

EINLEITUNG

Dank der ungeheuren technischen Entwicklung im 20. Jahrhundert und ihrer politisch-ökonomischen Ausgestaltung ist die populäre Kultur ein prägender Bestandteil des Lebens in der westlichen Welt geworden. Illustrierte, Radios, Fernseher, Computer bilden ihre Botschaften und bringen sie selbst in abgelegene Regionen; Autos, Textilien, sogar menschliche Gesichter und Leiber stellen oftmals ihre Verkörperungen dar. Ganze Industrien – Medienunternehmen, Marketingfirmen, Konsumgüterkonzerne, Versandhäuser, Softwareentwickler – bringen einen unablässigen Strom von Produkten hervor, die den Inhalt der Populärkultur ausmachen: Romane, Filme, Nachrichten, digitale Bilder, Anzeigen, Sportarten, Musikgenres, Meinungen, Stars, Umfrageergebnisse, Kleidungsstücke, Ferienzele, Innenstädte, Unterhaltungsparks, Designobjekte usf.

Mit dem alten Bild einer Volkskultur hat diese Populärkultur offensichtlich wenig gemein. Ihre nicht selten internationale und oft dem zeitlichen, modischen Wechsel unterworfenen Wirklichkeit lässt die Idee einer Kultur, die beständigen regionalen, nationalen oder ethnischen Prägungen entspringt, schwerlich zu. Ohne den traditionellen – häufig mythisch befestigten – Grund der populären Kultur bleibt ihre theoretische Bestimmung unvermeidlich unterschiedlichen Beschreibungsansätzen unterworfen. Lange Zeit hat man deshalb Eindeutigkeit auf dem Wege zu erzielen versucht, dass man Merkmale, die man der populären Kultur zuschrieb – z.B. Oberflächlichkeit und Künstlichkeit –, sogleich entschieden verurteilte und abwertete: Populärkultur als Gegensatz, Abfall oder Widersacher der hohen Kultur, als Inbegriff gefährlichen Schunds oder, im etwas besseren Fall, herabgesunkenen, trivialisierten Kulturguts.

Seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts hat sich dies allerdings nachhaltig geändert. Zum einen findet eine stetige Umwertung statt; das Künstliche und Oberflächliche gilt einer ganzen Reihe von Feuilletonisten, Akademikern und Rezipienten mittlerweile als posi-

tive Eigenschaft; hier hatten bereits die Avantgardisten der 10er Jahre, die Futuristen und Dadaisten, bedeutende Vorarbeit geleistet. Zum anderen besteht die intellektuellere Betrachtung der Populärkultur nicht länger durchgängig in einer Debatte über ihren Wert oder Unwert, sondern macht ausführlicheren Analysen oder feinsinnigeren Beobachtungen und Assoziationen Platz.

In den Literatur- und Kulturwissenschaften hat dieser Trend vor allem im angloamerikanischen Raum große Wirkung entfaltet, aber auch im deutschsprachigen Raum ist er mit etwas zeitlicher Verzögerung seit ungefähr zehn Jahren mit Händen zu greifen. Nun werden nicht nur Schlegel und Musil – aber auch nicht allein zusätzlich Andy Warhol und William Burroughs –, sondern ebenso Comics, Popstars, das Verhalten von Musikfans, Fernsehserien u.v.a. mehr mit den Methoden, dem Analysewerkzeug und den Einstellungen der Hermeneutik, der Dekonstruktion etc. bearbeitet. In Disziplinen wie der Soziologie, der Politikwissenschaft und den Kommunikationswissenschaften, die im Unterschied zur Philologie nicht zugleich auch Kanonstifter sind, hatte man sich ohnehin bereits länger mit der öffentlichen Meinung, der Mehrheitswahl und den Einschaltquoten, mit Subkulturen oder Boulevardmedien beschäftigt; auch dort jedoch zumeist mit kritischem Unterton oder im Zuge rein empirisch angelegter Studien, die je auf ihre Weise Daten und Einschätzungen für politische oder unternehmerische Auftraggeber oder Interessenten bereitstellten.

