodor W. Adornos, Marshall McLuhans oder Leslie Fiedlers paraphrasiert und kritisch zitiert, um den Nachweis zu erbringen, wie wenig Theorie in der Lage ist, das Verhältnis zwischen dem Subjekt und einer vermeintlich immer populistischeren Gegenwartskultur zu bestimmen. Solche Angriffe auf das eigene System haben die (Literatur-)Wissenschaften für Jahrzehnte mit dem Hinweis zu parieren versucht, Pop verweigere sich in all seinen ästhetischen Ausdrucksform jeder theoretischen Durchdringung. Nun könnte dieses Argument als respektvolle Verneigung vor einer Kunst gelesen werden, die ja tatsächlich den akademischen Betrieb mehr oder weniger direkt zu ihren Lieblingsgegnern erklärt hat. Faktisch diente die These jedoch dazu, Popliteratur einer meist unscharf definierten Popularkultur zu übereignen. Von ihr abgegrenzt blieb (und bleibt) eine Hochkultur, die sich auf einen bewährten Bildungsauftrag, präzise ästhetische Kategorien und ebenso distinkte Gattungsdefinitionen stützt. Dieser Einschätzung korrespondiert hierzulande ein literaturwissenschaftlicher Popbegriff, demzufolge das Schreiben an der Gegenwart, die Entdeckung einer Oberflächenästhetik, die Motive ‚Musik‘, ‚Medien‘ und ‚Modemarken‘ sowie die Thematisierung je jugendlicher Lebensentwürfe zu den Erkennungszeichen der Popliteratur gehören sollen. Um Popliteratur weiterhin nicht in der Tradition einer grundsätzlichen Verweigerungshaltung wissenschaftlichen Theorien gegenüber lesen zu müssen, berief man sich dafür vorzugsweise auf jüngere Popliteraten wie Christian Kracht, Alexa Hennig von Lange oder Benjamin von Stuckrad-Barre. Sie alle gelten seit ihren literarischen Anfängen in den 1990er Jahren – Krachts Roman *Faserland* erscheint 1995, von Langes *Relax* 1997 und ein Jahr später folgt dann von Stuckrad-Barre mit *Soloalbum* – als Aushängeschild jener ‚Generation Golf‘,³⁶ die sich literarisch als „Lebensästheten“ einführt und sich scheinbar orientierungslos, modeverliebt, allein von Musik fasziniert und arrogant von ihrer popliterarischen Vorgängergeneration abzuheben versucht.³⁷

³³ Ebd., S. 88.

³⁴ Ebd., S. 56.

³⁵ Ebd., S. 86.

³⁶ Vgl. Illies, *Generation Golf* (Anm. 29).

³⁷ Degler / Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur* (Anm. 28), S. 56.

Aber diese ‚neuen Archivisten‘³⁸ bemühen nicht nur ungeniert Markennamen, ebenso wenig denken ihre Protagonisten allein über Britpop und die Frage nach, welche Musikalben mit auf eine einsame Insel müssten. Ihre ‚bedenklich‘ unpolitische, wenn nicht gar triviale Geisteshaltung kann auch als Ausdruck des Alleinseins in einer Gegenwart betrachtet werden, für die sich wissenschaftliche Theorie auf provozierende Weise seit Beginn der Postmoderne nicht mehr interessiert – gemeint ist die Welt des einzelnen Subjekts, das philosophisch als idealistisches Relikt des ausgehenden 18. Jahrhunderts verabschiedet oder, in neomaterialistischer Perspektive, als vom Sein der Moden oder Medien diktiert und entsprechend bewusstloses Objekt der Geschichte diskreditiert wird.

Wie die durchaus heterogenen Beispiele Christian Krachts und Thomas Meineckes zeigen, kann der popästhetisch aktuelle Umgang mit Theorien und akademischen Wissensdomänen freilich auch konsequent herrschaftskritisch motiviert sein. So scheint der namenlose Protagonist in *Faserland* vordergründig seine eigene Unwissenheit zu demonstrieren, wenn er immer wieder gesteht: „ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen“.³⁹ Verwechselt Krachts Antiheld ferner Walther von der Vogelweide und Bernhard von Clairvaux mit mittelalterlichen Malern, so spürt er doch sehr genau, dass ihn die Hochkultur für diesen Unsinn verlacht.⁴⁰ Ein Blick in die seinerzeit erscheinenden Rezensionen zu *Faserland* bestätigt jedenfalls zweifelsfrei, wie der ‚offizielle‘ Literaturbetrieb auf solche Attacken reagiert. Dabei entgeht den Kritikern jedoch, dass sich Krachts Protagonist in einem Umfeld bewegt, in dem man sehr wohl geschult ist an zeitgenössischen theoretischen Positionen, diese aber konsequent aus einer ‚gelebten‘ Popkultur ausgrenzt. Entsprechend provozierend wirft er die Frage auf, ob es sich bei „Gilles Deleuze und Christian Metz“ um beliebige „Filmkritiker“ handle, deren Namen man sich allenfalls aus Prestigegründen merken sollte.⁴¹

