

ISSN 0259-7446

€ 4,80

medien & *zeit*

Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart

**Thema:
Populäre
Erinnerungskulturen –
Erinnern und Vergessen
in der Medienkultur**

**Produktive Konfrontationen
zwischen Erinnerungsdiskurs
und Populärkulturforschung**

**Transformationen
der Hoch- in die Populärkultur**

**Film als
Fundus der Liebesklugheit**

**Zeitgebundene Erinnerungen
von und an Filmstars**

4/2009

Jahrgang 24

medien & zeit

Inhalt

Produktive Konfrontationen Warum der Erinnerungsdiskurs von dem Austausch mit der Popkulturforschung profitiert – und umgekehrt 4 Christoph Jacke / Martin Zierold
Zwischen Selbstreflexivität und Affektrhetorik Transformationen der Hoch- in die Populärkultur..... 14 Norbert M. Schmitz
Fundus der Liebesklugheit <i>Was Schlaflos in Seattle</i> davon weiß, was der Film von der Liebe weiß..... 31 Jens Ruchatz
„Was macht eigentlich...?“ Zeitgebundene Erinnerungen von und an bundesrepublikanische Filmstars 39 Lu Seegers
Rezensionen 44

Impressum

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)“, Schopenhauerstraße 32, A-1180 Wien

<http://www.medienundzeit.at>

© Die Rechte für die Beiträge in diesem Heft liegen beim „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)“

Vorstand des AHK:

Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitzsch (Obmann),
a.o. Univ.-Prof. Dr. Fritz Hausjell (Obmann-Stv.),
Mag. Gaby Falböck (Obmann-Stellvertreterin),
Mag. Bernd Semrad (Geschäftsführer),
Mag. Christian Schwarzenegger (Geschäftsführer-Stv.),
Mag. Gisela Säckl (Schriftführerin),
Dr. Erich Vogl (Schriftführer-Stv.),
Mag. Marion Linger (Kassierin),
Dr. Norbert P. Feldinger (Kassier-Stv.)

Redaktion:

Christian Schwarzenegger

Gastherausgeberschaft:

Christoph Jacke, Martin Zierold

Lektorat:

Christoph Jacke, Martin Zierold, Christian Schwarzenegger

Layout:

Christian Schwarzenegger

Redaktion Buchbesprechungen:

Gaby Falböck

Korrespondenten:

Prof. Dr. Hans Bohrmann (Dortmund),
Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin),
Prof. Dr. Ed Mc Luskie (Boise, Idaho),
Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig),
Prof. Dr. Markus Behmer (Bamberg),
Prof. Dr. Rudolf Ströber (Bamberg)

Druck:

Buch- und Offsetdruckerei Fischer,
1010 Wien, Dominikanerbastei 10

Erscheinungsweise:

medien & zeit erscheint vierteljährlich

Bezugsbedingungen:

Einzelheft (exkl. Versand): € 4,80
Doppelheft (exkl. Versand): € 9,60

Jahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): € 17,60
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): € 24,00

StudentInnenjahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): € 12,80
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): € 19,20

Info und Bestellung unter abo@medienundzeit.at

Bestellung an:

medien & zeit,

Schopenhauerstraße 32, A-1180 Wien
oder über den gut sortierten Buch- und Zeitschriftenhandel

ISSN 0259-7446

Editorial

Erinnerung ist kein Vergnügen, sondern ernst. Publikationen zur Erinnerungskultur kreisen – zumal wenn sie im deutschsprachigen Raum erscheinen – typischerweise zentral um die schwergewichtigen Topoi der politischen, persönlichen, kollektiven und moralischen Verantwortung für die Schatten und Gräuel nicht allzu ferner Vergangenheit – speziell Nationalsozialismus und Holocaust bzw. noch weniger verbreitet zum ehemaligen „Ostblock“ – und um den gesellschaftlichen Umgang, der seither damit gepflogen wurde. Publikationen zur Erinnerungskultur erörtern die gesellschaftlichen Lehren, die daraus zu ziehen sind und sind nicht zuletzt mit dem pädagogischen Anspruch und Impetus ausgestattet, zu erinnern, um niemals zu vergessen. Und da Erinnerung ernst ist, sind es vorwiegend auch ‚ernsthafte‘ Trägermedien und die Handlungen und Äußerungen gesellschaftlich verantwortlicher Akteure, die in den Erinnerungsdiskurs und dessen Beobachtung einbezogen werden. Auch Heft 1 von *medien&zeit* hatte sich in diesem Jahr der Erinnerung einmal mehr aus dieser Perspektive gewidmet.

