

Markus Tauschek

Instrument, Taktik oder Strategie?

Zur Vieldeutigkeit Populärer Kultur

Abstract: Instrument, Policy or Strategy? The Ambiguity of Popular Culture. This article examines the various ways reflexive or “knowing subjects” (Giddens) negotiate, perform and generally use popular culture today. Therefore, the article, following the idea of asymmetrical comparison, discusses three case studies from very different fields – a local protest movement against a furniture store, a Gothic festival in Leipzig and the pageant for a new national anthem in Switzerland – in order to find and deconstruct parallels and differences in the ways popular culture is constructed and conceptualized. Finally, the article discusses whether popular culture, which can be interpreted as polyvalent, is a powerful instrument, a means of policy or a target-oriented strategy.

Key Words: popular culture, reflexivity, creativity, resistance, policy

Im Sommer 2013 materialisierte sich nahezu auf dem gesamten Kieler Stadtgebiet Protest. Aufkleber auf Postkästen und mitunter aufwändig verzierte Blumenampeln an Straßenlaternen, auf Altglascontainern oder an Gartenzäunen sollten eines sichtbar machen: Hier verschaffen sich urbane Akteure eine Stimme. Und dies in überaus kreativer Weise, das Repertoire populärer Kultur aneignend, erweiternd, den eigenen Zielen anpassend. Was sich – wie das Aufhängen von Blumenampeln in der Innenstadt – auf den ersten Blick augenzwinkernd und spielerisch gibt, hatte handfeste politische Hintergründe. Schon im Juli 2011 hatte der damalige Kieler Oberbürgermeister die Öffentlichkeit darüber informiert, dass das Gelände einer Kleingartenkolonie der Filiale eines großen Möbelkonzerns weichen sollte.

Die sich daraus etablierenden Formationen des Protests¹ gegen den Neubau des Möbelzentrums waren überaus vielschichtig. Unterschiedliche politische Motivati-

Markus Tauschek, Institut für Volkskunde, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Maximilianstraße 15, D-79100 Freiburg, tauschek@eu-ethno.uni-freiburg.de

onen, Argumente, kulturelle Bezüge und Zitate und verschiedene Praktiken bildeten – wollte man die Ereignisse kulturwissenschaftlich deuten – eine Assemblage² des Protests. Argumente der Ökologie – etwa die Warnung vor der weiteren Versiegelung von Flächen – verbanden sich dabei mit Visionen einer partizipativen, basisdemokratischen Politik, konsum- und wirtschaftskritischen Haltungen bis hin zur Aushandlung der Frage, wem denn nun eigentlich städtischer Raum gehöre. Die medialen und performativen Artikulationsformen des Protests – Aufkleber, pointierte Gedichte, Plakate, Blumenampeln, Demonstrationen – bedienten sich eines formalen Repertoires, das man je nach Perspektive als Teil populärer Kultur interpretieren könnte. Der Protest wurde dadurch sicht- und erfahrbar; die jeweiligen Argumente wurden über verschiedene Medien und Formate populärer Kultur artikuliert, popularisiert und plausibel gemacht. Dies wirft Fragen auf: Inwiefern lässt sich der Protest selbst als populäre Kultur konzeptionalisieren? Wie nutzten Akteure Formate populärer Kultur? Wie wurde – aus der Perspektive eines klassischen Kommunikationsmodells – die zur Anwendung gebrachte populäre Kultur rezipiert, wie wirkte sie? Und gleichsam auf einer Meta-Ebene: Warum und inwiefern lassen sich die Formationen des Protests als populäre Kultur begreifen und welcher Mehrwert liegt in einer solchen Perspektivierung?

Populäre Kultur wird hier zu einer wertvollen Quelle für eine europäisch-ethnologische Alltagskulturforschung, die gegenwärtige Kultur immer historisch dimensioniert.³ Eine mikroperspektivische und akteurszentrierte Analyse der im Protest nutzbar gemachten populären Kultur kann den konkreten Kieler Konflikt und die hier handelnden Akteure in ihrer Vielschichtigkeit verstehbar machen; sie verweist zugleich auf größere gesellschaftliche Rahmen und Transformationsprozesse – insbesondere auch mit dem Blick auf historisch vorgeformte Praktiken oder Deutungsmuster. Eine solche Analyse wird damit zur Basis einer empirisch grundierten Gesellschaftsanalyse.

Der folgende Beitrag⁴ ist geleitet von der Frage, inwiefern und wie soziale Akteure populäre Kultur in unterschiedlichen Feldern mit unterschiedlichen Zielen nutzen. Der Beitrag geht dabei thesenhaft davon aus, dass die jeweils handelnden Akteure im Sinne Anthony Giddens' „knowing subjects“ sind,⁵ dass sie sich also aus dem Repertoire populärer Kultur mitunter in höchst reflexiver oder eigenwilliger Weise bedienen und damit die gesellschaftlichen Rahmen, in denen sie sich bewegen, gleichzeitig stabilisieren, reproduzieren und auch transformieren. Giddens argumentiert mit dem Wissen über Gesellschaft: „every social actor knows a great deal about the conditions of reproduction of the society of which he or she is a member“.⁶ Diese These deutet auf die sozialen Strukturen hin, in die Menschen als Kultur erzeugende Wesen eingebettet sind. Die von Giddens angenommene Reflexivität menschlichen Handelns fußt mit dem Verweis auf die Gesellschaft als Rahmen

jeweiligen Handelns auf kollektiven Erfahrungen und Deutungen sowie auf kollektiv geteilten Praktiken.⁷ Vor diesem Hintergrund basiert der Zugang des Beitrags nicht auf der vertiefenden Analyse eines einzelnen Fallbeispiels, sondern er versucht im Sinne eines asymmetrischen Vergleichs die Bedeutung populärer Kultur in drei, auf den ersten Blick höchst disparaten Feldern in komparativer Weise in den Blick zu nehmen. Mit dem Fokus auf die Popularisierung von Positionen durch populäre Kultur sowie die Bedeutung von Kreativität in ihrer Adaption wird zunächst das Beispiel der Proteste um die Kieler Kleingartenkolonie weitergedacht. Das darauf folgende Beispiel der Festivalisierung der Gothic-Szene greift diesen Aspekt mit der Frage auf, in welchem Zusammenhang populäre Kultur und ästhetische Erfahrungen stehen. In beiden Fällen nutzen Akteure populäre Kultur als Instrument, etwa um sich selbst zu inszenieren oder um politische oder weltanschauliche Haltungen sichtbar zu machen. Mit dem letzten Beispiel, dem Wettbewerb um eine neue Nationalhymne in der Schweiz, möchte der Beitrag eine Perspektivverschiebung vorschlagen und populäre Kultur weniger als Instrument denn als eine machtvolle Strategie zur Vermittlung ganz spezifischer Bedeutungsinhalte interpretieren. Es folgt ein knappes Fazit, das insbesondere praxeologische Zugänge für eine Ethnographie populärer Kultur, die gleichzeitig immer auch die historischen Entstehungsbedingungen reflektiert, stark machen möchte. Zuvor jedoch sollen einleitend einige systematisierende und begriffliche Überlegungen zu populärer Kultur als einer grundsätzlich vieldeutigen Praxis angestellt werden.

