

within. My American teachers wondered at my timidity in expressing myself musically and intellectually. I simply thought I was unworthy of judging and voicing my opinions about Western culture (how could I, when I didn't belong culturally?). I wanted only to imbibe all that Westerners were willing to teach me, and fell silent beside those who had grown up with abundant opportunities to listen to Western classical music, or who had traveled to Europe. I wondered at the casual, friendly terms on which Americans accepted me as a music student, when all Westerners I had come into contact with in Malaysia had seemed distant to my endeavors. I worried about discussing Western music as a non-Westerner to a roomful of Western faces. I mistrusted my multicultural identity, hybridized and fragmented with relativistic planes of understanding and inferior, I thought, to what I saw as the ›white‹ world's privileging of uniformity, linearity and efficiency of feeling and thought. At every turn, my colonial-style early music education functioned as a cultural cue *cum* social reference point for the process I underwent: surprise and shock, followed by a growing awareness of its long-term effects on me, and finally a struggle to re-align the parameters of my identity and understanding of ›white people‹ and their music.¹⁸

I have submitted to analytical scrutiny here what I remember of the inevitably subjective impressions and feelings that made up my private childhood experiences of learning Western classical piano music in Malaysia. Looking back on these experiences as an adult scholar, I realize that like much childhood knowledge they were at once opaque and perspicacious, limiting and broadening, fiction and fact, past and present. Unlike other types of childhood knowledge, however, the colonial presence I already sensed in my youth had been a constant and mysterious enough source of ambivalence that I eventually sought its identity and its name. In finding both, I have finally found part of myself.

Gabriele Klein (Hamburg)

Popmusik für den Dancefloor

Kulturelle Identität in ›glokalen‹ Popmusikindustrien

Einleitung

Als Soziologin und Tanzwissenschaftlerin kann ich keinen genuin musikwissenschaftlichen Beitrag beisteuern. Hingegen möchte ich mich mit der Frage beschäftigen, wie die Konstruktion von kultureller Identität in lokalen ›musikalischen Jugendkulturen‹ bzw. ›jugendlichen Musikkulturen‹ unter den Bedingungen global agierender Kulturindustrien erfolgt.

¹⁸ See Renate Müller, »Perspectives from the Sociology of Music«, in: *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning. A Project of the Music Educators National Conference*, eds. Richard Colwell and Carol Richardson, New York e. a. 2002, p. 584–603, for an overview of research on music and identity among youth.

Der Text konzentriert sich also weniger auf jene Jugendkulturen, die, wie beispielsweise die klampfespielenden Jungen Christen, auch mit Musik zu tun haben, sondern auf diejenigen Jugendkulturen, deren kulturelle Praxis sich durch Popmusik erst konstituiert. Es sind demnach vor allem Popkulturen, die hier zur Debatte stehen, jene Kulturen, die, solange Popkulturen noch auf Jugendliche beschränkt waren, als Inbegriff ästhetischer Jugendkulturen galten und schon immer, seit ihrem Auftauchen in den 1960er Jahren, in einem engen Zusammenhang mit Kulturindustrien standen.

Empirisch basiert das theoretische Konzept, das ich im Folgenden in groben Zügen skizzieren möchte, auf zwei größeren Forschungsprojekten über die Techno-Szene¹ und die Hip-Hop-Szene², die ich in den vergangenen Jahren durchgeführt habe, sowie auf den ersten Ergebnissen meines DFG-Projektes zum Thema »Transnationale Identität und körperlich-sinnliche Erfahrung«.

Der Text gliedert sich in vier Abschnitte: Zunächst werde ich das Konzept der »Glokalen Popkulturindustrie« vorstellen, mit dem das Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung und damit die strukturellen Rahmenbedingungen für die Herstellung kultureller Identitäten skizziert sind. In einem zweiten Schritt werde ich einen Vorschlag unterbreiten für die Beschreibung des Vorgangs der lokalen Aneignung global zirkulierender Kulturwaren. Mit der Frage, wie lokale Aneignung auf der Ebene des Subjekts beschrieben werden kann, beschäftigen sich die beiden letzten Abschnitte. Hier soll die Herstellung von kultureller Identität als ein performativer Akt skizziert und die Aneignung des popkulturellen Zeichencodes als Habitualisierung und diese wiederum als mimetische Identifikation identifiziert werden.