Angesichts des großen, übergreifenden Gebietes der populären Kultur überrascht es nicht, dass sich viele Disziplinen – nicht selten ohne voneinander zu wissen – mit unterschiedlichen Leitbegriffen ihrem Gegenstand nähern: »Massenkultur«, »Kulturindustrie«, »Unterhaltungskultur«, »Reizüberflutung«, »populäre Kultur«, »Mediendemokratie«, »Populismus«, »Konsumkultur«. Diese Allgemeinbegriffe können auch in der wissenschaftlichen Rede ihren wertenden Charakter keineswegs abstreifen. Tatsächlich sind sie fast immer ausdrücklich negativ gemeint; selbst die »öffentliche Meinung« galt nicht selten als »popular clamour«, als Tyrannei der Mehrheit; auf diese Weise ist allerdings eine Einheitlichkeit der Leitbegriffe gegeben. Darum muss eine Theorie der Populärkultur sich ebenfalls dem Problem stellen, ob solche historisch »belasteten« Begriffe einem sachlicheren Gebrauch wieder zugeführt werden können.

Ein großer Teil der geläufigen Anschauungen der lange Zeit abwertenden wissenschaftlichen Definitionen zur populären Kultur

entstammt Klassifikationen bestimmter Produkte – von Werken (Trivilliteratur), Stilrichtungen (Kitsch) oder Veröffentlichungsformen (Heftchenliteratur) über neue Kunstgattungen (Comics) und Genres (Western) bis hin zu Medien (Film) bzw. deren Kombinationen (pornographische Videos, Computerspiele). Nicht selten geht der Weg auch umgekehrt von bestimmten gesellschaftlichen Gruppen – dem einfachen Volk, der Masse, den Subalternen – zu den Dingen, die ihnen zugehörig erscheinen. Populäre Kultur bestünde danach – in einer auf den ersten Blick neutraleren Bestimmung – in der Summe solcher Produkte und ihrer Käufer oder Betrachter, seien es nun bestimmte Schichten, ihre Schnittmengen oder Massen isolierter Einzelner.

Die Frage ist dann, ob sich Theorien der Populärkultur in der Schematisierung solcher Einordnungen und Merkmalslisten erschöpfen müssen. Ein genauerer Blick in die Geschichte verschiedener Disziplinen zeigt jedoch, dass es eine ganze Reihe interessanter theoretischer Ansätze gibt, die solche Klassifikationen mit Herleitungen, Begründungen und Differenzierungen versehen, welche ebenfalls zur Analyse einzelner Werke oder Rezeptionsakte äußerst fruchtbare Beschreibungsmuster und Ansätze zu empirischen Studien liefern – selbst wenn sie manchmal noch einen großen Teil ihrer Energie für die Durchsetzung ästhetischer Vorlieben bzw. elitärer oder manchmal auch angeblich volksnaher Machtansprüche aufwenden und oftmals ohne Abgleich mit anderen, benachbarten Ansätzen entstanden sind.¹

Im vorliegenden Band werden darum solche wichtigen, bis heute äußerst lesenswerten Beiträge zu einer Theorie der populären Kultur im Zusammenhang vorgestellt, Beiträge etwa von Philosophen und Kulturkritikern wie José Ortega y Gasset, John Dewey,

1 Vorläufer zu diesem Buch gibt es nur im englischsprachigen Raum (Storey 1998; Strinati 1995; Weaver 2005). Zu den Besonderheiten dieser Bücher gehört, dass sie nach der Vorstellung einiger Konzepte der Massenkultur und der Ansätze der Frankfurter Schule sowie der Cultural Studies vornehmlich beschreiben, mit welchen allgemeinen (z.B. strukturalistischen) Methoden man Gegenstände der Populärkultur untersuchen kann. Konzentrierte, sehr lesenswerte Überblicke zum Begriff und zu einer ansehnlichen Reihe von Theorien der Populärkultur findet man bei Jenkins/McPherson/Shattuc 2002; Hügel 2003a; Herlinghaus 2002. – Die Begriffe Populärkultur und populäre Kultur werden im vorliegenden Band bedeutungsgleich gebraucht. – Für ihre Hilfe Dank an Karoline Laarmann und Claire-Marie Jeske.