Populäre Kultur – Populärkultur – *popular culture* – das Populäre

Kaum ein anderes Forschungsfeld präsentiert sich heute so heterogen und bisweilen unüberschaubar wie das der populären Kultur. Diese Feststellung selbst scheint bis heute ein einigendes Diktum der interdisziplinären Populärkulturforschung zu sein, die dies immer wieder und teils mit bedauerndem Unterton konstatiert.⁸ Diese Heterogenität liegt einerseits in den vielen disziplinären Zugängen begründet, die sich trotz aller Bemühungen um gemeinsame Leitlinien⁹ in Fragestellungen, Quellen und theoretischen Referenzrahmen mitunter deutlich voneinander unterscheiden.¹⁰ Und andererseits hat die theoretische und methodische Bandbreite in der Auseinandersetzung mit populärer Kultur ihren Grund in den untersuchten Gegenständen selbst sowie wissenschaftshistorisch u. a. in der Genese des Forschungsfeldes im Kontext der Cultural Studies, in der sich ebenfalls Forschungstraditionen und Konzepte verschiedener Disziplinen vermischten.¹¹ Es mag an dieser Heterogenität liegen, dass bis heute klare definitorische Grenzlinien und – folgt man etwa der Argumentation Jens Ruchatz' – eine Theoretisierung des Gegenstands fehlen:

„Überlegungen, worauf der so bezeichnete Phänomenbereich [das Populäre; Anm. MT] seine Einheit gründen könnte, wo seine Grenzen liegen, warum populärkulturelle Phänomene so inkommensurabel sind, unterbleiben jedoch in der Regel.“¹² Vielleicht müsste man sogar argumentieren, dass diese definitorische Unbestimmtheit zu einem gewissen Grad die Attraktivität des Konzepts ausmacht, weil damit eine Vielzahl kultureller Praktiken und Formate wissenschaftlich erfassbar wird. Die Unschärfe hätte so gesehen das Potenzial der vielfältigen wissenschaftlichen Adaptierbarkeit.

Einzig der Aspekt des Vergnügens und der Unterhaltung eint die meisten Arbeiten zu populärer Kultur.¹³ Auch Kaspar Maase, der das Thema für die empirische Kulturwissenschaft aus einer historischen¹⁴ wie theoretischen Perspektive aufbereitet hat, unterstrich den Aspekt des Vergnügens.¹⁵ Dabei ließe sich jedoch kritisch anmerken, dass Unterhaltung und Vergnügen definitorisch letztlich genauso unscharf und ästhetisch zweideutig¹⁶ sind wie der Begriff Populärkultur und dass beide Begriffe gerade auch in ihrer historischen Genese zudem einen dichotomisierenden Gegenbegriff (also etwa Bildung oder Ernsthaftigkeit) implizieren, der dann auch die Gleichzeitigkeit von Ernst und Unterhaltung ausschließt.¹⁷

Bei Maase ist populäre Kultur verknüpft mit dem Begriff der Massenkultur. Mit dem Hinweis auf die Kultur der Massen ist auch die Nähe zum Begriff der Populärkultur, der Kultur der Vielen, der unteren sozialen Schichten oder eben auch der Volkskultur hergestellt.¹⁸ Hans-Otto Hügel argumentiert jedoch plausibel – und damit auch gegen die Positionen einiger Vertreter der Cultural Studies –, dass populäre Kultur strukturell etwas anderes ist als Volkskultur:

„Vor allem die im Vergleich zur modernen kapitalistischen Gesellschaft festeren sozialen Bindungen der Volkskulturen sprechen gegen die Verwendung des Begriffs im Sinne von Populärer Kultur [...]. Traditionsbildung und Sozialbindung in Produktion und Rezeption von Artefakten sind in traditionellen Gesellschaften anders organisiert als in modernen. Traditionale Gesellschaften kennen die für Populäre Kultur zentrale Emanzipation der Unterhaltung vom Belehrenden bzw. vom Sozial-Funktionalen nicht, wie umgekehrt rituelle und mythische Bezüge und Ausdrucksformen in modernen Gesellschaften immer einen ‚Als-ob-Charakter‘ haben.“¹⁹

Populäre Kultur – dies hat Hügel mehrfach plausibel herausgearbeitet – ist zugleich Produkt und Charakteristikum der Moderne. Und wenn insbesondere in den Cultural Studies Volkskultur und Populäre Kultur rein begrifflich in „popular culture“ zusammenfallen, dann ist dies, wie Hügel argumentiert, nicht nur ein problematisches Ausblenden historischer Befunde. Die Parallelisierung sei insbesondere dann kritisch zu hinterfragen – so Hügel weiter –, wenn mit Volkskultur und populärer

Kultur in geradezu sozialromantischer Manier und gleichsam automatisiert Eigensinn und Widerständigkeit verknüpft werden. Dieses Argument hat auch der bereits zitierte Jens Ruchatz aufgegriffen und Eigensinn als reine wissenschaftliche Hypothese entlarvt: „Der ‚Eigensinn‘ der Populärkultur wird schlicht behauptet [...]“²⁰

Das Konzept populäre Kultur ist in dieser Perspektive selbst weniger ein analytisches Werkzeug als ein politisches Instrument mit spezifischen wissenschaftlichen oder auch wissenschaftspolitischen Funktionen.²¹ Die Kritik an einer normativ und ideologisch argumentierenden Populärkulturforschung ist erst recht in einem weiteren Vorwurf präsent, der auf das Engste mit der Entstehung dessen verbunden ist, was die Populärkulturforschung als populäre Kultur bezeichnet. Die Kritik bezieht sich – folgt man noch einmal der pointierten Argumentation von Jens Ruchatz – auf die unvermeidliche Herstellung einer machtvollen Dichotomie – nämlich zwischen Hoch- und Populärkultur:²²

„Das Festhalten am Begriff der Populärkultur könnte darauf hindeuten, dass man sich mit der Unterscheidung von Hochkultur und Populärkultur letztlich gut eingerichtet hat, weil sie ein etabliertes Untersuchungsterrain absteckt und dies [...] mit einer ebenso stabilen Unterscheidung gesellschaftlicher Schichten koppelt. [...] Die Klagen über die Trennung von Hoch- und Populärkultur scheinen vor diesem Hintergrund weniger an der Aufhebung der Distinktion zu arbeiten als diese vielmehr – zur Abgrenzung und Begründung des eigenen Terrains – in Umlauf zu halten und damit die Identität des eigenen Forschungsfelds zu bekräftigen.“²³

Die von Ruchatz angesprochenen forschungsstrategischen Hintergründe verhindern demnach ein konsequentes Hinterfragen des Konzepts Populärkultur. Dies scheint umso problematischer, wenn man die Diskurse rund um die Genese populärkultureller Artefakte, Praktiken oder Formate in der Mitte des 19. Jahrhunderts berücksichtigt, in der eine Trennung in Hoch- und Populärkultur entstand, auch wenn – wie Kaspar Maase herausgearbeitet hat – „Populärkultur seit dem späten 18. Jahrhundert zur bürgerlichen Lebensweise“²⁴ gehört. Ohne dies hier detaillierter ausführen zu können, sind mit dem Begriff Populärkultur komplexe Bedeutungsgewebe aufgerufen, die sich insbesondere mit Verweis auf den Begriff der Massenkultur durch normative und moralisch kodierte Formulierungen wie ‚Verflachung‘ oder ‚Verrohung‘ und den damit verbundenen Versuch der bildungsbürgerlichen Geschmackserziehung der vermeintlichen Massen auszeichnen.

Trotz aller Dekonstruktion also – so der Vorwurf an den Begriff Populärkultur – schwingt auch heute noch eine dichotomisierende Trennung in der Rede von populärer Kultur mit. Wer von populärer Kultur spricht, geht implizit und gewollt oder nicht zwangsläufig von einer wie auch immer gearteten nicht populären Kultur

(Hochkultur, Kunst, Elitenkultur etc.) aus.²⁵ Was also tun? Den Begriff in der wissenschaftlichen Analyse gänzlich aufgeben? Warum nicht nur von Kultur sprechen? Oder anders: Was ist durch das Hinzufügen des Adjektivs „populär“ gewonnen?

