

45 Populär und Pop

Die Begriffe ›Pop‹ und ›Popkultur‹ sowie die mit ihnen assoziierten Diskurs- und Lebenswirklichkeiten nehmen spätestens seit Ende der 1960er Jahre einen konstitutiven Einfluss auf gesellschaftliche Selbstverständigungsdiskurse und Selbstbeschreibungen. Man spricht seitdem etwa intensiv über Popmusik, Popstars, Pop-Art, Pop-Politik oder Popmode. Zudem werden zahlreiche Artefakte oder Lifestyles mit dem Attribut ›Pop‹ beziehungsweise ›Popkultur‹ oder dem Adjektiv ›poppig‹ beziehungsweise ›popkulturell‹ versehen. Die Beantwortung der Frage, wann etwas anfängt und aufhört, Pop beziehungsweise Popkultur zu sein, ist bis heute umstritten – ebenfalls, ob es Bereiche gibt, die nicht zu Pop beziehungsweise zur Popkultur gemacht werden können, seien sie sozial, generationsbezogen, geschlechterspezifisch, ethnisch oder anderweitig kulturell. Diese Perspektive auf Pop beziehungsweise Popkultur zeigt eine bedeutungsgeladene Diffusität und einen inflationären Gebrauch an.

Pop und Popkulturen sind keine Wesenheiten, d. h. nichts ist an sich Pop, sondern erst in medienkulturellen sowie alltäglichen Produktions- und Aneignungsprozessen entstehen eigensinnige kulturelle Gegenstände und Wirklichkeiten, die als ›Pop‹ tituliert werden. Was Stuart Hall (1978, 2) zu ›popular culture‹ anmerkt, gilt auch für ›pop‹ und ›pop culture‹: »The term only exists and has descriptive significance because it helps us to identify one part of a field and thus, by implication, to contrast or separate it out from another« (Hall 1978, 2).

Ein instruktives Beispiel für diesen Zusammenhang stellt die Popmusik dar. Musikalische Erfahrung ist, wie Peter Wicke hervorhebt, begrifflich organisiert. Pop ist eine Angelegenheit des Diskurses und keine inhärente Eigenschaft von Musik an sich. Gleichwohl kann das Attribut ›Pop‹ nicht beliebig jeder Musikform zugeschrieben werden, denn die Bezeichnung und Auszeichnung als ›Pop(musik)‹ stellt eine spezifische kulturelle Übersetzung von Klang in die wertenden Bedeutungsschemata einer Gesellschaft dar:

»Musikerfahrung resultiert aus der Begegnung mit Klang, der im Augenblick der Wahrnehmung durch das hörende Subjekt erst einmal nichts anderes als eine

von sich selbst differenzierte und in sich strukturierte sinnliche Erfahrungstatsache ist. In diesem Moment ist Klang weder Pop noch Klassik, weder Rock noch Techno, weder bedeutungsschwanger noch inhaltsleer [...]. In diesem Augenblick ist er eine sinnliche Realität voller kultureller Möglichkeiten [...]. Erst danach kommt die Einordnung, die Zuordnung, die Zuschreibung, die Benennung [...] und damit auch die Verarbeitung der per Klang induzierten Erfahrung auch als Pop« (Wicke 2004, 116 ff.).

›Pop‹

Grundsätzlich wird die Auseinandersetzung mit Pop und Popkultur bislang von zwei Zuschreibungen bestimmt, in denen sich die Ambivalenz der Popkultur beziehungsweise popkulturindustrieller Güter – in Diskursen und als lebensweltliches Phänomen – widerspiegelt: Pop als Rebellion und Pop als Markt.

Aus dieser Perspektive lassen sich zwei semantische Felder, in denen das Phänomen Pop verortet wird, unterscheiden: Einerseits wird Pop als authentisch, grenzüberschreitend, umstürzlerisch, subkulturell, provokant, sozial- und sprachkritisch bezeichnet und ist in diesem Sinne ein Medium der Rebellion, der Revolution, des Widerstandes und des Protests – letztlich gelebte Aufklärung und autonome Selbstkonstitution, ein programmatisches Konzept für kulturellen Wandel sowie ein Einspruch gegen die Ordnungs- und Ausschlussysteme der Dominanzkultur. Pop wird hier mit Konfrontation und Subversion gleichgesetzt, gerichtet gegen etablierte Kunst-, Kultur- und Politikbegriffe. Dieses Verständnis von Pop wird vor allem in Subkulturen verortet, für die Abweichung und Eigensinn primär für die Kultur- und Identitätsbildung in dieser Kultur sind.

Abweichung bedeutet eine fremdreferentielle Distinktionsbewegung, die durch Geschmacks- und Stilbildungen ein gemeinsames (sub-)kulturelles Milieu konstituiert, in dem (sub-)kulturelles Kapital erworben werden kann und das sich in Opposition zum Alltag und zur Dominanzkultur beziehungsweise dem Mainstream bildet, in für diese (Sub-)Kulturen signifikanten Praktiken und Kommunikationen. (Sub-)Kultur entsteht aus dieser Perspektive immer durch die Bezugnahme, den Vergleich und das Verhältnis von

einer Kultur zu einer anderen beziehungsweise den anderen.

Andererseits wird Pop mit Konsum, Unterhaltung, Lifestyle, Mainstream, Marken- beziehungsweise Warenkultur verbunden. Pop wird in diesem Verständnis als Konsum gefasst. Die Rede von ›Subversion‹ stellt bis heute eines der Leitparadigmen der Popkulturforschungen dar, auch wenn gerade der Bedeutungsverlust spürbar ist.