Populärkulturelle Annäherungen werden hingegen – so überhaupt (zuletzt etwa beim Stauffenberg-Film *Operation Walküre* mit Tom Cruise oder Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* zu beobachten) – mit wenigen Ausnahmen anhand maßregelnder Kriterien und Prämissen – etwa der Frage nach der Legitimation von Verwendungsweisen („Darf man das denn so ...?“) und der Wahrhaftigkeit des Dargestellten („Das zeichnet so doch ein falsches Bild!“) – als Devianz wahrgenommen, die zu verflachter, verzerrter, in letzter Konsequenz falscher Erinnerung führen kann oder muss.

Gleichzeitig ist offenbar, dass die Fiktionen der Popkultur ebenso wie die Fakten aus den Archiven und Museen in den gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurs einwirken, ihn mit Referenzwerten versorgen und mitunter prägend nach populärkulturellen Vorlagen modellieren. Informationsanspruch, ‚Echtheit‘ und Seriosität sind dabei nicht zwingend tragende Kategorien.

Erinnerung ist auch und in zunehmendem Maße an Hervorbringungen und Erzeugnisse der (populären) Medienkultur gekoppelt, die Vorstel-

lungswelt und der Authentizitätsanspruch an Darstellungen orientieren sich nicht allein (die Annahme, dass es dereinst so gewesen sei, blendet den populären Charakter von verbalen Erzählungen, Weisen, Gedichten und frühen literarischen Formen aus) an Schulbüchern, den Gedächtnisspeichern der Museen und wissenschaftlichen Archiven, an Gedenkstätten, den Angeboten des informierenden Journalismus, nicht exklusiv an jenen Inhalten, die einen volksbildnerischen, aufklärerischen Anspruch erheben, sondern werden zunehmend an den effektreichen und wirkmächtigen Interpretationen gemessen, die eine populärkulturelle rekonstruktive, rekontextualisierende Verwendung als kollektivierbares Imaginationstemplate anzubieten versteht. Dies gilt für die klassischen Themen des Erinnerungsdiskurses und für darüber hinaus gehende Fälle erinnernder gesellschaftlicher Selbstbeobachtung erst recht.

Denn zugleich wird in Fernsehserien (man denke etwa an *Cold Case* von Produzent Jerry Bruckheimer) oder Filmen innerhalb weniger Sendesekunden durch gezielte Verwendung von Musik, Mode und durch Zitation von popkulturellen Referenzwerten (eben auch seiner selbst, siehe erneut *Inglourious Basterds* von Quentin Tarantino als popkulturellen Film über Film) eine umgehende und hocheffektive Orientierung und Einordnung der gezeigten Fiktion im faktischen Zeithorizont ermöglicht. Ebenso werden eigene frühe Erfahrungen im Kontakt mit dem Medialen als Vehikel verwendet um sich – etwa in Onlinforen oder im Rahmen eigener Veranstaltungsreihen – durch kommunizierte Erinnerungen an Fernsehsendungen und Musikstücke der eigenen Kindheit und Jugendzeit (aktuell bevorzugt dann, wenn sie in den 1970er oder 1980er Jahren verlebt wurde) als über einen kollektiven Erfahrungsschatz verfügend zu identifizieren, zu vergemeinschaften und sich somit auch seiner selbst zu vergewissern – jede Platte im Schrank erzählt wie ein Jahresring eine Geschichte aus einer Existenz.