Einen Ausweg aus dem Dilemma des zwangsläufigen Mitdenkens eines vermeintlichen Antonyms – dem der Hochkultur – hat die Kulturanthropologin Sabine Eggmann in ihren diskursanalytischen Überlegungen zum Konzept Populärkultur vorgeschlagen: Sie plädiert dafür, den Begriff des Populären keineswegs aufzugeben, sondern diesen konsequent diskursanalytisch zu kontextualisieren. Populäre Kultur ist in dieser Perspektive dann all das, „was sich selbst als ‚populär‘ darstellt“.²⁶ Damit ist jedoch keineswegs das – durchaus klassische (kultur-)wissenschaftliche – Problem gelöst, dass der Gegenstand selbst immer auch durch die wissenschaftliche Zuschreibung als populäre Kultur mit hergestellt wird: Dass der Kieler Konflikt um die Kleingartenkolonie in einem wissenschaftlichen Beitrag zum Thema Populärkultur als Beispiel dient, mag als Beleg für diesen Zuschreibungsprozess dienen. Zu fragen ist also, wie, wann, wo, durch wen und mit welchen Zielen und Funktionen – bezugnehmend auf Eggmann gilt dies dann ebenso für die wissenschaftliche Auseinandersetzung – populäre Kultur gemacht wird.

Wenn Kaspar Maase unterstreicht, sich anstelle von Form und Inhalt für die Praktiken sozialer Akteure etwa in der Aneignung populärer Kultur zu interessieren, dann sind hier in erster Linie genau diese spezifischen Zugangsweisen zu einem Forschungsgegenstand formuliert, die insgesamt kulturanthropologische Forschung²⁷ auszeichnen und die gleichermaßen auch für die Beschäftigung mit dem Begriff Volkskultur gelten: Es geht um eine Analyse kultureller Praxis.²⁸

Dabei gilt es auch die komplexen Rahmungen zu untersuchen, die Rezeption und Produktion populärer Kultur bedingen, falls man in der Postmoderne – etwa im Hinblick auf die Figur des ‚Prosumers‘ – überhaupt noch in dieser Trennung denken kann. Diese Perspektivierung wird schließlich auch Hybridisierungsprozessen populärer Kultur und einer Auflösung von Genres gerecht, die spätestens um 1900 einsetzt und sich seit den 1990er Jahren zunehmend radikalisiert: Mainstream, Avantgarde, Popkultur, Lebensstil, Kunst, Hoch- und Populärkultur – in all diesen Bereichen werden Deutungshoheiten über Kunst und Kultur zu einem Gegenstand der Aushandlung.

„Unsere Kultur ist gerade in den letzten fünfzig Jahren bestimmt durch ein Aufeinanderzubewegen von Hoch- und Populärer Kultur, von Kunst und Unterhaltung. Popularisierung und Verkunstung lassen sich allenthalben wahrnehmen, sind als kulturelle Techniken geradezu alltäglich geworden.“²⁹

Dass Hügel hier selbst zumindest diskussionswürdige Dichotomien nutzt – wenn Kunst und Unterhaltung sich heute zusammenbewegen, so suggeriert dies eine

zuvor angenommene Trennung –, sei nur nebenbei bemerkt. Fest steht, dass der u. a. von Hügel konstatierte Prozess der Hybridisierung³⁰ darauf verweist, dass populäre Kultur ein relationaler Begriff ist.

Eine kulturanthropologische Populärkulturforschung muss aus meiner Sicht genau diese Aspekte problematisieren. Zu fragen ist nach den jeweiligen Akteuren und nach ihrem Umgang mit populärer Kultur. Mit Hügel ließe sich deshalb die Prozessualität populärer Kultur betonen:

„Legt man den Akzent statt auf ‚Kultur‘ mehr auf ‚das Populäre‘, rückt weniger die Funktion der Identitätsfindung oder der Selbstvergewisserung/Selbstinszenierung und schon gar nicht eine bestimmte Trägerschaft, sondern der Prozeß der Teilhabe in den Vordergrund. Statt eines derivativen Begriffs von Populärer Kultur, der nach ihrem Ursprung, ihrer Trägerschaft fragt, oder eines funktionalen Begriffs, der aufs Politische (Funktion: Widerstand) oder aufs Psychologische (Funktion: Entlastung) bzw. Soziale (Funktion: Identität) zielt, scheint ein prozessualer Begriff Populärer Kultur fruchtbarer zu sein.“³¹

Aus dieser Perspektive ergeben sich für die folgenden Fallbeispiele drei relevante und zudem ganz grundlegende Forschungsfragen:

- Da wäre erstens die Frage nach Macht, Disziplinierung und nach der Reproduktion hierarchischer Strukturen,³² die gerade die historischen Arbeiten der Cultural Studies im Hinblick auf das widerständige Potential einer „popular culture“ immer wieder gestellt haben. Wer übt also durch das Sprechen über das Populäre, durch die reflexive Nutzung populärkultureller Formate Macht aus bzw. wie üben in Anlehnung an eine symmetrische Anthropologie populärkulturelle Artefakte selbst Macht aus? Diese Fokussierung verweist schließlich auch auf die bereits skizzierte Relationalität populärer Kultur: Inwiefern und für welche Akteure und Akteursgruppen dient populäre Kultur als Instrument der Abgrenzung und Distinktion?³³
- Zweitens – und hiermit eng verbunden – stellt sich die grundsätzliche Frage nach dem Zusammenhang populärer Kultur und sozialer Ordnung. In der Volkskunde ist dieser Zusammenhang beispielhaft etwa in der Kitsch-Debatte der 1970er Jahre formuliert worden. So ging Martin Scharfe davon aus, dass über populäre Kultur soziale Grenzen reproduziert und stabilisiert werden.³⁴ In dieser Perspektive jedoch fehlte noch die Frage nach der Selbstermächtigung der Akteure, die eben keine Marionetten und keineswegs ohne eigene Handlungsmöglichkeiten Strukturen ausgeliefert sind.

- Und schließlich interessiert drittens – hier ließen sich insbesondere auch die Kompetenzen einer kulturanthropologischen Alltagskulturforschung ausspielen – die Frage nach der mitunter subversiven Aneignung populärer Kultur im Sinne eines aktiven und reflexiven Prozesses sowie die Frage danach, auf welche kulturhistorisch vorgeformten Deutungsmuster sich Akteure in diesem Prozess der Aneignung beziehen, diese assemblageartig neu zusammensetzen oder welche sie in der Tat neu herstellen.

Populäre Kultur, Kreativität und Widerständigkeit

Würde man den eingangs skizzierten Protest um den Abbruch der Kieler Kleingartenanlage und gegen den Neubau eines Möbelzentrums aus der Perspektive der Cultural Studies interpretieren, so könnte man hier in paradigmatischer Weise Formen und Medien widerständigen Handelns gegen politische Strukturen ausmachen. Die Art und Weise, wie hier ein Netz protestierender Akteure Formen und Formate des Widerstands für sich produktiv macht, verweist darauf, wie populäre Kultur als Instrument der Artikulation und Sichtbarmachung Verwendung findet.

Ein zentrales Charakteristikum des Populären ist seine Verfügbarkeit³⁵: Einerseits die ökonomische – zum Beispiel preiswerte, weil technisch reproduzierte Kunst – und andererseits die kognitive Verfügbarkeit in der Rezeption. Akteure müssen den Gegenstand lesen und begreifen können, damit er populär wird. Beides trifft auch auf die Protestaktionen der Möbelzentrumsgegnerinnen und -gegner in Kiel zu: Die Aufkleber im städtischen Raum machten den Protest räumlich und kognitiv verfügbar. Die Texte popularisierten das Ziel des Protests und argumentierten – dies gilt zumindest für viele Aufkleber – mit städteplanerischen oder ökologischen Gründen: „Stoppt die Grüngürtelvernichtung in Kiel“; „Blütenstaub statt Laubenraub“; „Möhrensaft statt Möbelkraft“ oder „Apfelkraft statt Möbelsaft“. Die kognitive Verfügbarkeit scheint insbesondere durch die kurze, appellative Form der sich reimenden Slogans gewährleistet zu sein. Der Aspekt der Aneignung bzw. der Rezeption ist in all jenen Formaten greifbar, die weitergenutzt wurden – so etwa in einem Aufkleber an einer Ampel, auf dem handschriftlich mit dem Hinweis „23. März wählen!“ zur Beteiligung am Bürgerentscheid über die Ansiedlung des Möbelhauses am 23.3.2014 geworben wurde.