Das subversive Potential von Pop wird in jüngster Zeit noch von Wicke (2004) aufgegriffen, der die Geschichte der Rock- und Popmusik als Geschichte der Revolutionen und Rekonstruktionen schreibt. Diese Rekonstruktion der Rock- und Popgeschichte stellt eine Auseinandersetzung mit Popmusik dar, die im 20. Jahrhundert dar, beginnend in den 1950er Jahren, in denen Rock 'n' Roll retrograde der popkulturellen Revolution betrug (Wicke u. a. die frühen popmusikhistorischen Arbeiten von Shaw 1969; Rubin 1970).

Die Selbstbeschreibung von Pop als Subversion von Affirmation und Subversion des Mainstream. Wortbedeutung von ›pop‹ enthält die Subversion der amerikanischen Herkunft des Wortes. ›pop‹ einerseits ›populär‹ und kann als Subjektive Opposition auf seine konsumkulturellen Tendenzen verweisen. Andere Begriffe ›pop‹ ›Stoß‹ und ›Knall‹, womit seine subversiven Tendenzen angedeutet werden könnten.

Unter ›Pop‹ kann im Wesentlichen die Subversion der 1950er Jahren weit gefasster mit dem Substitutionsbegriff verstanden werden (Wicke 1995, 9). Olaf Sanders (2012, 145) definiert ›Pop‹-Begriff nicht nur mit Fokus auf die Subversion, sondern ausgehend von Kunst und Kultur (Wort Pop) taucht zuerst in der Kunst der 1950er auf Richard Hamiltons Collage ›Just what is it that makes today's homes so different, so exciting?‹ (Stuart Hall und Paddy Whannel 2004, 145). ›Popular Arts‹ [...] besseren Jazz und Popmusik gegen die Hochkünste aus dem Hochkulturidentifizieren außerdem die Jugendkulturen als Antwort auf eine Gesellschaft, die sich in den 1950er Jahren sind also Jugendkulturen als Substitutionsformen, die sich seit den 1950er Jahren um Pop, geboren im Zuge des Weißen Hauses, der Popmusik im Memphis, bilden, und die Elemente populärer Kultur sind« (Sanders 2012, 145). Richtig ist fñhrlich dazu Hecken 2009). Richa-

einer Kultur zu einer anderen beziehungsweise zu vielen anderen.

Andererseits wird Pop mit Konsum, Party, Profit, Unterhaltung, Lifestyle, Mainstream assoziiert und als Marken- beziehungsweise Warenartikel deklariert. Pop wird in diesem Verständnis als Affirmation aufgefasst. Die Rede von ›Subversion‹ und ›Affirmation‹ stellt bis heute eines der Leitparadigmen der Popkulturforschungen dar, auch wenn gegenwärtig ein Bedeutungsverlust spürbar ist.

Das subversive Potential von Popkulturen wird z. B. in jüngster Zeit noch von Wicke (2011) konstatiert, der die Geschichte der Rock- und Popmusik als eine Geschichte der Revolutionen und Revolutionssimulationen schreibt. Diese Rekonstruktionsformel der Rock- und Popgeschichte stellt eine Traditionslinie in der Auseinandersetzung mit Popmusik und Popkultur im 20. Jahrhundert dar, beginnend mit den 1960er Jahren, in denen Rock 'n' Roll retrospektiv als Beginn der popkulturellen Revolution betrachtet wird (vgl. u. a. die frühen popmusikhistorischen Arbeiten von Shaw 1969; Rubin 1970).

Die Selbstbeschreibung von Pop im Spannungsfeld von Affirmation und Subversion ist bereits in der Wortbedeutung von ›pop‹ enthalten: In der anglo-amerikanischen Herkunft des Wortes ›pop‹ bedeutet ›pop‹ einerseits ›populär‹ und könnte im Sinne der binären Opposition auf seine konsumistischen, affirmativen Tendenzen verweisen. Andererseits bedeutet ›pop‹ ›Stoß‹ und ›Knall‹, womit seine subversiven Tendenzen angedeutet werden könnten.

Unter ›Pop‹ kann im Wesentlichen ein seit den frühen 1950er Jahren weit gefasster musikzentrierter Traditionsbegriff verstanden werden (vgl. u. a. Ullmaier 1995, 9). Olaf Sanders (2012, 145) rekonstruiert den ›Pop‹-Begriff nicht nur mit Fokus auf die Popmusik, sondern ausgehend von Kunst und Musik: »Es [das Wort Pop] taucht zuerst in der Kunst auf – und zwar auf Richard Hamiltons Collage ›Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?‹ [...]. Stuart Hall und Paddy Whannel positionieren in ›The Popular Arts‹ [...] besseren Jazz und Qualitätskino gegen die Hochkünste aus dem Hochkulturkanon und identifizieren außerdem die Jugendkultur als authentische Antwort auf eine Gesellschaft im Wandel. Popkulturen sind also Jugendkulturen als Vergemeinschaftungsformen, die sich seit den frühen 1950er Jahren um Pop, geboren im Zuge des Weiß-Werdens schwarzer Musik im Memphis, bilden, und wie der Pop Elemente populärer Kultur sind« (Sanders 2012, 145; ausführlich dazu Hecken 2009). Richard Hamilton (1982,

28) selbst beschreibt »Pop Art« als: »Popular (designed for a mass audience) / Transient (short-term solution) / Expendable (easily forgotten) / Low cost / Mass produced / Young (aimed at youth) / Witty / Sexy / Gimmicky / Glamorous / Big business«.