Abseits von elitären Wertbeimessungen und Hierarchisierungen (der Bedeutsamkeit für soziale Erinnerung) medienkultureller Erzeugnisse, ist zu konstatieren, dass gesellschaftliche Ereignisse von Populärkultur aufgegriffen, begleitet, verarbeitet, umgedeutet, verzehrt und ausgeschieden oder auch überhaupt erst hervorgebracht werden.

Die aktuelle Ausgabe von *medien&zeit* versucht

dem Rechnung zu tragen und sich jenen anderen Versatzstücken von Erinnerungskultur und -diskursen zu widmen, die sich ausmachen und produktiv beobachten lassen, wenn ‚populär‘ nicht als negatives Gegenstück zu ‚ernsthaft‘ gesetzt wird und in dem Maße ernst genommen wird, wie die „dauervergessliche Erinnerungsmaschine Pop“ (sensu Jacke/Zierold) auch ernstlich an der gesellschaftlichen Erinnerung beteiligt ist. Das Themenheft *Populäre Erinnerungskulturen – Erinnern und Vergessen in der Medienkultur* ist dabei aus einer erst- und hoffentlich nicht letztmaligen Kooperation mit der AG *Populärkultur und Medien* in der *Deutschen Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM)* hervorgegangen, deren beider Initiatoren und Sprecher, Christoph Jacke und Martin Zierold, auch die Gastherausgeber-schaft für diese Ausgabe übernommen haben. Die versammelten Aufsätze gehen teilweise auf die Jahrestagung 2008 der *GfM* zurück, wo zum Themenfeld „Populärkultur – Medien – Wissen – Gedächtnis“ ein Panel eingerichtet war und wurden, zur Einführung, um einen grundlegenden Überblickstext von Jacke und Zierold ergänzt.

Unter dem sinnfälligen Titel *Produktive Konfrontationen* argumentieren die beiden *Warum der Erinnerungsdiskurs von dem Austausch mit der Popkulturforschung profitiert – und umgekehrt* und skizzieren dabei zunächst typische – und im jeweiligen Diskurs auch bewusst als solche wahrgenommene und thematisierte, aus aktuellen Schwächen resultierende – Herausforderungen der Beschäftigung mit der Erinnerungskultur sowie der Popkulturforschung und erörtern – argumentativ entlang der von ihnen bisher ange-regten Veröffentlichungen und Veranstaltungen zu *Pop&Erinnerung* sowie anhand der weiteren Beiträge dieses Heftes – in welcher Weise ein Dia-log der beiden Interessensfelder wechselseitig befruchten und zugleich auch einiger der ausge-tragenen Schwierigkeiten entbinden könnte. Die Reihe dabei formulierter Forderungen zeigt ganz deutlich, es liegt „einiges an Arbeit vor uns in Sachen Erinnerung und Popkultur“.

Der Kunsttheoretiker Norbert M. Schmitz schließt daran mit seinen instruktiven und, in doppeltem Sinne, bildreichen Ausführungen zu Transformationsprozessen von der Hoch- in die Populärkultur an. Entscheidend seien dabei nicht

bestimmte Formen, die die Systemgrenzen über-springen könnten, sondern der mit dieser Grenz-überschreitung verbundene vollständige Wandel der Rezeption, der die Trennung der beiden nicht überwinden, sondern im Gegenteil eher noch bestätigen würde.

Jens Ruchatz wühlt hernach im *Fundus der Lie-besklugheit* und geht am Beispiel der romantic comedy *Schlaflos in Seattle* der Frage nach, was das Medium Film von der Liebe weiß. Indem er analysiert, wie sich Liebesfilme an Liebesfilme erinnern und über den Weg der vielfältigen Referenz ein Idealbild der romantischen Liebe zeich-nen und sich dieses durch die selbstreflexive Ver-vielfältigung fortschreibt, deutet er zugleich an, welche Rolle dieses Wissen und das Wissen um dieses Wissen für die Wahrnehmung, Einschät-zung und Beurteilung von Liebe als Handlungs-maßstab, Wertorientierung oder in bewusste Bre-chung abseits der Leinwand für das ‚Semantik-repertoire der Gesellschaft‘ spielen kann.