Politischer und gleichzeitig spielerischer gestaltete sich eine zweite Protestformation, die innerhalb des städtischen Raums Ausgleichsflächen für das verlorene Kleingartengelände auswies: Etwa durch einen Aufkleber auf einem Postkasten mit der ironisch gebrochenen Frage „Ist vielleicht auch dies eine städtische Möbel-Kraft-Ausgleichsfläche?“. Eine höchst wirksame Strategie, die auf die für populäre Kul-



Abbildung 1: Aufkleber für den Erhalt einer Kleingartenanlage; Kiel, März 2014. Foto: M. Tauschek.

tur als grundsätzlich angenommene Mehrdeutigkeit verweist, ist die großräumige Anbringung von Blumenampeln im urbanen Raum, die auch diese als Möbel-Kraft-Ausgleichsfläche markierten. Hier wird der Protest ironisch eingefärbt, was gleichzeitig Sympathie erregen und ästhetisch wirken kann. Als ich im Sommer 2013 die Protest-Blumenampeln fotografisch dokumentierte, sprachen mich zwei ältere Pasantinnen an: Dies sei doch eine sehr schöne Idee, die Stadt so zu begrünen und zu verschönern. Hier verschwand das politische Moment, wohingegen allein die ästhetischen Qualitäten wahrgenommen wurden.³⁶ Bedeutungen sind – dies zeigt dieses kleine Beispiel – immer situativ und kontextabhängig.

Die Blumenampeln wirkten auch deshalb, weil sich neben den protestierenden Aktivistinnen und Aktivisten, die den Kern der Protestaktionen bildeten und den bereits genannten Bürgerentscheid anstießen, schnell auch sich ansonsten nicht kollektiv engagierende Kielerinnen und Kieler an der Aktion beteiligten und bepflanzte Gefäße in der Stadt verteilten. Etwas freier interpretiert ließe sich diese Form der Aneignung in Rückgriff auf Gilles Deleuze und Félix Guattari als rhizomatisch interpretieren: Ein Format des Protests wurde dabei als modellhaft verstanden und von verschiedenen Akteuren unabhängig und unkoordiniert aufgegriffen und nach-



Abbildung 2: Aufgehängte Blumentöpfe als Medien des Protests; Kiel, Februar 2014. Foto: M. Tauschek.

geahmt, wodurch es sich rasch und letztlich dann auch nicht mehr kontrollierbar in der Stadt verbreitete. Diese Form des Protests lässt sich kulturwissenschaftlich schließlich auch als wirkungsvolle Strategie der Rauman eignung interpretieren.

Dass die Blumenampeln nach dem Bürgerentscheid im März 2014, der knapp für den Bau des Möbelhauses ausging, ihre Protestfunktion verloren, dürfte evident sein. Dass sie mitunter jedoch von Kielerinnen und Kielern bis weit in den Herbst 2014 und sogar noch im Frühjahr 2015 gepflegt und gegossen wurden, deutet darauf hin, dass hier die politische und widerständige einer ästhetischen Funktion wich. Aus Protest – so könnte man zugespitzt annehmen und damit die Flexibilität von Bedeutungszuschreibungen an populäre Kultur belegen – wurde urbane Dekoration.

Dieses erste, knapp skizzierte Beispiel³⁷ hat nicht nur das Potenzial, auf Funktionsverschiebungen und Mehrdeutigkeiten populärer Kultur hinzuweisen. Es steht vielmehr geradezu paradigmatisch dafür, wie soziale Akteure populäre Kultur hier im Sinne Chris Shores und Susan Wrights aus der Perspektive einer Anthropology of Policy dazu nutzen, um „new social and semantic spaces, new sets of relations, new political subjects and new webs of meaning“³⁸ herzustellen. Populäre Kultur ist

dabei ein wirkungsvolles Instrument, mithilfe dessen die protestierenden Akteure gerade auch in ihrem kreativen Potenzial Argumente und Positionen popularisieren konnten.

Populäre Kultur und ästhetische Erfahrung: Zur Festivalisierung der Gothic-Szene

Etwa 20.000 Anhängerinnen und Anhänger der schwarzen Szene besuchten im Juni 2014 das 23. *Wave-Gotik-Treffen* (kurz *WGT*) in Leipzig. Das Leipziger Festival – im Übrigen das größte seiner Art weltweit – lässt sich als paradigmatisches Forschungsfeld populärer Kultur begreifen: Eine Vielzahl performativer Praktiken der Reproduktion und Transformation von Szene trifft dabei auf eine schier unüberschaubare Vielzahl individueller und doch kollektiv kodierter Lebensentwürfe. Ein höchst ausdifferenziertes musikalisches Feld – *Postpunk*, *Industrial*, *Dark Wave*, *Ambient*, *EBM* etc. – trifft auf ebenso ausdifferenzierte Akteursgruppen innerhalb der Szene – *Cybergoths*, *Steampunks*, *Punks*, *Neo Romantics*, *Waver*, *Gruftis* und so weiter. Romantisierende Vorlieben für unterschiedliche historische Epochen – ein undifferenziertes Mittelalter oder das Viktorianische Zeitalter – korrespondieren mit einer mitunter überaus minutiös inszenierten materiellen Kultur.

Das Leipziger Festival verdichtet und stabilisiert durch seine jährliche Wiederkehr eine überaus heterogene Szene, die sich selbst, aber auch in der Lesart der bisherigen wissenschaftlichen Literatur häufig als unpolitisch gibt.³⁹ Ein Blick auf die Diskurse der mit der Gothic-Szene verknüpften musikalischen Felder zeigt jedoch deutlich, dass hier auch um die Politisierung und Skandalisierung in Songtexten, aber auch in Kleidungsstilen und Symbolen überwiegend männlicher Musiker gerungen wird.⁴⁰ Die Initiative *Gruftis gegen rechts* belegt etwa, dass im Rahmen des Festivals auch politische Ideologien verhandelt wurden. Als Reaktion auf das Auftauchen eines Symbols der SS-Ausbildungsstätte Wewelsburg, der sogenannten schwarzen Sonne, gründete sich beispielsweise der Arbeitskreis „Schwarz statt braun“. Auf einem Flyer zum Festival 2011 nimmt der Arbeitskreis explizit Bezug zu diesem Symbol, das auf der Obsorgekarte zum Festival 2009, die zum Zelten auf dem Festivalgelände berechtigt, abgebildet war:

„Auf der Obsorge-Karte 2009 war im Hintergrund eine ‚Schwarze Sonne‘ abgebildet. Warum uns das stört? Die ‚Schwarze Sonne‘ ist eindeutig ein nationalsozialistisches Symbol und spielt in der rechten Esoterik eine große Rolle. Entgegen häufiger Behauptungen ist sie eben kein altes germanisches Symbol [...]. Bis heute haben sich die Veranstalter nicht klar von diesem Symbol und

der Ideologie dahinter distanziert, obwohl sie von Festival-Teilnehmern und Bands mehrfach deutlich dazu aufgefordert worden sind.“⁴¹

Dieser Ausschnitt zeigt, wie hochgradig komplex und reflexiv die diskursive Auseinandersetzung um Symbole ist, die vielfach auch nur aus ästhetischen Gründen genutzt werden, dann aber je nach performativem Rahmen auch aus Gründen der ironisch-distanzierten politischen Provokation oder als ernst gemeintes politisches Statement.⁴²

Die performativen Praktiken des Festivals – ein „heidnisches Dorf“, ein Mittelaltermarkt, eine Fetisch-Party, ein Szenegottesdienst, ein viktorianisches Picknick, klassische Konzerte, eine Ausstellung zur Gothic-Szene in der DDR usw. – deuten auf eine mitunter spielerische Hybridisierung hin. In diesen Performanzen – das haben Beobachtungen und explorative Gespräche mit Festivalbesucherinnen und -besuchern ergeben – reflektieren die Mitglieder nicht nur ihre eigene Rolle innerhalb der Szene und die Frage, was die Szene konstituiert, sondern sie produzieren auch ganz spezifische ästhetische Erfahrungen. Diese haben sehr viel zu tun mit der Inszenierung des Körpers über vestimentäre Praktiken, die keineswegs nur widerständig sein müssen.⁴³ Die ästhetischen Erfahrungen, die die materielle Kultur der Szene ebenso ermöglicht wie die vielfältigen performativen Praktiken innerhalb des Festivals, sind wie die in der Szene zur Anwendung kommenden Symbole immer auch vielschichtig und sie haben vielfältige Funktionen: die Her- und Darstellung von Geschlecht,⁴⁴ das Markieren von Zugehörigkeiten zu spezifischen Kollektiven innerhalb der Szene, das Sichtbarmachen ökonomischen Kapitals etc.