Seit den 1950er Jahren wird bereits der Zusammenhang von Teenagern und Kapitalismus konstatiert (s. Kap. 48). Ulf Poschardt (2001, 51) fasst diese These zur Entstehung der Popkultur aus einer sozialstrukturell-ökonomischen Perspektive folgendermaßen zusammen: »Popkultur entstand nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, weil in den fünfziger Jahren arbeitende junge Menschen so kaufkräftig wurden, dass sie als Zielgruppe für die Industrie wichtig waren. [...] Popmusik sozialisiert seine Konsumenten zwangsläufig in der Kontinuität eines kapitalistischen Realitäts- und Warenverhältnisses«.

Im Popkino seit den 1950er Jahren wird die Performance von popkulturellem Stil und popkulturellen Stilgemeinschaften eindrucksvoll aufgeführt: etwa 1953 in »The Wild One« (USA, R: László Benedek) die frühe Rocker- und Motorradkultur oder 1956 in »Rock Around the Clock« (USA, R: Fred F. Sears) als umfassendes Lebensgefühl und Leitkultur der Jugend; 1979 in »Quadrophenia« (GB, R: Franc Roddam) die Mod- und Rockerszene sowie deren musikalische, ideologische und stilistische Differenzen; 1986 die Punkkultur am Beispiel der Sex Pistols in »Sid & Nancy« (GB, R: Alex Cox); 1991 die Hippie- und Psychedelic-Kultur in »The Doors« (USA, R: Oliver Stone) am Beispiel der gleichnamigen Band und ihres Umfeldes beziehungsweise ihrer Zeitgeschichte; 2006 in »This Is England« die britische Skinhead-, Mod- und Brit-Pop-Szene (GB, R: Shane Meadows). Hinzu kommen etwa Dokumentationen über Festivals, Konzerte, Banddokumentationen oder Musikerporträts.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Geburt von Pop beziehungsweise der Popkultur in den 1950er Jahren eine vierfache und zudem eine kulturell untrennbar an die USA gebundene war: Musik (ausgehend vom Rock 'n' Roll, spezifisch vom Rockabilly), Kunst (ausgehend von den Arbeiten Richard Hamiltons), Film (ausgehend von den Filmen »The Wild One« und »Rock Around the Clock«) und Literatur (ausgehend von der Beat-Literatur).

Darum sollten ›Pop‹, ›Popkultur‹ und ›populäre Kultur‹ nicht synonym verwendet werden, ebenso wenig wie ›populäre Kultur‹ und ›Gesamtkultur‹. Pop kann populär sein, muss dies aber nicht. Pop kann als eine spezifische kulturelle Formation beschrieben werden, die ein Konglomerat aus Musik, Kleidung,

Filmen, Medien, Konzernen, Ideologien, Politiken, Szenebildungen und so weiter darstellt. Unter ›Popkultur‹ können alle Formen der Vergemeinschaftung, die von diesem Pop-Verständnis ausgehen, verstanden werden (s. Kap. I).

Selbstreferentialität und Historisierung gehören zu den konstitutiven Motoren der Popkultur, die wesentlich ›Storytelling‹, ein permanenter Dialog mit sich und ihrer Geschichte ist. Von einer subjektiven Perspektive aus betrachtet, ist Popkultur ein daraus resultierendes Imaginationsarsenal und eine Möglichkeitswelt von Identitätsangeboten. Nicht zuletzt fungiert Popkultur auch als Sozialisationsagentur und Weltklärungs- beziehungsweise -bewältigungsmodell. Diese individuellen Bedeutungsdimensionen, die zugleich konstitutive soziale Funktionen der Popkultur sind, brauchen, um kontinuierlich identifizierbar und kommunizierbar zu sein, Archive (etwa Musik, Lifestyles, Clubs, Mode, Fotografien, Zeitschriften, Literatur, Filme, Wissenschaft oder Kunst), Protagonisten und Kommunikatoren (z. B. Stars, Künstler oder Journalisten), damit Popkultur für den Popkultur-Rezipienten beziehungsweise -Fan immer wieder zur repräsentativen Kultur werden kann.

Aus der Perspektive des Poprezipienten ist die Performativität und Individualität seiner Popkultur entscheidend, also die eigensinnige Aneignung und/oder Modifikation popkultureller Bezugsrahmen, die unter anderem von Geschmackspräferenzen, persönlichem Erleben, individuellem Lebensgefühl oder Affektbindungen an Popwirklichkeiten bestimmt wird. Man könnte hier auch von popkultureller Selbstermächtigung sprechen oder von kultivierter Selbstgestaltung beziehungsweise Techniken der Selbstkultivierung, also einem popkulturellen Ethos der Lebensführung.

›Populär‹

Mit Blick auf den Zusammenhang sowie den Unterschied von populärer Kultur und Popkultur lässt sich programmatisch formulieren: Als es Pop und Popkultur noch nicht gab, gab es schon die populäre Kultur. Die Wort- und Begriffsgeschichte des ›Populären‹ wird im 17. und 18. Jahrhundert von (aufklärerischem) Misstrauen begleitet und ist zumeist negativ konnotiert (vgl. Hügel 2003d). Die Grundbedeutung von ›populär‹ geht auf das Adverb ›popularis‹ zurück, das allgemein ›zum Volk gehörend‹ und ›beim Volk beliebt‹ bedeutet: Das Populäre erhalte große Zustimmung und Anerkennung beim ›Volk‹, sei attraktiv, be-

geht und angesagt, ungekünstelt sowie leicht verständlich. Das Wort ›populär‹ wird daran anschließend einerseits stigmatisierend im Sinne von niederer Qualität (Trivialität, Schund, Kitsch etc.) und Erfolgsucht (Anbiederung an das Publikum) verwendet, andererseits als strategisch im Sinne von ›verlogen, moralisch bedenklich, manipulativ und demagogisch‹ mit Blick auf das Ziel, das größtmögliche Wohlwollen des Volkes zu erzielen, aufgefasst. Das Populäre ist aus dieser Perspektive nicht von sich aus populär, sondern wird populär gemacht (s. Kap. 47).