Theodor W. Adorno und Michel Foucault, von Philologen wie Michail Bachtin, Umberto Eco und Walter Killy, von Semiotikern wie Roland Barthes, von Vertretern der Cultural Studies wie Richard Hoggart, Stuart Hall und John Fiske, von Soziologen wie Helmut Schelsky, David Riesman und Pierre Bourdieu, von Zeitdiagnostikern wie Susan Sontag und Leslie Fiedler, von Kommunikationswissenschaftlern wie Paul Lazarsfeld und von Sozialtheoretikern wie Talcott Parsons und Jürgen Habermas.

FRIEDRICH SCHILLER: POPULARITÄT ALS BILDUNGSAUFGABE

Nach einer lange vorherrschenden Ansicht ist die populäre Kultur oberflächlich, unoriginell, effekthascherisch. Mit der Beschreibung ist oftmals eine Wertung fest verbunden: Was oberflächlich ist, das gehört der niederen Kultur an. In dieser Form ist populäre Kultur ein Gegenbegriff zur hohen Kultur, die sich folglich durch Tiefe, Originalität und weniger vordergründige Absichten – positiv – auszeichnet. Schaut man jedoch auf die einzelnen Werke, muss sogar bezweifelt werden, ob die trivialen, kitschigen, seichten, standardisierten Produkte überhaupt zur Kunst zählen. Als schlechte oder fehlerhafte Kunstwerke sind sie immerhin noch Kunstwerke; Begriffe wie Unterhaltung oder Vergnügungskultur machen aber zu meist mindestens indirekt deutlich, dass die Produkte der niederen Kultur einem Bereich unterhalb der Kunst angehören. Die Operation, schlechter bewertete Werke zur Unkunst zu erklären, liegt seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach der beginnenden Ablösung fester Regeln des Schönen durch subjektive Geschmacksurteile nahe. Wenn nämlich nicht von vornherein feststeht, was ein gelungenes Kunstwerk ist, dann könnte auch das oberflächliche Kunstprodukt eine positive Wertung erfahren.

Die bürgerliche Wendung gegen die ständische Welt schließt eine Befreiung von den überkommenen, recht starren Regeln der Poetik und Rhetorik ein; eine Freisetzung, deren Wirkungen sich aber einmal gegen ihre Urheber richten könnten, wenn das Schöne tatsächlich ganz unabhängig von bürgerlichen Idealen und Verkehrsregeln – also vom Schicklichen, Gebildeten und Nutzbringenden – gedacht werden sollte. Ende des 18. Jahrhunderts jedoch sind Ziel und Zweck der künstlerischen Freisetzung noch unbefangen gegen einen anderen Widersacher gerichtet und dienen unterschwellig der

eigenen bürgerlichen, allgemein gesetzten Sache. Die entsprechende Devise lautet, dass die Selbstständigkeit der Kunst nicht dadurch beschränkt sein darf, dass sie theologische ›Wahrheiten‹ verkünden muss; auch darin, das höfische Leben adeliger Auftraggeber zu verschönern, soll sie sich keineswegs mehr erschöpfen.