„Unsere moderne Populäre Kultur“ – so noch einmal Kaspar Maase – „ist im Kern geprägt durch kommerzielle, technologisch vorangetriebene Steigerungsdynamik und durch die unübersehbare Reflexivität und Selbstreferenzialität von Praktiken und Akteuren, die populär sein wollen und in ständiger Abgrenzung gegen andere Modi künstlerischer Kommunikation die kontinuierliche Neuerfindung und Selbstüberbietung des Populären forcieren.“⁴⁵

Genau dieses Spannungsfeld der Reproduktion und Transformation, das die kulturwissenschaftliche Performanzforschung als konstitutiv für jegliche Cultural Performance interpretiert hat, kann eine Ethnographie des Leipziger Festivals sichtbar und verstehbar machen. Zu fragen ist dabei, wie die hier handelnden Akteure populäre Kultur nutzen, reflexiv und kognitiv – auch in ihren Selbstdeutungen – bearbeiten und wie sie sich mithilfe populärer Kultur etwa von anderen Szenen, Kollektiven oder Praktiken abgrenzen. So etwa selbst innerhalb der Szene in einem alternativen Festival – dem *Gothic Pogo Festival* –, das parallel zum Wave Gotik-Treffen in Leipzig stattfindet und das explizit antifaschistisch und alternativ sein möchte.

Populäre Kultur ist hier wie im Fall des Kieler Protests ein Instrument, das wissende Subjekte mitunter reflexiv und strategisch, jedoch auch spielerisch und virtuos zum Einsatz bringen können. Eine empirische Analyse muss davon ausgehen, dass Akteure im Rahmen des Festivals populäre Kultur und damit verbundene ästhetische Erfahrungen performativ erzeugen. Das Leipziger Festival ist vor diesem Hintergrund ein überaus lohnenswertes Forschungsfeld, weil es erstens in verdichteter Form populäre Kultur als komplexe Assemblage aus Praktiken, materieller Kultur, Musik, Lebensstil, Kulturindustrie, medialen Repräsentationen etc. untersuchbar macht; und weil es zweitens geradezu dazu auffordert zu fragen, wie die performative Herstellung populärer Kultur und der sie hervorbringenden Szene vor und nach dem Festival die Alltage der zu untersuchenden Akteure durchdringt.

Populäre Kultur als Strategie? Der Wettbewerb um eine neue Schweizer Nationalhymne

Im August 2012 kündigte die *Schweizerische Gemeinnützige Gesellschaft*, ein bürgerschaftlicher Verein, einen Wettbewerb an: Ab 1. Januar 2014 sollten Bewerbungen mit einer neuen Schweizer Nationalhymne eingereicht werden. Nach Ablauf der Frist Ende Juni 2015 waren 208 Vorschläge eingesandt. Eine 30-köpfige Jury aus vielen gesellschaftlichen Feldern sollte, so die ersten Planungen, über die ersten zehn Plätze entscheiden (darunter kein Volkskundler, dafür der Generalsekretär des *Schweizerischen Fußballverbands*, was Rückschlüsse über den gesellschaftlichen Ort populärer Kultur zulässt).

Die Begründung der Gemeinnützigen Gesellschaft für die Notwendigkeit einer neuen Hymne verweist zunächst auf die als nicht mehr zeitgemäß empfundene alte Hymne, den sogenannten „Schweizerpsalm“, und dann auf neue Funktionen einer neuen Hymne:

„Kennen Sie mehr als eine Strophe der Schweizer Nationalhymne auswendig? Falls nicht, so geht es Ihnen wie den meisten Schweizerinnen und Schweizern. Der Text des ‚Schweizer Psalms‘ ist schwierig zu merken, sprachlich sperrig und nicht mehr der Realität entsprechend. Die Schweiz wird nicht in ihrer heutigen politischen und kulturellen Vielfalt abgebildet. Dies soll sich ändern [...].“⁴⁶

In den 1960er Jahren beschloss der Schweizer Bundesrat, den Schweizerpsalm zunächst als provisorische Nationalhymne einzuführen. 1963 stimmten sechs Kantone gegen die neue Hymne, zwölf sprachen sich für sie aus und sieben wollten eine verlängerte Probezeit. 1965 wurde der Schweizerpsalm als Nationalhymne vorläufig

fig anerkannt. Am 1. April 1981 schließlich erklärte der Bundesrat den Schweizerpsalm zur offiziellen Nationalhymne der Schweiz. Die politische Biographie des Liedes reicht freilich weiter zurück: Mitte des 19. Jahrhunderts komponierte ein Zisterziensermönch die Melodie zu einem Messgesang. Der Text entstammt der Feder des politisch liberal orientierten Dichters Leonhard Widmer in einer Zeit des drohenden Auseinanderfallens des Schweizerischen Staatenbundes.⁴⁷

Die Genese des Schweizerpsalms hat aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive indikatorischen Wert, verweist sie doch auf ganz spezifische gesellschaftspolitische Rahmen, die sich in Text und Melodie eingeschrieben haben. Aus der Sicht der *Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft* sind diese Rahmen heute aber problematisch geworden:

„Die SGG ist der Überzeugung, dass ein neuer Text, welcher der heutigen Schweiz angemessen ist, der Nationalhymne zu mehr Akzeptanz in der Bevölkerung verhilft. [...] Eine zeitgemässe Hymne soll mit mehr Freude und Begeisterung gesungen werden.

Die SGG bemüht sich seit 1810 um die Stärkung der Solidarität in der Schweizer Zivilgesellschaft und um die Integration verschiedener Bevölkerungsgruppen. Eine moderne Hymne auf der Grundlage der Präambel der Bundesverfassung soll ebenfalls den Zielen Integration und Solidarität dienen.“⁴⁸

Diese Lesart einer neuen Hymne als Instrument zur Stärkung von Solidarität und Integration lässt sich kulturanthropologisch erstens als eine Form der gezielten, reflexiven Erfindung populärer Kultur interpretieren und zweitens als eine Strategie des Regierens. Beides funktioniert auf einer Mikroebene durch die Produktion von Verfügbarkeit. In den Wettbewerbsregularien heißt es etwa: „Die Melodie soll Geist und Herzen der Menschen berühren, Ausdruck der Schweizer Kultur sein, einfach zu singen und dennoch nicht banal.“⁴⁹ Der Akt der Rezeption sowie die Wirkung der Hymne sind hier vorweggenommen; beides soll in der Herstellung des populärkulturellen Artefakts bereits mitgedacht werden. Ausgeblendet werden in dieser Perspektive hingegen jegliche Formen einer späteren eigensinnigen Aneignung reflexiver Akteure, deren Geist und Herz unter Umständen nicht angesprochen werden.