Ein wesentlicher Grund für diese negative Bewertung des Populären ist die Kluft zwischen Bildungselite und Volk, denn die Bildungselite betrachtete sich selbst und ihre kulturellen Werke nicht als Teil des Volkes beziehungsweise der (populären) Volkskultur. Dem Populären wird kein eigenständiger kultureller und ästhetischer Wert zugesprochen – daraus resultiert auch die Abwertung des Kulturpublikums, das mit Vergnügen populäre Kultur konsumiert. An der sozialen, kulturellen und ästhetischen Abwertung des Populären und der populären Kultur hat sich nur langsam und bedingt im 19. Jahrhundert und 20. Jahrhundert etwas verändert.

John Storey (1997, 6 ff.) stellt sechs grundlegende Funktionen der populären Kultur heraus: (1) Populäre Kultur ist bei einer großen Zahl der Gesellschaftsmitglieder beliebt und wird von ihnen als Unterhaltungskultur massenhaft konsumiert beziehungsweise rezipiert. (2) Populäre Kultur ist Kultur ohne hochkulturelle Elemente. (3) Populäre Kultur wird industriell produziert und massenmedial vermittelt für den (stereotypen, manipulativen, verdummenden) Massenkonsum. (4) Populäre Kultur kommt aus dem Volk. (5) Populäre Kultur ist widerständig (Subkultur) und kritisiert die hegemoniale (Hoch-)Kultur. Gleichzeitig kann sie aber wiederum hegemonial werden, etwa in Form der kulturindustriell-entfremdenden Aneignung von erfolgreichen Subkulturen, wie etwa dem Punk. (6) Populäre Kultur weist die Trennung zwischen hoher und populärer Kultur zurück. Ergänzen müsste man: (7) Im Unterschied zur Hochkultur verfolgt die populäre Kultur kein übergeordnetes soziales und ästhetisches Ziel.

Storey präsentiert hier eine Liste, deren einzelne Elemente in zahlreichen Positionen zur populären Kultur seit den 1960er Jahren im angloamerikanischen Raum weit verbreitet sind. Zwei Beispiele hierzu: Populäre Kultur beruht für Alan Swingewood (1977, 107) auf einem »concept of mass and a mode of commodity production built around a division of labour and the

mechanical reproduction of cultural forms« (vgl. Lawrence Grossberg/Charles Whitney (1998, 37) »... eine Kultur, »which regardless of what is produced, speaks to a large public« (vgl. auch Narváez/Laba 2006, 311; Schechter 2006, 10).

Hans-Otto Hügel hingegen fasst das Populäre wesentlich als Unterhaltungskultur auf, die die soziale Unterhaltung als kommunikative Funktion der Massenmedien, als Unterhaltung und als ästhetische Kategorie umfasst (vgl. Hügel 2003b, 74; zur Unterscheidung verschiedener Konzepte populärer Kultur vgl. Hügel 2003a). Für Systemtheorie ist das Populäre ein spezifisch modernisiertes, das mit Bezug auf die Strukturen funktionaler Gesellschaften erklärt werden kann. Die durch funktionale Differenzierung der Gesellschaft wird und die Gesellschaft im Hinblick auf das Populäre (mit-)entworfenen Ordnungen (Stäheli 2005, 146).

Die Epoche des Populären beginnend im 19. Jahrhundert, ist ein kultureller Prozess moderner Gesellschaften und wird durch die Verankerung der Unterhaltung bestimmter sozialer, kirchlicher und ständischer Funktionen herrschen, geht den kulturellen Deutungsspielraum ab, der für Popkultur charakteristisch ist. [...] Ohne Rezeption ist die Unterhaltung sowohl als Freiheit, das zu wählen, als auch den Bedeutungsprozess mitzubestimmen – bestimmtes Maß an bürgerlichen Funktionen. Populäre Kultur keine ›Populäre Kultur‹« (Hügel 2003c, 8). Unterhaltung bedeutet [...] aber nicht die Wiederholung anderer sozialer Institutionen (v. a. der Unterhaltung) am geschichtlichen Prozess beteiligt. Sie selbst eine eigene institutionelle Funktion hat. Und es ist die von dieser Tradition, die wir als populär bezeichnen. Ein Phasenmodell zur Entwicklungsgeschichte der populären Kultur von 1850 bis 2000 in der Unterhaltungskulturen tragen. Die Wiederholung und Verdopplung von Unterhaltungskulturen erscheinen als (Medien-)Kulturen.

Die Bestimmung der Begriffe ›Populär‹ erfolgt nicht ausschließlich durch die zuvor beschriebenen verän-

und angesagt, ungekünstelt sowie leicht ver-
h. Das Wort ›populär‹ wird daran anschlie-
nerseits stigmatisierend im Sinne von niederer
(Trivialität, Schund, Kitsch etc.) und Erfolgs-
Anbiederung an das Publikum) verwendet, an-
ts als strategisch im Sinne von ›verlogen, mo-
bedenklich, manipulativ und demagogisch‹
k auf das Ziel, das größtmögliche Wohlwollen
es zu erzielen, aufgefasst. Das Populäre ist aus
perspektive nicht von sich aus populär, sondern
populär gemacht (s. Kap. 47).

wesentlicher Grund für diese negative Bewer-
s Populären ist die Kluft zwischen Bildungseli-
Volk, denn die Bildungselite betrachtete sich
nd ihre kulturellen Werke nicht als Teil des
beziehungsweise der (populären) Volkskultur.
populären wird kein eigenständiger kultureller
hetischer Wert zugesprochen – daraus resul-
ch die Abwertung des Kulturpublikums, das
gnügen populäre Kultur konsumiert. An der
i, kulturellen und ästhetischen Abwertung des
en und der populären Kultur hat sich nur
und bedingt im 19. Jahrhundert und 20. Jahr-
etwas verändert.