1. Globale Popkulturindustrie

Im Unterschied zu der traditionellen These der Jugendforschung, die eine Vermarktung von ehemals authentischer Jugendmusik durch die Kulturindustrie unterstellt, lautet meine erste These: Pop ist schon immer global vermarktet worden, sie war immer schon Teil der global agierenden Musikindustrie. Anders formuliert: Es gibt keine Produktion von Popmusik ohne Bezugnahme auf global zirkulierende Klänge, Bilder und Texte.

Die traditionelle These folgt dem Argument Horkheimers und Adornos, das diese in ihrem Kulturindustrie-Aufsatz bereits 1947³ entwickelt hatten, also lange bevor Pop überhaupt das Licht der Welt erblickte. Demnach beutet (Pop-)Kulturindustrie lokale Praxis systematisch aus, indem sie lokale kulturelle Stile in Ware verwandelt und über die Ware Kultur Bedürfnisse steuert und manipuliert. Diese These ist bekanntlich eine zentrale Argumentationsfigur im Diskurs um das Schicksal der sog. authentischen Jugendkultur, wie er seit den 1970er Jahren, vor allem angestoßen durch die britischen Cultural Studies,⁴ geführt wird. Adornos und Horkheimers Argument wurde in der Geschichte des Pop zuerst

1 Gabriele Klein, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden 2004.

2 Gabriele Klein und Malte Friedrich, *Is This Real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a.M. 2003.

3 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1944), Frankfurt a.M. 1971.

4 Vgl. Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, London 1979; Paul Willis, *Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*, Hamburg und Berlin 1991.

auf Punk und dann auf verschiedene Jugendkulturen bezogen. Aber das Argument weist mehrere Probleme auf: Zum ersten ist aufgrund seiner Essentialisierung der Authentizitätsbegriff selbst mittlerweile in Frage gestellt.⁵ Zum zweiten beschreibt das von Adorno und Horkheimer formulierte monolithische Konzept der Kulturindustrie nicht ganz treffsicher die Produktionsweisen der global agierenden Popmusikindustrie. Adorno und Horkheimer kennzeichnen, anders als Marx, der für das 19. Jahrhundert Kultur allein als Überbau der Ökonomie beschrieben hatte, im 20. Jahrhundert Kultur selbst als Industrie, und dies in zweierlei Hinsicht: Zum einen wird der ›Inhalt‹ des Kulturellen, in Form von Geschichten, Bildern und Tönen, zunehmend zum Zwecke der Vermarktung produziert, zum anderen wird Kultur durch Massenproduktion und -distribution zunehmend technologisch.

Der britische Soziologe Scott Lash hat die Differenzen zwischen der Auffassung Horkheimers und Adornos zur Kulturindustrie und den globalen Kulturindustrien postindustrieller Gesellschaften herausgearbeitet.⁶ Demnach transformiert sich mit der globalen Kulturindustrie vor allem das Verhältnis von inhaltlicher und technologischer Produktion der Kulturwaren. Während die frühe Kulturindustrie Inhalt und Technik, Technologie und Kultur noch fein säuberlich trennte, verschmelzen in der globalen Kulturindustrie diese Bereiche – und dies gilt insbesondere für die Popmusik. Früher wurde beispielsweise die Musikaufnahme erst gemacht und danach auf eine Menge Vinylplatten gepresst, die man dann vermarktete. Waren hier noch der Inhalt der Schallplatte und deren technologische Produktion voneinander unterscheidbar, da die Schallplatte selbst zwar technologisch produziert, aber keine Technologie war, vermischen sich mit der Konvergenz von digitaler Medientechnik, Telekommunikation und Unterhaltung in der globalen Popmusikindustrie Technologie und Inhalt.