Einen hinsichtlich der Haltung akademischen Theorien gegenüber anderen Weg beschreitet Meinecke. Seine Studenten, Musikliebhaber, Stewardessen, Heimatforscher oder Jungtheologen teilen grundsätzlich die Einschätzung, wissenschaftliche Modelle und Denkansätze hätten ihre Berechtigung in einem ‚popaffinen‘ Alltag. Immerhin eröffnen Judith Butler, Michel Foucault oder Urs von Balthasar neue Perspektiven auf historische Prozesse oder soziale Missstände – und nicht von ungefähr werden im Verlauf privater wissenschaftlicher Erkundungen beispielsweise Musikerinnen und Musiker wiederentdeckt, deren kaum zu verortende Sonderstellung etwa in der Geschichte des Jazz oder des Techno bis heute vom wissenschaftlichen Diskurs übersehen wurden. Mit Hilfe solch sorgsam recherchierte Korrekturen gängiger Geschichtskonstrukte hinterfragt Meinecke ebenfalls ideologiekritisch die institutionelle Dogmatisierung von Wissenschaftsdiskursen. Zugleich macht er in Romanen wie *Tomboy* (1998), *Hellblau* (2001) oder *Musik* (2004) transparent, dass sich Academia als Herrschaftsdiskurs nur deshalb aufseiten der Hochkultur zu behaupten vermag, weil sie

³⁸ Vgl. Baßler, Der deutsche Poproman (Anm. 28).

³⁹ Christian Kracht: *Faserland*, München 1997, S. 11.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 63.

⁴¹ Ebd., S. 35.

das Interesse am Einzelnen aufgegeben und statt dessen Zugangsvoraussetzungen entwickelt hat, mit denen sich die Parteigänger der Hochkultur von den Mitgliedern der Popularkultur unterscheiden. Bei allen ästhetischen Unterschieden, die Autoren wie Kracht und Meinecke voneinander trennen, ließe sich demgemäß die These aufstellen, jene Antitheorie der Popliteratur bleibe solange ein theoriekritisch motiviertes Politikum, solange sich Kultur aus einer kolonisierenden Hoch- und einer diffamierten Trivialkultur zusammensetzt. Wer demgegenüber den Einwand erhebt, gerade Pop als Kultur habe doch die Gräben zwischen ‚high and low‘ überbrückt, ignoriert nach Rainald Goetz’ schon eingangs zitiertem Popbegriff aus *Und Blut* jenen Einspruch, den Popliteratur bis heute gegen eine Wissensmacht erhebt, die sich aus Gründen der eigenen Legitimation auf stratifizierende Kulturtheorien stützt.