Storey (1997, 6 ff.) stellt sechs grundlegende
nen der populären Kultur heraus: (1) Populäre
st bei einer großen Zahl der Gesellschaftsmit-
beliebt und wird von ihnen als Unterhaltungs-
massenhaft konsumiert beziehungsweise rezi-
(2) Populäre Kultur ist Kultur ohne hochkul-
elemente. (3) Populäre Kultur wird industriell
ert und massenmedial vermittelt für den (ste-
n, manipulativen, verdummenden) Massen-
(4) Populäre Kultur kommt aus dem Volk.
populäre Kultur ist widerständig (Subkultur) und
t die hegemoniale (Hoch-)Kultur. Gleichzeitig
e aber wiederum hegemonial werden, etwa in
der kulturindustriell-entfremdenden Aneign-
on erfolgreichen Subkulturen, wie etwa dem
(6) Populäre Kultur weist die Trennung zwi-
hoher und populärer Kultur zurück. Ergänzen
man: (7) Im Unterschied zur Hochkultur ver-
populäre Kultur kein übergeordnetes soziales
metisches Ziel.

y präsentiert hier eine Liste, deren einzelne
te in zahlreichen Positionen zur populären
eit den 1960er Jahren im angloamerikanischen
weit verbreitet sind. Zwei Beispiele hierzu: Po-
kultur beruht für Alan Swingewood (1977, 107)
m »concept of mass and a mode of commodity
ion built around a division of labour and the

mechanical reproduction of cultural objects«. Aus der
Perspektive von Lawrence Grossberg/Ellen Wartel-
la/D. Charles Whitney (1998, 37) ist populäre Kultur
eine Kultur, »which regardless of where or by whom it
is produced, speaks to a large public audience that can-
not be simply described by a single social variable, such
as class or gender or age« (vgl. auch Levine 1992, 1373;
Narváez/Laba 2006, 311; Schechter 2006, 313).

Hans-Otto Hügel hingegen fasst populäre Kultur
wesentlich als Unterhaltungskultur auf, wobei zwi-
schen Unterhaltung als Kommunikationsweise, als
Funktion der Massenmedien, als soziale Institution
und als ästhetische Kategorie unterschieden werden
kann (vgl. Hügel 2003b, 74; zur Unterscheidung ver-
schiedener Konzepte populärer Kultur vgl. die Beiträ-
ge in Hügel 2003a). Für Systemtheoretiker wiederum
ist das Populäre ein spezifisch modernes Phänomen,
das mit Bezug auf die Strukturen funktional differen-
zierter Gesellschaften erklärt werden muss, selbst
durch funktionale Differenzierungen hervorgebracht
wird und die Gesellschaft im Hinblick auf eine mittels
des Populären (mit-)entworfene Ordnung organisiert
(Stäheli 2005, 146).

Die Epoche des Populären beginnt ab Mitte des
19. Jahrhunderts, ist ein kultureller Zusammenhang
moderner Gesellschaften und wird durch die Verbür-
gerlichung der Unterhaltung bestimmt: »Solange feste
soziale, kirchliche und ständische Ordnungen vor-
herrschten, geht den kulturellen Phänomenen jener
Deutungsspielraum ab, der für ›Populäre Kultur‹ cha-
rakteristisch ist. [...] Ohne Rezeptionsfreiheit, verstan-
den sowohl als Freiheit, das zu Rezipierende aus-
zuwählen, als auch den Bedeutungs- und Anwen-
dungsprozess mitzubestimmen – also ohne ein be-
stimmtes Maß an bürgerlichen Freiheiten –, gibt es
keine ›Populäre Kultur‹« (Hügel 2003a, 3, 6). An ande-
rer Stelle ergänzt Hügel (2003c, 81): »Historizität der
Unterhaltung bedeutet [...] aber nicht nur, dass sie über
andere soziale Institutionen (v. a. solche der Medien)
am geschichtlichen Prozess beteiligt ist, sondern dass
sie selbst eine eigene institutionelle Tradition ausbil-
det. Und es ist die von dieser Tradition gestiftete Kul-
tur, die wir als populär bezeichnen« (vgl. hierzu das
Phasenmodell zur Entwicklungsgeschichte der popu-
lären Kultur von 1850 bis 2000 in Hügel 2007, 92 f.).
Als Unterhaltungskulturen tragen sie die Signatur der
Wiederholung und Verdopplung von Wirklichkeit. Sie
erscheinen als (Medien-)Kulturen der Redundanz.

Die Bestimmung der Begriffe ›Pop‹ und ›Popkultur‹
erfolgt nicht ausschließlich durch die Bezugnahme auf
die zuvor beschriebenen veränderten kulturellen

Wirklichkeiten seit den frühen 1950er Jahren, sondern
auch durch den wertenden Vergleich von Hochkultur
und Populärkultur. Auch die Popkultur wird zumeist
als kulturell defizitär abgewertet und als oberflächlich,
unoriginell sowie effekthascherisch dargestellt – die
Hochkultur zeichne sich demgegenüber durch Tiefe,
Originalität und ästhetische Angemessenheit aus.