Globale Kulturindustrie, so Lash, macht Kultur nicht zu einer industriellen Ware, sondern sie benutzt zwei Arten von Technologie, über die sie Inhalte erst hervorbringt: Telekommunikation und Informationstechnologie. War die Erfindung der Schallplatte, also die frühmoderne kulturindustrielle Produktion, noch jenes technologische Ereignis, das, um mit Walter Benjamin⁷ zu sprechen, die Aura des Originals in Frage stellte, so ist sie zugleich die grundlegende Voraussetzung für die postindustrielle Technik des Djing. Dessen Geschichte und die der elektronischen Dancefloor-Music beginnt nicht über einen genialen Einfall eines besonders begabten Musikers oder durch die Not der sozialen Situation von Jugendlichen, die diese kreativ in Musik umsetzen, sondern schlichtweg über Technologie: Sie beginnt mit dem Mischpult und dem Technics-Plattenspieler SL-1210MK2. Gerade die DJ-Musik als eine genuin lokale Musik zeigt die Verschmelzung von Inhalt und Technologie, da die Technologie selbst zur Voraussetzung für die Produktion von Inhalt wird. Das unwiederholbare Ereignis des Musik-Machens beim Djing, das als Garant von Authentizität und Originalität und Einzigartigkeit, ist also technologisch begründet.

Mit der Produktion des Inhalts durch Technologie verändert sich auch das Konsum- und

5 Vgl. z. B. *Inszenierung von Authentizität*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug, Tübingen und Basel 2000.

6 Vgl. Scott Lash, »Wenn alles eins wird«, in: *Die Zeit* 26. 2. 1998; Scott Lash und John Urry, *Economies of Signs and Space*, London 1994.

7 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 23/1998.

Rezeptionsverhalten: War noch zu Marx' Zeit Kultur auf Text ausgerichtet, so verdrängte im 20. Jahrhundert das Bild den Text und das schauende Publikum den Leser. Mit den globalen Kulturindustrien des 21. Jahrhunderts werden allmählich alle Kulturformen nach dem Modell der digitalen Medien und der Interaktivität ausgerichtet. In diesem Prozess verschwindet die klare Trennung zwischen Akteur und Zuschauer, zwischen aktiver Gestaltung und passivem Konsum. Was in den USA zur Zeit getanzt wird, welche Pieces in Rotterdam neu sind, was die Techno-Szene in Mexico-City macht – all dies kann problemlos im Internet nachgelesen und nachgesehen werden. Chat-Rooms diskutieren Szene-Ereignisse.

An dieser Stelle lassen sich also zunächst zwei Überlegungen festhalten: Kulturelle Identität, die sich über Popmusik herstellt, ist immer auch medientechnologisch begründet. Sie ist eine hybride Identität und speist sich um vieles weniger als noch in den 1960er Jahren allein über lokale Erfahrung, sondern immer in Auseinandersetzung mit den global zirkulierenden popkulturellen Zeichencodes.

II. Lokale Aneignung

Die Wirkungsweise heutiger globaler Kulturindustrien widerlegt die monolithisch anmutende These Horkheimers und Adornos. Es ist nicht das Kennzeichen der globalisierten Kulturindustrien, Homogenität zu produzieren, Standardisierung zu befördern und damit lokale popkulturelle Stile zu verdrängen oder identitätshemmend zu wirken. Lokale Popkulturen sind vielmehr zugleich Voraussetzung und Resultat der globalisierten Popkulturindustrien. Als solche bleiben sie immer auch different zur globalisierten Warenproduktion und -zirkulation. In diesem Spannungsfeld von Vereinnahmung des Lokalen durch das Globale und Aufrechterhaltung der Differenz zwischen beiden liegt die Ambivalenz der Popkulturindustrien. In Anlehnung an den Begriff »Glokalisierung«⁸ haben wir den Begriff der »glokalen Popkulturindustrien«⁹ geprägt, weil sie nur im Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung, von Homogenisierungsstreben und Differenzproduktion verstehbar sind. Das Verhältnis von globalen Kulturindustrien und lokalen Popkulturen lässt sich demnach nicht mehr eindimensional in der Nachfolge Adornos in Dichotomien von Standardisierung und Authentizität, Opportunismus und Subversion, Mainstream und Widerstand beschreiben. Ein Konzept von kultureller Identität in und durch Popmusik kann von daher gar nicht in Opposition zu globaler popkultureller Produktion gedacht werden, sondern muss dem konstruktiven und aktualisierenden Einfluss der verschiedenen, global zirkulierenden und miteinander verschmolzenen Kulturtechniken für kulturelle Identität – und damit auch immer lokaler Differenz – Rechnung tragen.