Wie das Beispiel des aus der Technomusik entlehnten ‚Samplings‘ bei Meinecke zeigt, hat sich die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren vorzugsweise mit Formen ‚intermedialen‘ Erzählens befasst.⁴² Die ästhetische Beschäftigung mit Medien wie dem Fernsehen oder dem Internet fanden dagegen zunächst immer eher verhalten Beachtung. Möglicherweise unbeabsichtigt, führte dies zu einer oft einseitigen Auseinandersetzung mit der immer auch theorie- und herrschaftskritisch zu lesenden Annäherung der Popliteratur an zeitgenössische Theoriediskurse. Wiederum lässt sich das Gemeinte am Beispiel Meineckes erhellen. Da seine Protagonisten in ihren Diskussionen über arkane Denkmodelle zu bestätigen scheinen, dass Paradigmen wie Körper, Gender, Identität oder Nation durchaus für die Modellierung unterschiedlichster Lebensentwürfe taugen, erscheinen in den letzten Jahren immer zahlreicher wissenschaftliche Untersuchungen, die sich einerseits mit Meinecke als avanciertem Vertreter einer postkolonialen und gendertheoretischen Wissenskultur beschäftigen. Andererseits legt man ihn auf die Rolle des ‚DJ-Autors‘ fest, der seine musikalischen Club-Erfahrungen für ein Schreiben fruchtbar macht, das eigene Identitätsansprüche dem Gemeinschaftserlebnis des Theoriensamplings aufopfert. Doch bei dieser ‚hochkulturellen‘ Lesart wird übersehen, dass Meineckes Figuren nicht ausschließlich auf musikalische ‚Hypes‘ und akademische ‚Turns‘ referieren, sondern sich trotz ihres Wissens um die Codiertheit des Einzelnen immer wieder auf die Spurensuche nach dem eigenen Selbst begeben. Warum sie zum Scheitern verurteilt ist, darüber schweigen sich Meineckes Romane aus. Allenfalls stellen sich teils komische, mit Blick auf das Verhältnis von Theorie und Subjekt aber auch ‚weltfremde‘ Effekte ein wie in jener inzwischen zu einiger Berühmtheit gelangten Sexszene aus Meineckes *Tomboy*: In ihr versuchen sich zwei Frauen mit Hilfe eines künstlichen männlichen Zeugungsorgans zu lieben. Zu scheitern droht dieser intime Lustversuch jedoch an der Tatsache, dass beide nicht von der Frage lassen können, warum Judith Butler sich zu Zeiten eines aufkeimenden Kinderwunsches ausgerechnet von einem (ihrem) Mann habe penetrieren lassen müssen. Verglichen mit der Lebensnähe wissenschaftlicher Theorie, wird hier ähnlich wie in Krachts Roman deutlich, dass akademische Kulturkonstrukte sich längst der Pflicht entledigt haben, den Einzelnen zum Handeln ‚an sich‘, vor allem aber zum Handeln an der Gesellschaft zu befähigen. Durchgesetzt hat sich statt

⁴² Siehe zum inter- und transmedialen Erzählen den Beitrag von Jean-Pierre Palmier in diesem Band.

dessen ein Verständnis von Kultur, demzufolge Moral, Ethik, Geschichte sowie neuerdings die Medien am Menschen handeln sollen. Auf diese Weise wird ihm verweigert, das paradoxe Verhältnis von Theorie und Wirklichkeit aus einer Alltagsperspektive zu hinterfragen. Zusammen betrachtet, nehmen also beide popliterarischen Schreibweisen – die theorieferne und die theoriegesättigte – die Aufklärung beim Wort und fordern die Emanzipation des Einzelnen von der Vormundschaft selbsternannter Oberaufseher ein. Denn Popliteratur, so heißt es bei Meinecke, will „für den herrschenden Diskurs etwas Bedrohliches“ sein, deshalb „fordert [sie] ständig heraus, zu differenzieren und immer neu zu differenzieren.“⁴³

Als Appell an die Leser und ihr Verhältnis zu wissenschaftlichen Modellen betrachtet, entlarvt Popliteratur komplexe Theorien insofern nicht nur als bedenkliche Beschränkung des Vielgestaltigen auf das kategorial Präzise. Überdies begegnet sie einer ‚Naturalisierung‘ subjektloser Kulturmodelle mit Texten, die in besonderem Maße die hermeneutische Kompetenz des einzelnen Rezipienten herausfordern.⁴⁴ Konsequenterweise kann Popliteratur in vielen Fällen nicht mehr linear, chronologisch oder handlungsorientiert gelesen werden. Auch der Einsatz typographischer Leerstellen oder einmontierter Bilder (man denke an Brinkmanns Langgedichte), ferner Figuren, die sich wie im Falle Meineckes nur noch über ihr theoriegestütztes Selbstverständnis definieren, fordern zu individuellen Sinndeutungen heraus. Dazu trägt auch ein Erzähler bei, der sich jeder Inanspruchnahme als kulturelle oder ethische Instanz verweigert und demgemäß aller politischen und moralischen Kommentare enthält. Allein die paraphrasierte Theorie vertritt hier die Rolle sozialer Autorität, muss sich in den popliterarischen Texten, die meist nur ein offenes Ende anbieten, im Gegenzug aber den subtil verschwiegenen Vorwurf gefallen lassen, im kontingenten Alltag des Lesers keine Orientierungshilfen mehr anbieten zu können.