In der philosophischen Ästhetik werden diese Absetzbewegungen zum Teil besonders radikal ausgesprochen, auch wenn sie ganz abstrakte Formulierungen erfahren. Da ist vor allem Kants Auffassung zu nennen, nach der die Kunstbetrachtung weder an die Vorgaben des Wahren noch des Guten unmittelbar gebunden sei. Erst einmal unabhängig von Erkenntnissen der Wissenschaften und Anforderungen der Moral, kommt die Aussage, etwas sei schön, dem rein ästhetischen Geschmacksurteil zu, einem durchaus subjektiven Urteil, das keineswegs vom Objekt erzwungen wird. Es gibt nach Kant keine Regeln des Schönen, an die man sich als Geschmacksrichter halten müsste. Zum Teil scheint Kant bei seiner Argumentation sogar das alte Bild des »Geschmacks«-Urteils wörtlich zu nehmen, wenn es darum geht, das Recht der alten Regelpoetik zu bestreiten.¹

Doch dabei bleibt es nicht. Der Reiz des sinnlich Angenehmen oder des Trivialen bildet in Kants bedeutender Konzeption ästhetischer Autonomie keineswegs einen möglichen Ausgangspunkt eines positiven Kunst-Urteils. Geschmack bleibt bei Kant lediglich eine Metapher. Die Metapher soll die Regellosigkeit anzeigen, nicht den Sinnengenuss. Sinnlicher Genuss, Vergnügen verhindern in Kants Sicht ganz im Gegenteil jedes ästhetische Urteil. Das ästhetische Urteil unterliegt bei ihm nämlich der regulativen Idee der Allgemeingültigkeit, darum lässt Kant das rein private Gefühl, das ganz besondere sinnliche Interesse als Beweggrund einer Geschmacksdebatte nicht zu. Interessen machen das freie Spiel der Einbildungskräfte unmöglich, deshalb muss für Kant das ästhetische Urteil von ihnen vollkommen gereinigt sein.

Eine allzu große Fähigkeit der Selbstdistanz traut Kant dem Menschen offensichtlich nicht zu. Interesselos kann für ihn nur das Wohlgefallen urteilen, welches nicht zu starken Effekten und Ein-

¹ Kant 1974a: 214f. Die Radikalität der Autonomie-Formel hat man in der Forschung auch als Moment einer Gegen- oder Fluchtbewegung vor der Durchsetzung eines kapitalistischen Marktes (auch für literarische Werke) zu erklären versucht. Williams 1972: 58ff.; Ueding 1973: 52f.; Bürger 1982: 18ff.

trübungen ausgesetzt ist. Konsequenterweise schließt Kant bestimmte Sujets und Präsentationsweisen aus dem Reich des Ästhetischen kategorisch aus. Bereits bei jenen Wiesen und Gärten, die »von Natur gar zu viel Reiz« haben, hält Kant den Grad des Erträglichen für überschritten (mit der heute einleuchtenderen Klimax »Wiesen, Gärten, Wollust selbst«). Nach Beobachtung Kants verfügt der Künstler sogar über die Möglichkeit, über solche Gegenstände »noch mehr Reiz« zu verbreiten (1974b: 112). Wird diese Möglichkeit genutzt, können die derart künstlich stimulierten Gegenstände nach der Auffassung Kants nur noch einen unästhetischen Eindruck hervorrufen. Die starken Reize des Objekts verhindern seine Aufnahme in den Bezirk ästhetischer Auszeichnung. Solche Reize werden folglich als Schlüsselreize angesehen, die den Betrachter ausweglos fesseln und binden.

Kants Konzeption wird sich bei der Abgrenzung von der Populärkultur bis heute hin als enorm wichtig erweisen. Verlässt man Kants zumindest teilweise harmlos klingende Beispiele wirksamer Reize – die Wiesen und Gärten –, wird mit einer langen idealistischen Tradition daraus das Verbot oder zumindest die Abneigung, intime, sexuelle oder vergnügliche, leicht konsumierbare Gegenstände und Meinungen darzustellen.² Eine bedeutende Möglichkeit, prekäre Sujets zu verwenden, gibt es jedoch. Kant spricht von der verwerflichen Methode, natürliche Gegenstände, die ohnehin schon recht anziehend erscheinen, noch reizender zu machen, im Umkehrschluss darf man wohl darauf hoffen, dass den Menschen ebenfalls ein Weg offen steht, eigentlich Reizendes reizloser zu gestalten.