Auch wenn die den Wettbewerb auslobende Organisation kein politischer Akteur im engeren Sinne ist, so ist der Vorstoß für eine neue Nationalhymne doch auch einzuordnen in einen Diskurs um neue, kulturell kodierte Umgangsformen mit nationalen Symbolen.⁵⁰ Dieser diskursive Umgang materialisierte sich nach der Auslobung des Wettbewerbs in durchaus kontrovers geführten Debatten. Hier exemplarisch zwei Argumente aus einem Diskussionsforum im Kontext eines Presseartikels: „langsam werd ich echt verrückt: wie kann es sein das man eine Landeshymne ändern kann?? Dreht ihr jetzt völlig am Rad?? Das ist ein Stück Kultur eine Lan-

deshymne, sowas kann man dohc [sic] nicht einfach ändern??? [...]“⁵¹ Oder in die andere Richtung argumentiert: „Ganz ehrlich, unsere Nationalhymne ist schrecklich. [...] Über den Text lässt sich streiten, da sind Hymnen halt immer speziell, aber die Melodie ist einfach viel zu langatmig. [...]“⁵²

Während der erste Kommentar für Nationalstolz plädiert, die Hymne als „Kultur“ und damit in einer lebensweltlichen Deutung als sakrosankt und unveränderlich begreift und Kultur vor diesem Hintergrund als konservierende Kraft interpretiert, argumentiert der zweite in erster Linie mit ästhetischer Erfahrung und mit spezifischen Affekten. Die Kommentare zeigen auch, wie populäre Kultur hier gleichermaßen metakommunikativ verhandelt wird.

Die große Zahl der eingereichten Vorschläge lässt durchaus auf ein breites gesellschaftliches Interesse schließen. Bei der Fertigstellung dieses Beitrags waren noch drei Wettbewerbsbeiträge nach einem mehrstufigen Verfahren übrig, für die Interessierte online bis zum 6. September 2015 ihre Stimme abgeben konnten.⁵³ Am 12. September 2015 schließlich wurden die drei Beiträge in einer Live-Sendung mit dem Titel „Potzmusig“ der Öffentlichkeit erneut präsentiert mit dem Ziel, hier den Gewinner live über eine Online-Abstimmung zu küren.⁵⁴ Auf der Homepage der auslobenden Institution war hingegen noch zu lesen, dass es dem Projekt an politischer Unterstützung mangelt – dort heißt es: „Überzeugen Sie Parlamentarier/innen, die sich noch schwer tun mit der Idee einer neuen Nationalhymne.“⁵⁵

Gerade dieses letzte Beispiel verdeutlicht einerseits, wie populäre Kultur – hier die bestehende Nationalhymne – problematisch werden kann, wenn sie in der Wahrnehmung sozialer Akteure nicht mehr mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedürfnissen oder pragmatisch mit Rezeptionsgewohnheiten als deckungsgleich verstanden wird. Das Beispiel zeigt aber auch, wie die Hymne als Genre populäre Kultur und als Format der Popularisierung nationaler und sozialer Kohäsion zwischen verschiedenen kulturellen Systemen oszilliert und wie sie schließlich mit weiteren populärkulturellen Formaten oder Modi – einem Wettbewerb, einer Fernsehsendung, verschiedensten Homepages, Kommentaren zu Presseartikeln etc. – verwoben ist.

Fazit

So unterschiedlich die drei skizzierten Felder sein mögen, so eint sie aus einer kulturwissenschaftlich-analytischen Perspektive neben der grundsätzlichen Vieldeutigkeit und Ambivalenz in den Les- und Gebrauchsarten etwa der jeweiligen materiellen Kultur doch der jeweils instrumentelle, strategische oder in Rekurs auf Michel de Certeaus Reflektionen zu den Praktiken des Alltags „taktische“ Umgang mit popu-

lärer Kultur. De Certeau vertritt in seiner *Kunst des Handelns* im wortwörtlichen Sinne eine kulturanthropologische Sichtweise: Ihn interessiert, wie Menschen in alltäglichen Praktiken Kultur erzeugen und wie sie sich diese aneignen. Konsequenterweise definiert er populäre Kultur als eine „Kunstfertigkeit“:

„[...] sie [populäre Kultur; Anm. MT] zeigt sich im Wesentlichen als eine ‚Kunstfertigkeit‘ im Umgang mit diesem oder jenem, das heißt als kombinierende und verwertende Konsumform. Diese Praktiken bringen eine ‚populäre‘ *ratio* [kursiv i.O.] ins Spiel, eine Art und Weise, das Denken auf das Handeln zu beziehen, eine Kombinationskunst, die untrennbar von einer Kunst im Ausnützen ist.“⁵⁶

Konsumform meint hier keineswegs passives Rezipieren: Sie umfasst vielmehr all jene Formen, in denen aktiver Konsum reflexives Handeln der jeweiligen Akteure voraussetzt. In allen drei Feldern lässt sich dieses Handeln im Sinne einer Kunstfertigkeit ausmachen. Ich habe in meiner Analyse ganz bewusst den Begriff des Instruments vorgeschlagen, weil er einerseits Fertigkeiten und Wissensbestände durchaus auch im Sinne einer reflexiven Aneignung voraussetzt – ein Instrument muss man spielen können. Und weil er andererseits spielerische und habitualisierte Praxisformen beinhaltet – die zum Spielen eines Instruments benötigten Fertigkeiten schreiben sich irgendwann in den Körper des oder der Spielenden ein und werden nicht mehr hinterfragt. Insbesondere für das Fallbeispiel der Gothic-Szene dürfte diese Dimension relevant sein: In der ritualisierten Wiederkehr eines Festivals sind viele Praxisformen habitualisiert und von den Akteuren kaum noch hinterfragt.

Kontrastierend dazu lohnt es sich, den Begriff der Strategie, den de Certeau dem der Taktik gegenüberstellt, zu schärfen und für eine Ethnographie und ebenso für eine historische Dimensionierung populärer Kultur fruchtbar zu machen. Der Strategiebegriff verweist etwa stärker als der des Instruments auf Formen des Regierens, auf Machtbeziehungen und auf gerichtete Transformationsprozesse, wie sie im Beispiel der Schweizer Nationalhymne angeklungen sind.

Eine Ethnographie populärer Kultur hat das Potenzial, die immer wieder neu ausgeloteten Handlungshorizonte menschlicher und im Sinne einer symmetrischen Anthropologie auch nicht-menschlicher Akteure – also Kleidung, Liedtexte oder Aufkleber – in der Hervorbringung und Aneignung populärer Kultur zu rekonstruieren. Populäre Kultur – und dies gälte analog auch für den Begriff der Volkskultur – ist dabei aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive nie essentialistisch vorausgesetzt, sondern immer das Ergebnis machtvoller Zuschreibungsprozesse und konkreter Praktiken, wie viele volkscundliche Arbeiten zur Volkskultur schon seit den 1960er Jahren immer wieder deutlich herausgearbeitet haben. In Anlehnung an Regina Bendix, die diese Konstruktionsleistung am Beispiel kulturellen Erbes betont

hat, könnte man auch pointiert formulieren: Populäre Kultur oder Volkskultur ist nicht, sie wird.⁵⁷

Mit dem Begriff des Instruments oder der Strategie ist vor diesem Hintergrund schließlich auch eine nicht nur für die Erforschung populärer Kultur relevante Perspektive aufgerufen, die in der Kulturanthropologie unter anderem Sherry B. Ortner als „Agency“ diskutiert hat.⁵⁸ Agency basiert auf einem je spezifischen kulturellen und historischen Bewusstsein von Subjekt und Subjektivität. Philosophisch gewendet verknüpft Ortner den Agency-Begriff mit der Frage, wie Menschen Welt – man könnte auch sagen Kultur oder populäre Kultur – erzeugen und wie diese Welt auf kulturelle Praxis und Selbstdeutungen von Akteuren zurückwirkt. Vor diesem Hintergrund verweist eine empirische und ethnographisch ausgerichtete Analyse populärer Kultur ganz grundsätzlich darauf, wie Kultur im Spannungsfeld individueller sowie gleichzeitig kollektiv erzeugter Handlungsräume und struktureller Rahmen hervorgebracht wird.