Diese Selbstreferentialität des Theoretischen im Blick, mag nun auch deutlicher werden, warum Popliteratur seit fünfzig Jahren immer wieder Bezüge zur Musik oder Jugendszenen herstellt. Keineswegs geht es dabei nur darum, gegen ein traditionell bürgerliches Selbstverständnis zu rebellieren. Wie Thomas Meinecke am Beispiel der Discomusik der 1970er und 1980er Jahre darlegt, entwirft Popliteratur mit Hilfe solcher kultureller Szenen vielmehr eine ästhetische „Diaspora“, in der sich im Unterschied zu allen kulturellen und wissenschaftlichen Vereinnahmungen noch eine „politisch korrekte Bewegung“ finden lässt. Discomusik nämlich, so heißt es in *Musik* (2004), beugt sich weder „nationalen Zuschreibungen“ noch „ethnischen“ oder „sexuellen Identitäten“. Um sie gleichsam zu „pulverisieren“, habe sie einen ‚Sound‘ erfunden, der einerseits eine transkulturelle, andererseits eine ‚queere‘ Kultur der Tanzenden dauerhaft realisiere.⁴⁵ Als weitere These ließe sich demgemäß formulieren: Popliteratur mag auf ‚verführerisch‘ leichtfertige Weise immer auch Ausdruck des heutigen Zwanges zum Reflexivwerdens alles Wissens und aller verbindlichen Deu-

⁴³ Meinecke, *Alle sind DJs* (Anm. 4).

⁴⁴ Vgl. Kathrin Ackermann/Stefan Greif: Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hg.): *Text + Kritik. Sonderband Pop-Literatur*, München 2003, S. 55–68.

⁴⁵ Vgl. Thomas Meinecke: *Musik*, Frankfurt a. M. 2004, S. 48.

tungsmuster sein. Indem sie jedoch vielfältige und heterogene Identitätsentwürfe so ernst nimmt wie das sich selbstbestimmende Subjekt, hintertreibt Popliteratur jene Standardisierungen, mit deren Hilfe wissenschaftliche Theorie die Kultur als ‚festgeschriebenen‘, lesbaren und folglich statischen Text begreift. Warum es dafür einer politisch flexiblen, antitheoretisch indes konsequent ideologiekritischen „Pop-Tugend“ bedarf, begründet Meinecke in dem bereits zitierten Interview mit den Worten: „Popliteratur sollte meinem Empfinden nach nie etwas Endgültiges an sich haben, weil das Interessante an Pop doch immer seine Versprechungen sind.“⁴⁶

Wie bereits angedeutet, haben solche Forderungen, den Rezipienten nur noch Mögliches oder ‚Uneindeutiges‘ (Goetz) in Aussicht zu stellen, nicht zuletzt auch den Eindruck bekräftigt, Popliteratur kokettiere selbst dort nur mit dem Oberflächlichen, wo sie sich den Verheißungsstrategien einer sich in den letzten Jahren zunehmend ‚jung‘ gebenden Politik annähert. Um solche Mutmaßungen zu entkräften, könnte Popliteratur wieder vermehrt aus kulturhermeneutischer Perspektive, mithin als Versuch gelesen werden, innerhalb des Systems am Kulturellen zu handeln. Aus ihrer ästhetischen Zentrierung des dargestellten und des rezipierenden Subjekts erklärt sich dabei der antitheoretische Theorieentwurf der Popliteratur. Dies mag wie im Falle der jüngeren Popautoren auf freche, lustige und bisweilen auch gezielt alle Serialisierungen überstrapazierende Weise geschehen. Was ihre Art popliterarischen Schreibens mit der Brinkmanns oder Meineckes verbindet, ist die strenge Enthaltensamkeit in weltanschaulichen Ratgebergesten. Gemeinsam weisen sie statt dessen auf den Menschen in einem Alltag hin, der ihn unermüdlich mit wechselnden Taxonomien, Kategorien und Begrifflichkeiten konfrontiert. Dass diese sich im Unterschied zur popliterarischen Bereitschaft, Theorien mit Komplexitätssteigerungen begegnen, in den letzten Jahrzehnten als deutlich kurzlebiger erwiesen haben, mag aus heutiger Sicht noch treffender zu erklären, aus welchen Quellen sich das von Goetz beschriebene Glück des Pop speist. Dazu gehört nicht zuletzt auch die Beharrlichkeit, mit der sich Popliteratur politisch und ethisch von der sogenannten Populärkultur distanziert – und gerade hier übrigens auf alle subversiven Akte verzichtet: Während jene nämlich den Rezipienten als Subjekt herausfordert, dressiert diese ihn möglichst dauerhaft als Fan. Mit Meinecke gesprochen, handelt Popliteratur folglich politisch korrekt, wenn sie dem Leser nicht mehr, aber auch nicht weniger als das Glück in Aussicht stellt, welches sich allen erschließt, die sich nicht im tugendlosen Bewundern oder im noch einfältigeren Nachahmen irgendwelcher Starattitüden verlieren (was freilich in gleichem Maße auch für Repräsentanten der bürgerlichen Hochkultur gilt).