Beim Kantianer Friedrich Schiller findet man eine solche Vorgehensweise mit einer äußerst wirkungsmächtigen Formulierung umschrieben. Die entscheidende künstlerisch erhebende Operation besteht für ihn darin, den »Stoff« durch die »Form« zu vertilgen. Die künstlerische Formgebung zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sie die Wirkung, die ein eindrucksvoller Stoff bei einem geneigten Betrachter zweifelsohne ausgelöst hätte, bezähmt (1962: 382). Schiller erteilt darum gerade dem populären Schriftsteller den Rat, sich als »aufgeklärter, verfeinerter Wortführer der Volksgefühle« zum Herrn solcher »Affekte« zu machen; ihren »rohen, gestaltlosen,

2 Vgl. dazu etwa Danto: 1993: 30ff.; auch Hecken 1997a: 146ff., 159ff.; Freeland 2003: 27ff.

oft tierischen Ausbruch« soll der Künstler »noch auf den Lippen des Volks veredeln.«³

Damit ist eine deutliche Leitlinie populärer Literatur ausgesprochen, an deren Maßstab sich die meisten Werke, welche ein großes Publikum erreichen wollen, blamieren müssen. In seiner Rezension zu den viel gelesenen Gedichten Gottfried August Bürgers kritisiert Schiller 1791 zwar auch einige technische Fehler (unechter Reim, harter Vers), solche Abweichungen von einem Perfektionsideal können aber natürlich nicht das ausschlaggebende Merkmal populärer Literatur sein, sonst wäre sie ja nur ein gestaltloser Haufen völlig unterschiedlicher Mängel. Weiter stellt Schiller den Mosaik-Charakter einiger Beschreibungen Bürgers negativ heraus, der sich bei der bloßen Isolierung »einzelner Reiz[e]« besonders deutlich bemerkbar macht. Das Argument mangelhafter »Idealisierkunst« führt dann schnell zum zentralen Vorwurf Schillers: Bürger verwechsle Liebe mit Genuss, Glückseligkeit mit Wohlleben. Ein rein moralisches Urteil ist das schon deshalb nicht, weil Schillers wichtigster Kunstan-spruch – die Form müsse den Stoff vertilgen – auch moralische Stoffe betreffen sollte (1958: 254f.).

Auch diese poetologische Maßregel – die zugleich eine moralische Norm bestimmter Mäßigung enthält – markiert ein Perfektionsideal. Problematisch erscheint daran wiederum, dass wohl kaum alle Verfehlungen des Ideals populär genannt werden können. Ein nahe liegender Ausweg liegt deshalb darin, graduelle Abstufungen vorzunehmen, etwa besonders starke Verfehlungen auf die Art und Weise negativ auszuzeichnen.

Wie so viele andere auch, vollführt Schiller jedoch noch einen anderen Zug, um das zum Ausdruck zu bringen: Er benennt eine bestimmte Gruppe von Rezipienten, von denen aus ein Schlaglicht auf die besondere Schwäche des Produkts (und seines Urhebers) geworfen wird. An der gerade zitierten Stelle führt Schiller aus, dass die benannten Fehler Bürgers besonders Leser fesselten, die »nur für das Sinnliche empfänglich sind und, den Kindern gleich, nur das Bunte bewundern.« Unmittelbar danach spricht er vom »zweideutige[n] Beifall des großen Haufens« (ebd.: 254).

3 Schiller 1958: 249. – Zu Schillers Bürger-Kritik vgl. Berghahn 1974; Dainat 2005. Dem Charakter des vorliegenden Bandes entsprechend werden stets nur sehr wenige ausgewählte Titel der jeweiligen Sekundärliteratur angegeben.