Anmerkungen

- 1 Zu kulturwissenschaftlichen Perspektiven auf Protest siehe u.a. Klaus Schönberger/Ove Sutter, Kommt herunter, reiht euch ein ... Zur Form des Protesthandelns sozialer Bewegungen, in: dies., Hg., Kommt herunter, reiht euch ein ... Eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Bewegungen, Berlin 2009, 7–29. Lawrence Grossberg versteht unter Formation ein „Netz, das kulturelle Praktiken, ihre Auswirkungen und soziale Gruppen miteinander verbindet. Eine solche Artikulation beinhaltet nicht nur eine Auswahl und Anordnung der verfügbaren Praktiken, sondern auch ihre Verteilung innerhalb des sozialen Raumes. Das heißt, eine Formation – und die in ihr wirksamen Praktiken – ist nicht von jedem sozialen Ort und auch nicht jedem Teil der Bevölkerung gleichermaßen verfügbar.“ Lawrence Grossberg, Zur Verortung der Populärkultur, in: Roger Bromley u. a., Hg., Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999, 215–236, 217.
- 2 Der in den Kulturwissenschaften inzwischen vielfach nutzbar gemachte Assemblage-Begriff geht zurück auf Gilles Deleuze und Félix Guattari, die damit auf die Kontingenz zusammengefügter Praktiken und Gegenstände u. a. in der Kodierung neuer Räume hingewiesen haben; vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1997.
- 3 Ein solches Forschungsprogramm hat Brigitta Schmidt-Lauber am Beispiel Fußball ausformuliert: Brigitta Schmidt-Lauber, „Der zwölfte Mann“. Die Europäische Ethnologie im Feld der Fußballfans, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 112 (2009), 417–449.
- 4 Ich danke Brigitta Schmidt-Lauber und Jens Wietschorke für bereichernde Kommentare zu einer ersten Fassung dieses Artikels, der inspiriert ist von vielen Gesprächen mit Silke Göttsch-Elten, wofür ich mich ebenfalls sehr herzlich bedanken möchte.
- 5 Ich danke einem der beiden anonymen Gutachter für den Hinweis auf die Bedeutung der sozialen Kontexte, in denen sich die im Folgenden in dieser Hinsicht nicht weiter differenzierten Akteure und Akteursgruppen bewegen. Die Frage, wie die jeweiligen sozialen Milieus Deutung, Rezeption, Einsatz oder Produktion populärer Kultur bedingen, ist sicher eine ganz zentrale Forschungsfrage, verfolgt man akteurszentrierte Zugänge.
- 6 Anthony Giddens, Central problems in social theory: Action, structure and contradiction in social analysis, Berkeley 1979, 5.
- 7 Vgl. eingehender Scott Lash, Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft, in: Ulrich Beck u. a.: Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse, Frankfurt am Main 1996, 195–286.

- 8 Vgl. aus der Vielzahl an Literatur Udo Göttlich u. a., Hg., Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies, Köln 2002; Christoph Jacke, Einführung in Populäre Musik und Medien, Münster 2009; Thomas Hecken, Theorien der Populärkultur, Bielefeld 2007; Urs Stäheli, Das Populäre als Unterscheidung – eine theoretische Skizze, in: Gereon Blaseio u. a., Hg., Popularisierung und Popularität, Köln 2005, 146–167.
- 9 So etwa in Bezug auf eine gemeinsame Methodologie; vgl. Marcus S. Kleiner/Michael Rappe, Hg., Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele (Populäre Kultur und Medien, Bd. 3). Berlin 2012.
- 10 Vgl. u. a. die Beiträge in Christoph Jacke u. a., Hg., Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft (Populäre Kultur und Medien, Bd. 2), Berlin 2011.
- 11 Vgl. Roger Bromley u. a., Hg., Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999; John Fiske, Understanding Popular Culture, London/New York 1994; kritisch und mit Blick auf den Begriff Volkskultur aus Sicht der Volkskunde schon 1984 Wolfgang Brückner, Popular Culture. Konstrukt, Interpretament, Realität. Anfragen zur historischen Methodologie und Theorienbildung aus der Sicht der mitteleuropäischen Forschung, in: Ethnologia Europaea XIV (1984), 14–24.
- 12 Jens Ruchatz, „Der Text ist meine Party“ – sechs Punkte zum Theoriebedarf der Erforschung des Populären, in: Christoph Jacke u. a., Hg., Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft (Populäre Kultur und Medien, Bd. 2), Berlin 2011, 64–78, 70.
- 13 Vgl. dazu etwa Udo Göttlich/Rainer Winter, Die Politik des Vergnügens. Aspekte der Populärkulturanalyse in den Cultural Studies, in: dies., Hg., Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies, Köln 2000, 7–19.
- 14 Vgl. u. a. Kaspar Maase, Spiel ohne Grenzen. Von der „Massenkultur“ zur „Erlebnisgesellschaft“: Wandel im Umgang mit populärer Unterhaltung, in: Zeitschrift für Volkskunde 90/1 (1994), 13–36.
- 15 Vgl. u. a. Kaspar Maase, Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung. Überlegungen zur Systematik eines Forschungsfeldes, in: Christoph Bareither u. a., Hg., Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung, Würzburg 2013, 24–36.
- 16 Zur ästhetischen Zweideutigkeit der Unterhaltung siehe Hans-Otto Hügel, Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie, in: montage/av. 2 (1993), 119–141.
- 17 Vgl. Jens Wietschorke, Vergnügen: Zur historischen Semantik eines bildungsbürgerlichen Konzepts, in: Christoph Bareither u. a., Hg., Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung, Würzburg 2013, 48–60.
- 18 Siehe dazu Bernd Jürgen Warneken, Die Ethnographie populärer Kulturen, Wien u. a. 2006.
- 19 Hügel, Hans-Otto, Zugangsweisen zur Populären Kultur. Zu ihrer ästhetischen Begründung und zu ihrer Erforschung, in: Udo Göttlich u. a., Hg., Populäre Kultur als repräsentative Kultur, 2. Auflage, Köln 2010, 54–79, 57–58.
- 20 Ruchatz, Theoriebedarf, 70.
- 21 Dies gilt in anderer Fokussierung auch für den Begriff der Volkskultur, der – wie Silke Göttlich-Elten eindrücklich herausgearbeitet hat – kein analytischer Begriff sein kann. Vielmehr gehe es darum zu fragen, in welchen Feldern Volkskultur ideologisch genutzt, inszeniert, hergestellt etc. und in welcher Weise der Begriff semantisiert wird; vgl. Silke Göttlich-Elten, Volkskultur, in: Hans-Otto-Hügel, Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart 2003, 83–89.
- 22 Vgl. dazu auch Sabine Coelsch-Foisner/Dorothea Flotow, Hg., High Culture and/versus Popular Culture, Heidelberg 2009.
- 23 Ruchatz, Theoriebedarf, 71–72.
- 24 Kaspar Maase, Einleitung: Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900, in: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba, Hg., Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln u. a. 2001, 9–28. hier, 23.
- 25 Schon 1984 hat Konrad Köstlin darauf kritisch hingewiesen, dass die Rede von der Volkskultur auf einer Dichotomie basiert, die von zwei Kulturen ausgeht; vgl. Konrad Köstlin, Die Wiederkehr der Volkskultur. Der neue Umgang mit einem alten Begriff, in: Ethnologia Europaea XIV (1984), 25–31, 25.
- 26 Sabine Eggmann, Das „Populäre“ aus diskursanalytischer Sicht. Möglichkeiten der Theoretisierung, in: Christoph Jacke u. a., Hg., Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu

- einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft (Populäre Kultur und Medien, Bd. 2), Berlin 2011, 139–151, 148.
- 27 Mit dem Verweis auf kulturanthropologische Forschung ist einerseits die Forschungstradition der Cultural Anthropology seit Franz Boas aufgerufen. Andererseits ist damit auch die spezifisch deutschsprachige Weiterentwicklung der Volkskunde und ihrer Transformation in eine empirisch arbeitende und historisch argumentierende Kulturwissenschaft gemeint. Die Fachbezeichnung Kulturanthropologie ist schon in den 1970er Jahren etwa am Frankfurter Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie institutionalisiert worden. Siehe u. a. Regina Bendix/Tatjana Eggeling, Hg., Namen und was sie bedeuten. Zur Namensdebatte im Fach Volkskunde (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen, Bd. 19, Göttingen 2004.
 - 28 Kaspar Maase, Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung. Überlegungen zur Systematik eines Forschungsfeldes, in: Christoph Bareither u. a., Hg., Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung, Würzburg 2013, 24–36. In Maases Perspektive ist letztlich auch ein Alltagsbegriff europäisch-ethnologischer Prägung aufgerufen, der danach fragt, wie Menschen performativ Alltage etwa auch über populäre Kultur gestalten und diese diskursiv bearbeiten. Die Erforschung populärer Kultur bildet in einer solchen Sichtweise dann auch den Kern europäisch-ethnologischer oder kulturanthropologischer Forschung.
 - 29 Hans-Otto Hügel, Einleitung, in: ders., Hg., Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart 2003, 1–22, 11.
 - 30 Im Übrigen ließe sich auch hier kritisch anmerken, dass die These der Hybridisierung erneut von zwei getrennten Bereichen ausgeht – also im Grunde essentialisierend argumentiert, wenngleich dem entgegenzuhalten wäre, dass populäre Kultur per definitionem hybrid ist. Zur Hybridisierung siehe u. a. auch Winfried Gebhardt, Die Verszenung der Gesellschaft und die Eventisierung der Kultur, in: Udo Göttlich u. a., Hg., Populäre Kultur als repräsentative Kultur, Köln 2010, 290–308.
 - 31 Hügel, Einleitung, 16.
 - 32 Zum Hegemoniebegriff siehe insbesondere die Arbeiten Antonio Gramscis.
 - 33 Besonders greifbar wurde dies schon in den Debatten um die sog. Trivilliteratur. Bereits Rudolf Schenda hat in seiner wegweisenden Arbeit zur Geschichte populärer Lesestoffe darauf hingewiesen, dass populär immer auch eine qualitative Wertung beinhaltet; Rudolf Schenda, Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910, Frankfurt am Main 1970, 33.
 - 34 Scharfe definiert Kitsch als „die in sinnlicher Form inszenierte Ideologie, Kitsch als ästhetische Verpuppung von Ideologie, als gesellschaftlich notwendiger (weil den Eindruck von Gleichheit erweckender) Schein in ästhetischer Gestalt [kursiv im Original; Anm. MT]. Das Gemeine daran wäre, daß er Indiz ist für die Herrschaft der einen über die anderen, die es nicht merken. Das Wahre daran wäre die historische Notwendigkeit seiner Existenz, die letztlich wieder auf die objektiven gesellschaftlichen Verhältnisse verweist.“ Martin Scharfe, Die Volkskunst und ihre Metamorphose, in: Zeitschrift für Volkskunde 70 (1974), 215–245, 241. Es wäre zu diskutieren, ob sich die von Scharfe formulierte Definition von Kitsch auch auf populäre Kultur insgesamt übertragen ließe.
 - 35 Zur Verfügbarkeit und Verfügbarmachung am Beispiel der räumlichen, zeitlichen und sozialen Expansion von Volkskultur siehe Hermann Bausinger, Volkskultur in der technischen Welt, Frankfurt am Main 2005 [zuerst erschienen 1961].
 - 36 Eintrag im Feldtagebuch, August 2013.
 - 37 Eingehender dazu Alexander Diehl, Agency und politische Handlungsräume – Zur Formierung einer Kieler Protestbewegung gegen die Bebauung städtischen Raumes durch einen privaten Investor, in: Kieler Blätter zur Volkskunde 47 (2015), im Erscheinen.
 - 38 Chris Shore/Susan Wright, Conceptualising Policy: Technologies of Governance and the Politics of Visibility, in: Chris Shore u. a., Hg., Policy Worlds, New York/Oxford 2011, 1–26, 11.
 - 39 Vgl. etwa Axel Schmidt/Klaus Neumann-Braun, Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz, 2. Auflage, Wiesbaden 2008; Roman Schweidlenka/Simone Philipp, Die schwarze Szene. Populäre Jugendkulturen und ihr Verhältnis zu Spiritualität, Satanismus und Rechtsextremismus, Graz 2004; Ronald Hitzler/Arne Niederbacher, Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung, 3. Auflage, Wiesbaden 2010.
 - 40 Insbesondere das Beispiel des Musikstils „Neofolk“ macht deutlich, wie ambivalent in der Postmoderne Symbole und Zuschreibungen geworden sind. Gab sich beispielsweise die britische Band „Death in June“ zu Beginn der 1980er Jahre noch antifaschistisch, indem sie sich spielerisch, aber

- durchaus kritisch mit nationalsozialistischer Ästhetik auseinandersetzte, wurde die Band etwa ab den 1990er Jahren zunehmend von einer rechten Szene vereinnahmt. Für die empirische Forschung ist es bisweilen äußerst schwierig zu beurteilen, in welchen performativen Rahmen Symbole als rechts gedeutet und überhaupt als solche erkannt werden und in welchen Rahmen diese bewusst und gezielt ironisch gebrochen sind. Zudem gibt es gerade im Rahmen eines großen Festivals wie dem WGT performative Rahmen, in denen beide Modi aufeinandertreffen können – also die kritische Distanzierung (das So-tun-als-ob) und der ernsthafte Konsum.
- 41 <https://schwarzstattbraun.wordpress.com/2011/06/14/news-flyer-wgt-2011/> (07.09.2015).
- 42 Zu den Schwierigkeiten und Potenzialen einer kulturwissenschaftlichen Symbolforschung sowie zur grundsätzlichen Polyvalenz von Symbolen siehe u. a. Michi Knecht, Höflichkeitsverhalten als öffentliches Ritual. Ansätze ethnologischer Symboltheorie, in: Reinhard Johler/Bernhard Tschöfen, Hg., Empirische Kulturwissenschaft. Eine Tübinger Enzyklopädie, Tübingen 2008, 589–603.
- 43 Vgl. Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, London 1979.
- 44 Vgl. dazu etwa Dunja Brill, *Goth culture. Gender, sexuality and style*, Oxford 2008.
- 45 Maase, *Populärkultur*, 26.
- 46 <https://www.chymne.ch/de/projekt> (23.10.2014).
- 47 Zur Geschichte des Schweizerpsalms siehe: <http://www.schweizerpsalm.ch/> (24.08.2015).
- 48 <https://www.chymne.ch/de/projekt> (23.10.2014).
- 49 https://www.chymne.ch/sites/default/files/CHymne%20-%20Wettbewerbsreglement_D_def.pdf (23.10.2014)
- 50 Vgl. dazu Irene Götz, Zur Konjunktur des Nationalen als polyvalenter Vergemeinschaftungsstrategie. Plädoyer für die Wiederentdeckung eines Forschungsfeldes in der Europäischen Ethnologie, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 107/1 (2011), 129–154.
- 51 <http://www.blick.ch/news/politik/schweizerpsalm-bald-ausgesungen-die-schweiz-sucht-die-neue-landeshymne-id2559375.html> (23.10.2014).
- 52 Ebd.
- 53 Die sechs letzten Beiträge, über die per Online-Voting abgestimmt werden konnte, sind dokumentiert auf: <https://www.chymne.ch/de/beitraege> (14.03.2016).
- 54 <http://www.podcast.de/episode/276758953/Potzmusig+vom+12.09.2015/> (01.12.2015).
- 55 <https://www.chymne.ch/de/Beitraege> (24.08.2015).
- 56 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 17.
- 57 Vgl. Regina Bendix, Kulturelles Erbe zwischen Wirtschaft und Politik: Ein Ausblick, in: Dorothee Hemme u. a., Hg., *Prädikat „Heritage“. Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen (= Studien zur Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie, Bd. 1)*, Berlin 2007, 337–356, 340.
- 58 “[...] I see subjectivity as the basis of ‘agency’, a necessary part of understanding how people (try to) act on the world even as they are acted upon. Agency is not some natural or originary will; it takes shape as specific desires and intentions within a matrix of subjectivity – of (culturally constituted) feelings, thoughts, and meanings.” Sherry B. Ortner, *Anthropology and Social Theory. Culture, Power, and the Acting Subject*, Durham/London 2006, 110.