Als Handeln an kulturellen und subjektfeindlichen Standards darf dieser wesentliche Unterschied auch nicht übersehen werden, wenn es um das Verhältnis von Popliteratur und Poptheorie geht. Man mag die Populärkultur als den kommerziellen Resonanzraum der Dichtung sehen, sollte dann aber fairerweise eingestehen, dass Literatur noch nie anders ‚funktioniert‘ hat. Insbesondere aber bleibt zu berücksichtigen, dass Popliteratur von ihrer theorieskeptischen Ausrichtung her nur als fundierter Zweifel am ‚Oberflächlichen‘ zu verstehen ist. Sie mag also ästhetisch Aktualität herstellen – Oberflächlichkeit indes gibt es nur für das selbstlose Individuum, das sich der Um-

⁴⁶ Meinecke, Alle sind DJs (Anm. 4).

stände und Gegebenheiten nicht zu erwehren weiß. Hinsichtlich ihres Aufbegehrens gegen Herrschaftsdiskurse, zu denen auch moralische Proklamationen im Dienste eines festgefügtten Kulturbegriffs gehören, kann Popliteratur deshalb auch nicht als eine in erster Linie affirmative Kunstform beschrieben werden. Im Gegenteil: Gerade die Weigerung, sich mit allen Kulturentwürfen gemein zu machen, sowie der Anspruch, immer wieder aufs Neue systemische und theoretische Vereinnahmungen zu hinterfragen, umreißt die Herausforderung, die Popliteratur bis heute an die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr stellt. Wer hier nicht auf einem bildungsbürgerlichen Standpunkt beharren und weiterhin das Ernsthafte im vermeintlich Unterhaltamen übersehen will, wird sich von hochkulturellen und literarästhetisch dementsprechend einseitigen Wertungskategorien verabschieden müssen. Wer darüber hinaus die popliterarischen Angriffe auf wissenschaftliche Theorien als Infragestellung eines hermetisch geschützten Machtapparates akzeptiert, wird sich auch von halbherzigen Versuchen distanzieren, im Vertrauen auf die eigenen Fachtraditionen die sozialkritische, interdisziplinäre, transkulturelle und wissenschaftsskeptische Ausrichtung der Popliteratur zu untersuchen. Sollten sich die wissenschaftlichen Disziplinen dennoch auf ihre bewährten Denkmodelle verlassen und sich in der Folge im Unübersichtlichen verlieren, so hätten sie einerseits das Programm einer Poetisierung abstrakter Wahrheiten gar zu ernst genommen. Andererseits wäre der Popliteratur der Beweis gelungen, wie wenig eine disziplinierte, theoriehörige Wissenschaft zur Erklärung des Vielgestaltigen taugt.

4. Popforschung undiszipliniert

Seit sich in den Kulturwissenschaften die Forderung nach interdisziplinärer Zusammenarbeit durchgesetzt hat, versucht jede wissenschaftliche Disziplin aus ihrem eigenen Selbstverständnis heraus festzulegen, wie dieses Feld zwischen den Fakultäten zu bestellen sei. Den Beweis für diese Behauptung vermag insbesondere die Popkultur anzutreten. Als ein komplexes, unübersichtliches und zugleich multidimensionales Terrain hat sie unsere Mediengesellschaft mittlerweile weitgehend durchdrungen. In dieser Vielschichtigkeit ist sie im akademischen Diskurs bis heute jedoch nicht ‚angekommen‘. Die Gründe dafür sind vielfältiger Natur, vor allem dürfte es die Tatsache sein, dass Pop verschiedene Betrachtungsweisen und ein möglicherweise auch neu zu überdenkendes Verständnis von Interdisziplinarität erzwingt. Dafür spricht nicht zuletzt auch die Beobachtung, dass sich Proklamationen aus der ‚Lebenswelt‘ des Pop – das Machen soll hier die Reflektion ablösen – und beispielsweise die wissenschaftliche Analyse popliterarischer Texte – die das genaue Gegenteil solch einer Forderung nach der ‚Leichtigkeit‘ des Pop belegen – scheinbar unversöhnlich gegenüberstehen. Um diesen teils popästhetisch provozierten, teils akademisch potenzierten Annäherungsschwierigkeiten zukünftig aus dem Wege zu gehen, wäre im Anschluss an Jürgen Mittelstraß⁴⁷ an die Bereitschaft wissenschaftlicher Institutionen zu appellieren, sich