Wie lässt es sich nun erklären, dass die Hip-Hop-Szenen trotz der hegemonialen Technik der globalen Kulturindustrie beispielsweise in Japan, Deutschland, den USA und Frankreich oder auch auf nationaler Ebene – von Berlin über Hamburg, Frankfurt a.M. bis Heidelberg und Mannheim – so unterschiedlich sind?

8 Ronald Robertson, »Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, hrsg. von Ulrich Beck, Frankfurt a.M. 1998, S. 192–220.

9 Vgl. Klein und Friedrich, *Is This Real?*, S. 89ff.

Die Erklärung dieses Phänomens hat in der Theoriediskussion etwa dreißig Jahre in Anspruch genommen. In dessen Folge hat sich das Verständnis des Verhältnisses von Kulturproduktion und kultureller Aneignung fundamental verändert. Denn etwa dieser Zeitraum liegt zwischen den Kulturindustriethesen Horkheimers und Adornos der 1940er Jahre und dem Encoding/Decoding-Modell von Stuart Hall.¹⁰ Hall vertritt aus medientheoretischer Perspektive die These, dass kulturelle Produkte nicht unbedingt im Sinne des eindimensionalen Sender-Empfänger-Modells zirkulieren und angeeignet werden. Die Produktion von Pop gibt demnach keine eindeutig fixierten ›Botschaften‹ oder ›Inhalte‹ vor, Popmusik dient also nicht, wie Adorno dies bekanntlich noch für den Schlager angenommen hatte, der reinen Manipulation. Vielmehr erfolgt der Prozess der Aneignung, so Hall, gemäß den alltagsweltlichen Kontexten der Akteure und vollzieht sich entsprechend different. Die Herstellung kultureller Identität vollzieht sich demnach nicht primär entlang des Produktes, sondern vornehmlich über den kulturellen Kontext der Akteure/Konsumenten. Demzufolge produziert die Globalisierung von Kultur kulturelle Differenz.¹¹

Der Prozess der Aneignung globalisierter popkultureller Symbole wiederum ist, folgt man den Thesen der Cultural Studies, mehrdeutig, polysem:¹² Indem lokale Praxis Globales übernimmt, kann sie traditionelle, kulturindustriell inszenierte und medial zirkulierende Images reproduzieren, und zwar dann, wenn der performative Akt der Aneignung gelingt. Aber sie kann auch über die unterschiedlichen lokalen Aneignungskontexte in Differenz zum Globalen treten und auf diese Weise widerständig wirken. Im Zirkulationsprozess von Produktion und Aneignung kann sich also ein doppelter Bruch der globalisierten Symbole und Images vollziehen: Global produzierter Mainstream-Pop und seine Symbole und Bilder können durchaus subversiv in den Lebenswelten der Konsumentinnen wirken, wie dies in Japan oder China derzeit der Fall ist. Umgekehrt muss ›subversiver Pop‹ im lebensweltlichen Kontext nicht zwangsläufig subversive Kraft haben. Die Frage, inwieweit beispielsweise Klang, Text und Bildlichkeit des Pop und ihrer Repräsentanten relevant für die Identitätsbildung der Konsumenten und Konsumentinnen sein können und deren Lebenswelten beeinflussen, lässt sich also nicht mit Analysen beantworten, die allein die produktionsästhetische Seite betrachten. Aber auch die These der britischen Cultural Studies, dass Identitätsbildung sich nur dann sinnhaft vollzieht, wenn die Produkte und Symbole lebensweltlich relevant sind,¹³ reicht nicht aus, um den Vorgang der kulturellen Identitätsbildung zu erklären. Denn damit sind die Fragen noch nicht beantwortet, wie sich die Herstellung kultureller Identität über die Aushandlung popkultureller Images in lokalen Kontexten vollzieht und ob in der Aushandlung ein globalisierter kulturindustriell erzeugter Normenkodex reproduziert wird bzw. wie dieser unterwandert, d. h. subversiv gebrochen werden kann.