Beschlossen wird der Streifzug durch populäre Erinnerungskulturen, der in dieser Ausgabe unternommen wird, von Lu Seegers Skizze zur zeitgebundenen Erinnerung an und von bundes-republikanischen Filmstars anhand der Beispiele Hildegard Knef, Romy Schneider (die – auch die ein Spezifikum von Erinnerungskultur – da 1938 in Wien geboren, in Österreich zugleich auch als Österreicherin und nicht als deutsche Staatsan-gehörige erinnert wird) und Heinz Rühmann. Seegers weist in ihrem Aufsatz darauf hin, dass kollektive Erinnerungen eine maßgebliche Kate-gorie zur Bestimmung von Popularität, insbeson-dere von Filmstars, darstellen. Pop(ularität) stellt nicht nur Material für die Erinnerung bereit son-dern wird auch selbst sehr stark von Erinnerun-gen und durch Erinnerungen strukturiert und am Laufen gehalten, wodurch sich zeige, dass Pop-kultur keineswegs erinnerungs-vergessen sondern oftmals geradezu erinnerungs-versessen ist.

medien&zeit wünscht Ihnen wie gewohnt eine anregende Lektüre, die in guter Erinnerung bleiben möge,

CHRISTOPH JACKE
MARTIN ZIEROLD
CHRISTIAN SCHWARZENEGGER

Produktive Konfrontationen

Warum der Erinnerungsdiskurs von dem Austausch mit der Popkulturforschung profitiert – und umgekehrt

Christoph Jacke / Martin Zierold

1. Unverhofft kommt oft? Die ‚Entdeckung‘ eines Forschungszusammenhangs

In den letzten Jahren hatte u.a. in der Wissenschaftstheorie und -soziologie das Schlagwort ‚Serendipity‘ eine Renaissance.¹ Der Begriff bezeichnet unverhoffte Entdeckungen, die man eigentlich gar nicht angestrebt hat – als schon ‚klassische‘ Beispiele müssen meist Kolumbus‘ Entdeckung Amerikas oder auch die überaus lukrativen ‚Nebenwirkungen‘ des ursprünglich zum Blutdrucksenken entwickelten Wirkstoffs von Viagra herhalten. Die noch kurze Geschichte der Konfrontation des wissenschaftlichen Diskurses über das ‚kulturelle Gedächtnis‘ bzw. die ‚Erinnerungskulturen‘² mit der Popkulturforschung³ hat einen sicher nicht gleichermaßen spektakulären Verlauf genommen, aber doch in den letzten Jahren eine Produktivität entwickelt, die zumindest für uns bei unseren ersten Diskussionen zum Thema 2005 noch nicht absehbar war. Schließlich hatten wir zunächst nicht mehr als einen Vortrag anlässlich eines Geburtstagskolloquiums für Siegfried J. Schmidt geplant, bei dem unsere jeweiligen Forschungsschwerpunkte⁴ in einen Dialog treten sollten.⁵ Diese Idee erschien uns zu jenem Zeitpunkt als gleichermaßen originell wie gewagt, denn trotz der offensichtlich stetig wachsenden Popularität beider Diskurse im Kontext der internationalen Kulturwissenschaften gab es bisher wenig Anzeichen für

ein breites Interesse daran, die jeweiligen Konzepte in Verbindung zu bringen oder – um mit Mieke Bal zu sprechen – ‚auf Reisen zu schicken‘⁶. Vielmehr galt noch vielerorts die meist unausgesprochene, aber nicht minder wirksame Überzeugung, dass ‚der Pop‘ per se gedächtnislos und allein auf das Hier und Jetzt bezogen sei, und ‚das kulturelle Gedächtnis‘ sich auf die staatstragenden identitätsstiftenden Phänomene der Hochkultur zu beziehen habe.