⁴⁷ Vgl. Jürgen Mittelstraß: Die deutsche Universität verliert ihre Seele. Über den modernen Wissenschaftsbetrieb, das Humboldtsche Bildungsideal und ein forschungsnahes Lernen. In: Frankfurter Rundschau, 26.06.2003; ders.: Schluss mit der Kleinteiligkeit. Disziplinarität und

nicht nur in ihren Eigenarten auf Pop auszurichten und den Gegenstand damit an die Institution anzupassen. Vielmehr sind eigene Analyseformen für die Untersuchung von Pop zu entwickeln und zu institutionalisieren.

Konkret sind damit Grundlagenforschungen zum spezifischen Verständnis von Pop gefordert, die sich zunächst basal um Bereiche wie Kognition, Kommunikation, Medien, Kultur, Popularität und Unterhaltung bemühen müssten.⁴⁸ Demgegenüber sollten Fachwissenschaftler aus einzelnen für Pop essentiellen Feldern wie Musik, Literatur, Kunst, Film, Werbung/PR, Journalismus, Religion, Ökonomie und Recht ihre Perspektiven mit solchen Grundlagenforschungen koppeln und diese verfeinern. In einer solchen Forschung und Lehre zur Pop(kultur)wissenschaft wäre sowohl einer „Sonntagsmorgen-Interdisziplinarität“,⁴⁹ die gegenseitige Anerkennung bei nicht praktizierter Vermengung bedeutet, als auch einem Wissenschafts-Pop, der alles nur oberflächlich behandelt, vorgebeugt und könnten sich beispielsweise Musik-, Medien-, Kunst- und Literaturwissenschaftler gemeinsam des vielschichtigen Phänomens der Parameter und Wirkungen von Popkultur und ihrer Rezeptionen annehmen.⁵⁰ Nur in diesen zugegebenermaßen aufwendigen Konstellationen kann schließlich das Eigene des Pop identifiziert und auch in seinen Kontexten analysiert und verortet werden.

Transdisziplinarität verhalten sich dialektisch: Die Universität, das Neue und die Geisteswissenschaften. In: Frankfurter Rundschau, 08.11.2005.

⁴⁸ Vgl. zu derartigen Forschungen für Musik-, Medien- und Popkultur etwa Helmut Rösing: Bilderwelt der Klänge – Klangwelt der Bilder. Beobachtungen zur Konvergenz der Sinne. In: Dietrich Helms / Thomas Phleps (Hg.): Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo, Bielefeld 2003, S. 9–25; Siegfried J. Schmidt / Guido Zurstiege: Kommunikationswissenschaft. Systematik und Ziele, Reinbek 2007.

⁴⁹ Hans Ulrich Gumbrecht: Auf der Suche nach einem neuen Wahrheitskriterium. Fortschritt in einer Welt von „Beobachtungen zweiter Ordnung“: Wie wissenschaftlich müssen Geisteswissenschaften sein? In: Frankfurter Rundschau, 22.06.2004.

⁵⁰ Um sich von traditionellen Konzepten interdisziplinärer Forschung zu distanzieren und zugleich dem komplexen Phänomen Pop gerechter zu werden, um ferner die dafür erforderliche grundsätzlich neue Forschungsmentalität der beteiligten Wissenschaftler zu konturieren, wäre demgemäß von einem transdisziplinären Ansatz auszugehen, der hier allerdings nicht eingehend gewürdigt werden kann. Vgl. hierzu Christoph Jacke: Popkulturanalyse als transdisziplinäres Projekt. Ein medienkulturwissenschaftlicher Vorschlag. In: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL) 23 / 2, 2004, S. 268–284.