10 *The Television Discourse: Encoding and Decoding*, hrsg. von Stuart Hall, Birmingham 1980.

11 Scott Lash, »Wenn alles eins wird«, S. 42; Lash und Urry, *Economies of Signs and Space*; Ronald Robertson, *Glokalisierung*.

12 Vgl. auch: Christian Höller, »Pop Unlimited? Imagestransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur«, in: *Pop Unlimited? Imagetransfer in der aktuellen Popkultur*, hrsg. von Christian Höller, Wien 2001, S. 11–27.

13 Vgl. John Fiske, *Reading the Popular*, London und New York 1989. Ders., *Understanding Popular Culture*, London und New York 1989.

III. Die Herstellung popkultureller Identität als performativer Akt

Mit der performativen Aushandlung von Identität hat sich vor allem die amerikanische Philosophin Judith Butler beschäftigt. Aus einer sprachtheoretischen Perspektive fragt sie nach den Möglichkeiten der Transformation der Sprache durch Sprechen, also: soziologisch gesprochen: eines etablierten Normenkodex in der Praxis, und erklärt dies mithilfe des Konzeptes von Performativität. Dies soll nun als Theoriemodell herangezogen werden, um den Vorgang der Bildung kultureller Identitäten im Kontext des globalen Zeichensystems Pop zu erklären.

Butlers Konzept von Performativität meint zum einen die wirklichkeitskonstituierende Kraft durch und in körperlichen Darbietungen;¹⁴ dies ist für Körper- und Bewegungssprechen wie beispielsweise den Tanz von besonderer Bedeutung. Zum anderen thematisiert sie in ihrem Buch *Hass spricht*¹⁵ den Handlungscharakter sprachlicher Äußerungen. Hier untersucht sie die identitätsstiftende Kraft sprachlicher Äußerungen und Bezeichnungen und diskutiert die Möglichkeiten und Bedingungen einer subversiven Art des Sprechens. Performativität versteht sie nicht als einen vereinzelt oder absichtsvollen ›Akt‹, »sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt.«¹⁶ Performativität ist laut Butler daher nicht ein Akt, in dem ein Subjekt »dem Existenz verschafft, was sie/er benennt«¹⁷, sondern die sich ständig wiederholende Macht des Diskurses, die erst das schafft, was wir Identität (als Geschlecht etc.) nennen, z. B. indem man immer wieder – durch Worte, Töne oder Bilder – sagt, was beispielsweise deutscher Hip-Hop ist oder dass Courtney Love ein ›bad girl‹ ist.

Butler nennt Identität performativ, um zu unterstreichen, dass ihr keine ontologische oder biologische Vorgängigkeit zukommt, sondern sie erst durch kulturelle und soziale Prozesse hervorgebracht werden muss.

Mit Butlers Performativitätskonzept lässt sich Sprechen als ein Vorgang der lokalen Aushandlung von Identität über globale Images beschreiben. Es liefert auch eine Erklärung dafür, wie sich Sprecher auf illegitimen sozialen Positionen innerhalb des Feldes eine ›Stimme‹ verschaffen, d. h. ›legitimiert‹ werden können, also unbekannte Musiker mit anderer, neuer Musik Stars werden können. Woher aber haben die Akteure das performative Wissen¹⁸, das für den Prozess der Aneignung von globalen Zeichen und das Gelingen des performativen Aktes von großer Bedeutung ist? Dieser Frage wiederum lässt sich mit Bourdieus Theorie der Habitualisierung nachgehen, und zwar dann, wenn man Habitualisierung nicht, wie Bourdieu selbst, als Verkörperung oder als Einschreibung, sondern als mimetische Identifikation und damit als einen Vorgang nicht nur der Nachahmung, sondern auch der Neugestaltung versteht.