Diese Geschichte einer Abwertung ist, zumindest
in Deutschland, noch nicht abgeschlossen, wenn-
gleich sie seit Jahrzehnten lebensweltlich, kulturell, äs-
thetisch und gesellschaftlich kaum noch Relevanz be-
sitzt – ebenso wie die Trennung von Hochkultur und
Popkultur (vgl. differenzierend hierzu die These von
Jameson [1982, 115] zur objektiven Verbundenheit
und dialektischen Abhängigkeit von Hoch- und Mas-
senkultur). Pop ist randständig oder findet nicht statt
– resultierend aus dem Fokus auf das bürgerliche
Hochkulturparadigma. Diese Geschichte einer Ab-
wertung offenbart sich bei genauer Betrachtung als
Geschichte eines Missverständnisses und erstreckt
sich über den Zeitraum von der Mitte des 18. Jahrhun-
derts bis zur Gegenwart.

Diese Geschichte beschreibt letztlich die Geschichte
der deutschen Verhältnisse beziehungsweise eines
›deutschen Sonderweges‹, der das Resultat des bil-
dungsbürgerlich-sozialdistinktiven Deutungsmusters
Bildung und Kultur ist. Im 18. Jahrhundert transfor-
miert sich, wie Georg Bollenbeck (1996) hervorhebt,
der ständisch situierte ›Hochkultur‹-Begriff zu einem
bürgerlichen ›Kultur‹-Begriff. Das 18. Jahrhundert ist
in Deutschland die Epoche des Übergangs von der alt-
ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft: Neben dem
gehobenen Bürgertum formierte sich die Gruppe der
Gebildeten, die ihren sozialen Status nicht durch Her-
kunft und Besitz definieren konnten, sondern sich
durch Schul- und Universitätsbesuch, durch Wissen
und Bildung für ein Amt qualifizieren mussten (vgl.
ebd.). Die Hochkultur wird hierbei, einhergehend mit
dem Machtverlust des Adels im Anschluss an die Fran-
zösische Revolution, zur Errungenschaft des Bildungs-
bürgertums, das Staat und Gesellschaft nach seinem
Bild zu formen beginnt. Hochkultur umfasst dabei die
von den meinungsbildenden Eliten genutzten, als be-
sonders wertvoll akzeptierten Kulturleistungen (Mu-
sik, Literatur, bildende Künste, darstellende Künste) –
im Gegensatz etwa zur Volkskultur, Massenkultur, All-
tagskultur, Populärkultur. Gekoppelt mit dem Leit-
begriff der Zeit, der ›Aufklärung‹, erlangen die Begriffe
›Kultur‹ und ›Bildung‹ eine diskursleitende Geltung.

›Kultur‹ wird seit dieser Zeit in normativer Aus-
richtung vom Bürgertum reklamiert, um sich von den

›primitiven Unterschichten‹ einerseits und vom ›degenerierten‹ Erbadel andererseits abzugrenzen. Hierbei wird die eigene, kultivierte Lebensweise häufig mit dem Konzept der Bildung gleichgesetzt (vgl. ebd.). In der Mitte des 18. Jahrhunderts entsteht zudem parallel ein Sinn für das Populäre, orientiert vor allem an den Bildungsidealen der Aufklärung – etwa in der Literatur, Musik und Philosophie. Das Populäre entwickelt sich hierbei zu einer eigenständigen Kategorie. »Popularität als Bildungsaufgabe« wird hierbei zum Motto einer gegenkulturellen Opposition zum Leitbegriff ›Hochkultur‹ (vgl. Hecken 2007, 11 ff.). Neben Schiller sind hieran zahlreiche andere prominente Dichter und Denker ihrer Zeit beteiligt, so etwa Denis Diderot, Moses Mendelssohn oder Friedrich Nicolai. Wicke (2001, 7) hebt in diesem Zusammenhang ein prominentes Beispiel kultureller Popularisierungsprozesse hervor:

»Vergiß das so genannte populäre nicht...« – mit diesen Worten ermahnte Vater Leopold Mozart 1780 seinen Sohn Wolfgang Amadeus, doch die breiteren Hörschichten nicht aus dem Blick zu verlieren: »Ich empfehle dir bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das *ohnmusikalische Publikum* zu denken – du weist es sind 100 *ohnwissende* gegen 10 *wahre Kenner*, vergiß also das so genannte *populäre* nicht, das auch die *langen Ohren* kitzelt.« (Hervorh. im Original).

Bildungsprozesse

Dieser Sinn für das Populäre, das mit dem Entstehen der populären Kultur Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt wird, bleibt bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts grundsätzlich ambivalent und wird aus der Perspektive der Hochkultur auch nicht grundsätzlich diskutiert. Erst durch das Entstehen einer historisch neuen kulturellen Formation, der Popkultur, die zunehmend in den folgenden Jahrzehnten zur Dominanzkultur wird, transformiert sich diese Ambivalenz, wenngleich auch bis zur Gegenwart unverständlicherweise populäre Kultur und Popkultur nicht als gleichberechtigte und gleichwertige Bildungskultur im Vergleich zur Hochkultur wahrgenommen werden.

Diese Geschichte einer Abwertung ist nicht nur defizitär, weil sie die parallele Entwicklung der Hochkultur und des oppositionellen kulturellen Sinns für das Populäre ignoriert, sondern vor allem mit Blick auf

die strukturelle Gleichheit von Hochkultur und Popkultur, die behauptet werden kann, wenn man grundlegende Kulturfunktionen adressiert:

- Kultur als Idee, die Metaphern produziert;
- Kultur als Gesamtheit der menschlichen Produktionen und Artikulationen;
- Kultur als kontinuierliche Arbeit, die die Wirklichkeit kulturell ordnet, aber auch die Möglichkeit bietet, kulturelle Ordnungen zu subvertieren;
- Kultur als Transformation;
- Kultur als offener Prozess;
- Kultur als Bildungsfunktion von Welt und Selbst;
- Kultur ist produktiv und interpretativ;
- Kultur ist eine Lebensweise;
- Kultur als Kultur des Vergleichs und Vergleichens;
- Kultur ist Text, Praxis und Performance.