14 Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Berlin 1995.

15 Judith Butler, *Hass spricht. Zu einer Politik des Performativen*, Berlin 1998.

16 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 22.

17 Ebd.

18 Vgl. Theodore W. Jennings Jr., »On Ritual Knowledge«, in: *Journal of Religion* 62 (1982), S. 111–127.

IV. Habitualisierung als mimetische Identifikation

Bourdieu versteht Habitualisierungen als Sozialisationsvorgänge, und er betont, dass diese Einschreibungen in den Körper mimetisch erfolgen. Dieser Gedanke aber, so meine These, macht im Rahmen einer Identitätstheorie nur dann Sinn, wenn Mimesis nicht im Sinne einer blinden Imitatio, als eine reine Nachahmung, sondern selbst als ein Konstruktionsvorgang verstanden wird.

Der Gedanke, dass Mimesis als ein Akt der körperlichen Neu-Konstruktion verstanden werden sollte, ist zentral für Bewegungs- und Tanzforschung. Er lässt sich auf Viktor Zuckermandl zurückführen. Dieser hat bereits in den 1950er Jahren¹⁹ auf den Aspekt der Neu-Konstruktion hingewiesen und – in Anlehnung an die Schriften von Aristoteles – Mimesis eine doppelte Bedeutung zugewiesen. Nicht nur Nachahmung im Sinne der Herstellung einer Kopie des Originals, nicht nur Ab-Bild, sondern auch die Darstellung eines neuen Bildes, »ein Neu-entstehen-Lassen in einem neuen Medium«²⁰, sind seiner Auffassung nach die Bedeutungsdimensionen von Mimesis. Damit verweist er auf den Charakter der Konstruktion im mimetischen Prozess.

Handeln erfolgt im mimetischen Prozess nicht über rationale Handlungsmotive oder -intentionen. Im Unterschied zu kognitiven Erkenntnis- und Handlungsmodellen vollziehen sich mimetische Handlungen über ein praktisches Wissen. Angelehnt an Bourdieus ›Sens pratique‹ beschreiben Gunter Gebauer und Christoph Wulf dieses als die der Wahrnehmung unmittelbar folgende Bereitstellung von Handlungsmustern, die wiederum die nächsten Handlungsvollzüge vorwegnehmen²¹.

Es ist das Verdienst von Gebauer und Wulf, (wieder) auf diese sozialen Dimensionen von Mimesis aufmerksam gemacht zu haben. Mimetische Prozesse vollziehen sich nicht nur im Feld des Ästhetischen, sondern auch im Feld des Sozialen. Sie sind, so Wulf, aber »selten in ihrer Bedeutung für die Wissenschaften vom Menschen erkannt worden.«²² In mimetischen Prozessen verbinden sich soziale und ästhetische Dimensionen. Mimesis ist von daher unerlässliche Voraussetzung der Herstellung von Identität, ebenso wie Ästhetisches dessen Konstitutionsbedingung darstellt. Mithilfe eines derartigen, ästhetische und soziale Prozesse verbindenden Konzeptes von Mimesis lässt sich beschreiben, wie sich kulturelle Aneignung leiblich vollzieht – und die prominente Aneignungs-These der Cultural Studies ausdifferenzieren. Mit dem Begriff der mimetischen Identifikation wird, so meine These, der Prozess der Identifizierung als ein leiblicher Vorgang, der nicht ›passiert‹, sondern gemacht wird, beschreibbar, also als ein performativer Akt erkennbar. Im Prozess der Herstellung kultureller Identitäten schreibt sich Soziales in die Körper ein und wird habitualisiert. D.h. in der mimetischen Identifikation wird nicht nur körperlich nachgeahmt, sondern eine neue Wirklichkeit hergestellt. Mimetische Identifikation meint also nicht, wie Bourdieu, Konventionalisierung eines bereits Bestehenden, sondern beschreibt den performativen Akt