Hochkulturelle Bildungsprozesse sind, aufbauend auf diesen grundlegenden Kulturfunktionen und im Unterschied zu popkulturellen, wissensbasiert und fokussieren Objektivität, Wahrheit etc.; sie beabsichtigen durch Bildung in der Form von Erziehung, Ausbildung und Lehre kulturelle Ordnung zu erzeugen; sie werden mit Zuschreibungen wie ›inkommensurabel, kritisch, widerständig, frei, geistvoll‹ und so weiter versehen und zeichnen sich durch eine ästhetische Geschlossenheit aus. Ihr Bildungsversprechen besteht darin, Bildungskapital auszubilden, Distinktionsgewinn zu erlangen, in der Gesellschaft produktiv verortet zu werden und zur Sinnbildung beizutragen.

Popkulturelle Bildungsprozesse sind hingegen wesentlich narrativ und setzen auf spektakuläre Überzeugung und Überredung im Spannungsfeld der Wirklichkeit der Fiktion und der Fiktionalisierung der Wirklichkeit. Ihr Bildungsziel ist produktive kulturelle Un- und Umordnung und zeichnet sich durch eine ästhetische Offenheit aus. Sie werden allerdings zumeist mit abwertenden Zuschreibungen wie ›regressiv, standardisierend, unfrei, Halbbildung, Kulturindustrie‹ etc. versehen. Ihr Bildungsversprechen besteht darin, ein ›Mehr an Leben und Erleben‹ zu ermöglichen, Bildungserfahrungen machen zu können und Sinn(es)bildung zu initiieren.

Die Bildungsfunktion der Popkultur, im Unterschied zur Hochkultur, besteht darin, dass sie nicht autoritär, präskriptiv, normativ und diskursiv ist, im didaktischen Sinn nicht ausbildet oder lernen lässt, auch nicht erklärt oder Wissen vermittelt. Popkultur zeigt, führt auf und legt dar, macht anschaulich und anhörbar, verbindet und stiftet (Differenz-)Gemeinschaften, setzt in Bewegung, lässt Kommunikationen und Interaktionen entstehen sowie Wissen, Ideen

oder Ideologie zirkulieren, ist Blumen zur Auseinandersetzung letztlich eine Selbstbildungsagentur zum Projekt wird.

Literatur

- Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. Eine deutsche Deutungsmuster. Frankfurt 1998.
- Grossberg, Lawrence/Wartella, Ellen: Media Making. Mass Media in a Postmodern Age. New York 1998.
- Hall, Stuart: Popular Culture, Politics and the Media. *Popular Culture Bulletin* 1/3 (1978), 1–10.
- Hamilton, Richard: *Collected Works of Friedrich Schiller*. Oxford 1982.
- Hecken, Thomas: Theorien der Popkulturellen Bildung von Schiller bis zu den Gegenwart. Bielefeld 2007.
- Hecken, Thomas: Pop. Geschichte und Theorie der Popkultur. Bielefeld 2009.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.): *Hänbuch der Popkultur*. Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar 2003b, 1–22.
- Hügel, Hans-Otto: Unterhaltung. In: *Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart/Weimar 2003c, 73–82.
- Hügel, Hans-Otto: Populär. In: *Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart/Weimar 2003d, 342–348.
- Hügel, Hans-Otto: Lob des Mainstreams. In: *Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart/Weimar 2003b, 1–22.
- Jameson, Fredric: Verdinglichung und Popkultur. In: Christa Bürger/Peter Schiller (Hg.): *Zur Dichotomie von Kultur und Popkultur*. Frankfurt a. M. 1982, 1–10.
- Levine, Lawrence W.: The Folklore of Popular Culture and Its Audiences. *Review* 97 (1992), 1369–1399.
- Narváez, Peter/Laba, Martin: The Folklore of Popular Culture. In: Harold E. Hindes (Hg.): *Popular Culture and Its Audiences*. London 1992, 1369–1399.
- Poschardt, Ulf: Money, Money, Money. In: *Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart/Weimar 2003b, 1–22.
- Rubin, Jerry: Do it! Scenarios for the Future of Music. New York 1970.
- Sanders, Olaf: Popkultur. In: Christa Bürger/Peter Schiller (Hg.): *Zur Dichotomie von Kultur und Popkultur*. Frankfurt a. M. 1982, 1–10.
- Schechter, Harold: The Bosom Serpent. In: Marylin F. Motz/Angela M. S. (Hg.): *Culture Theory and Methodology*. Madison 2006, 313–317.
- Shaw, Arnold: *The Rock Revolution*. New York 1969.

ale Gleichheit von Hochkultur und Pop-
hauptet werden kann, wenn man grund-
urfunktionen adressiert:
s Idee, die Metaphern produziert;
s Gesamtheit der menschlichen Produk-
nd Artikulationen;
s kontinuierliche Arbeit, die die Wirk-
kulturell ordnet, aber auch die Möglich-
et, kulturelle Ordnungen zu subvertieren;
s Transformation;
s offener Prozess;
s Bildungsfunktion von Welt und Selbst;
t produktiv und interpretativ;
t eine Lebensweise;
s Kultur des Vergleichs und Vergleichens;
t Text, Praxis und Performance.
elle Bildungsprozesse sind, aufbauend auf
legenden Kulturfunktionen und im Un-
popkulturellen, wissenschaftlich und fo-
bjektivität, Wahrheit etc.; sie beabsichti-
ildung in der Form von Erziehung, Aus-
l Lehre kulturelle Ordnung zu erzeugen;
mit Zuschreibungen wie ›inkommensura-
widerständig, frei, geistvoll‹ und so wei-
und zeichnen sich durch eine ästhetische
heit aus. Ihr Bildungsversprechen besteht
ungskapital auszubilden, Distinktions-
rlangen, in der Gesellschaft produktiv ver-
den und zur Sinnbildung beizutragen.
elle Bildungsprozesse sind hingegen we-
rativ und setzen auf spektakuläre Über-
d Überredung im Spannungsfeld der
t der Fiktion und der Fiktionalisierung
heit. Ihr Bildungsziel ist produktive kul-
und Umordnung und zeichnet sich durch
sche Offenheit aus. Sie werden allerdin-
t abwertenden Zuschreibungen wie ›re-
dardisierend, unfrei, Halbbildung, Kultur-
tc. versehen. Ihr Bildungsversprechen be-
ein ›Mehr an Leben und Erleben‹ zu er-
Bildungserfahrungen machen zu können
bildung zu initiieren.
ungsfunktion der Popkultur, im Unter-
Hochkultur, besteht darin, dass sie nicht
räskriptiv, normativ und diskursiv ist, im
n Sinn nicht ausbildet oder lernen lässt,
erklärt oder Wissen vermittelt. Popkultur
auf und legt dar, macht anschaulich und
erbindet und stiftet (Differenz-)Gemein-
tzt in Bewegung, lässt Kommunikationen
ktionen entstehen sowie Wissen, Ideen

oder Ideologie zirkulieren, ist Bühne, Raum und Rah-
men zur Auseinandersetzung mit Welt und Selbst,
letztlich eine Selbstbildungsagentur, in der das Subjekt
zum Projekt wird.

Literatur

- Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. Glanz und Elend
eines deutschen Deutungsmusters. Frankfurt a. M. 1996.
Grossberg, Lawrence/Wartella, Ellen/Whitney, D. Charles:
Media Making. Mass Media in a Popular Culture. Thou-
sand Oaks 1998.
Hall, Stuart: Popular Culture, Politics and History. In: Popu-
lar Culture Bulletin 1/3 (1978), 1–45.
Hamilton, Richard: Collected Words. 1953–1982. London
1982.
Hecken, Thomas: Theorien der Populärkultur. Dreißig Posi-
tionen von Schiller bis zu den Cultural Studies. Bielefeld
2007.
Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–
2009. Bielefeld 2009.
Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begrif-
fe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar 2003a.
Hügel, Hans-Otto: Einführung. In: Ders. (Hg.): Handbuch
Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen.
Stuttgart/Weimar 2003b, 1–22.
Hügel, Hans-Otto: Unterhaltung. In: Ders. (Hg.): Handbuch
Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen.
Stuttgart/Weimar 2003c, 73–82.
Hügel, Hans-Otto: Populär. In: Ders. (Hg.): Handbuch Po-
puläre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stutt-
gart/Weimar 2003d, 342–348.
Hügel, Hans-Otto: Lob des Mainstreams. Zu Begriff und
Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur. Köln
2007.
Jameson, Fredric: Verdinglichung und Utopie in der Mas-
senkultur. In: Christa Bürger/Peter Bürger/Jochen Schul-
te-Sasse (Hg.): Zur Dichotomie von hoher und niederer
Literatur. Frankfurt a. M. 1982, 108–140.
Levine, Lawrence W.: The Folklore of Industrial Society: Po-
pular Culture and Its Audiences. In: American Historical
Review 97 (1992), 1369–1399.
Narváez, Peter/Laba, Martin: The Folklore-Popular Culture
Continuum. In: Harold E. Hinds Jr./Marylin F. Motz/Angela
M. S. Nelson (Hg.): Popular Culture Theory and Metho-
dology. A Basic Introduction. Madison 2006, 311–312.
Poschardt, Ulf: Money, Money, Money. In: Jochen Bonz
(Hg.): Sound Signatures. Pop-Splitter. Frankfurt a. M.
2001, 40–54.
Rubin, Jerry: Do it! Scenarios for the Revolution. New York
1970.
Sanders, Olaf: Popkultur. In: Christiane Heil/Gila Kolb/
Torsten Meyer (Hg.): shift: #Globalisierung #Medienkul-
turen #Aktuelle Kunst. München 2012, 145–146.
Schechter, Harold: The Bosom Serpent. In: Harold E. Hinds
Jr./Marylin F. Motz/Angela M. S. Nelson (Hg.): Popular
Culture Theory and Methodology. A Basic Introduction.
Madison 2006, 313–317.
Shaw, Arnold: The Rock Revolution. What's Happening to
Today's Music. New York 1969.

- Stäheli, Urs: Das Populäre als Unterscheidung – eine theo-
retische Skizze. In: Gereon Blaseio/Hedwig Pompe/Jens
Ruchatz (Hg.): Popularisierung und Popularität. Köln
2005, 146–167.
Storey, John: An Introduction to Cultural Theory and Popu-
lar Culture. Hemel Hempstead 1997.
Swingewood, Alan: The Myth of Mass Culture. London/Ba-
singstoke 1977.
Ullmaier, Johannes: Pop und Destruktion. Einleitende Be-
merkungen zur Kategorie der Destruktion und zum Vita-
lismusproblem. In: Testcard #1: Pop und Destruktion.
Mainz 1995, 9–21.
Wicke, Peter: Von Mozart zu Madonna. Eine Kultur-
geschichte der Popmusik. Frankfurt a. M. 2001.
Wicke, Peter: Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs. In:
Walter Grasskamp/Michaela Krützen/Stephan Schmitt
(Hg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Frankfurt a. M. 2004,
115–139.
Wicke, Peter: Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Ga-
ga. München 2011.

Marcus S. Kleiner