19 Viktor Zuckermandl, »Mimesis«, in: *Merkur* 12 (1958), S. 225–240.

20 Ebd., S. 226.

21 Vgl. Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Hamburg 1992, S. 431.

22 Christoph Wulf, »Mimesis«, in: *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*, hrsg. von Gunter Gebauer u. a., Hamburg 1989, S. 113.

der Neu-Konstruktion und Neukontextualisierung. Aus dieser Perspektive geht es beispielsweise bei der Nachahmung popkultureller Images durch Konsumentinnen und Konsumenten nicht nur um das Aneignen des kulturindustriell Produzierten, des Fremden, auf Kosten des Eigenen, Authentischen. Vielmehr können die globalisierten Images nur deshalb lebensweltlich ihre Wirksamkeit entfalten, d. h. identitätsstiftend wirken, indem sie von den Konsumentinnen und Konsumenten mimetisch nachvollzogen und in einem performativen Akt der Neu-Konstruktion lebensweltlich umgedeutet werden. In der mimetischen Identifikation werden nach dieser Lesart feldspezifische Normen reflektiert und erweitert – und zwar dann, wenn die performative Aushandlung von Images gelingt. Lokale popkulturelle Praxis lässt sich demnach nicht allein als lokale Repräsentation, d. h. als Abbild einer globalen Kulturindustrie beschreiben, sondern als eine performative Kulturpraxis. Pop ›ist‹ nicht, sondern muss angeeignet und gelebt, gemacht und inszeniert, als authentische Praxis permanent beglaubigt und als hybride kulturelle Identität immer wieder neu hergestellt werden.

Achim Heidenreich (Mainz)

»Wir sind Deserteure«

Kriegsdienstverweigerung zwischen Protestlied und Partysong

»Niemand darf gegen sein Gewissen zum Kriegsdienst mit der Waffe gezwungen werden.« So steht es im Grundgesetz, Artikel 4, der Bundesrepublik Deutschland. Was aber derjenige, der Gewissensgründe geltend macht und den Kriegsdienst ablehnt, zu leisten hat, nämlich den zivilen Ersatzdienst, das regelt seit 1960 das (Bundes-)»Gesetz über den zivilen Ersatzdienst«. In diesem hat der Gesetzgeber vor allem in Bezug auf die sogenannte ›Wehrgerechtigkeit‹ die Länge des Zivildienstes festgelegt. Zivildienst war und ist immer länger als der Wehrdienst, was mit den für Zivildienstleistende wegfallenden Reserveübungen der Bundeswehr begründet wird. Das Gesetz über den zivilen Ersatzdienst gibt auch Auskunft über die Träger des Zivildienstes – meist karitative Einrichtungen wie Krankenhäuser, Altenheime, auch Jugendherbergen – oder beispielsweise die Bodelschwingh'schen Anstalten in der Nähe von Bielefeld, wo 1961 26 der damals ersten insgesamt 340 anerkannten Kriegsdienstverweigerer ihren Dienst antraten. Nach der Einrichtung dieser ersten Zivildienststellen wuchsen die organisatorischen Aufgaben der Zivildienstleistenden und die Bedeutung für soziale Einrichtungen rasch und immens.

Die Zahl der Kriegsdienstverweigerer ist kontinuierlich gestiegen. 1984 waren es 44.500 anerkannte Kriegsdienstverweigerer, 1998 dann sogar 138.000, derzeit leisten pro Jahr etwa 100.000 junge Männer ihren Dienst, davon zwei Drittel als Pfleger für kranke, behinderte und alte Menschen.¹ So ist es kein Wunder, dass die karitativen Verbände sehr darum bemüht sind, einen eventuellen Wegfall ihrer Zivildienstleistenden durch die Auf-