Dass diese (hier überspitzt skizzierten) Positionen hochgradig problematisch und fragwürdig sind, ist selbstverständlich schon lange in den jeweiligen Diskursen bekannt und vielfach diskutiert worden. Doch erst in der Ausarbeitung des Vortrags und durch die angeregte Diskussion unseres Beitrags auf dem Kolloquium wurde uns deutlich, dass wir mit der weitgehend pragmatisch begründeten Themenwahl eine Entscheidung getroffen hatten, die weit über einen Geburtstagsvortrag hinaus wirkt – ja, die sogar einen Forschungszusammenhang beschreibt, der in der Lage sein kann, eine Reihe der spezifischen Problemen sowohl der Erinnerungsforschung als auch der Popkulturforschung zu bearbeiten und aufzulösen.

Dieser Forschungszusammenhang „Pop&Erinnerung“ hat in den vergangenen Jahren seine Produktivität schon vielfach bewiesen, und steht doch noch in den Anfängen. Der vorliegende Aufsatz soll knapp einige der bisherigen Ergebnisse der Forschung zu Pop und Erinnerung skiz-

¹ Vgl. u.a. Merton, Robert King / Elinor G. Barber: *The travels and adventures of serendipity. A study in sociological semantics and the sociology of science*. Princeton, NJ 2004 oder Schury, Gudrun / Barthold, Christian: *Wer nicht sucht, der findet. Zufallsentdeckungen in der Wissenschaft*. Frankfurt a. M. 2006.

² Im Folgenden soll nicht weiter zwischen den verschiedenen in Verwendung befindlichen Begriffen wie ‚kollektives Gedächtnis‘, ‚kulturelles Gedächtnis‘, ‚soziales Gedächtnis‘, ‚Erinnerungsorte‘, ‚Erinnerungskulturen‘ usw. differenziert werden, wiewohl wir uns der zum Teil erheblich unterschiedlichen Ausrichtungen der Konzepte bewusst sind. Für eine kritische Betrachtung der zahllosen in Verwendung befindlichen Begriffe und der dahinter stehenden Konzepte vgl. Zierold, Martin: *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive*. Berlin 2006, 59ff.

³ Zur ausführlichen Diskussion der wissenschaftlichen

Verwendung des Begriffs Popkultur und eigenen Konzepten vgl. Jacke, Christoph: *Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe*. Bielefeld 2004; Jacke, Christoph: *Popkulturanalyse als transdisziplinäres Projekt. Ein medienkulturwissenschaftlicher Vorschlag*. In: *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL)*. Jg. 23, Heft 2/2004. Hrsg. von Florian Hartling und Sascha Trülzsch, S. 268-284 sowie die Beiträge in Hügel, Hans-Otto (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar 2003.

⁴ Eben: Pop- und Medienkulturwissenschaft bei Christoph Jacke und Erinnerungsforschung bei Martin Zierold.

⁵ Vgl. Jacke, Christoph / Zierold, Martin: *"The Grass Was Always Greener". Popkulturwissenschaft und Erinnerungsforschung: eine einleitende Konfrontation*. Internet: <http://www.sjschmidt.net/konzepte/texte/jackezierold1.htm>, zuletzt geprüft am: 05.08.2009.

⁶ Vgl. Bal, Mieke: *Travelling concepts in the humanities. A rough guide*. Toronto 2002.

zieren⁷, einen Ausblick auf künftige Perspektiven geben und so demonstrieren, inwiefern die Konfrontation der Diskurse um Pop und Erinnerung für beide Seiten produktiv war und weiter sein kann.

2. Einige kritische Vor-Bemerkungen zur Erinnerungsforschung und Populärkulturforschung

Wenn wir oben von ‚spezifischen Problemen‘ der Erinnerungs- und der Popkulturforschung sprechen, so bedarf dies zunächst einiger Erläuterungen, denn zweifelsohne erfreuen sich beide Forschungsbereiche international großer Beliebtheit und bringen seit vielen Jahren kontinuierlich eine bisweilen kaum überschaubare Vielzahl an produktiven Studien und Forschungsprojekten hervor. Es sei daher zunächst der Reihe nach erläutert, warum bzw. wo wir dennoch Herausforderungen und Probleme beider Forschungsfelder sehen, die nach unserer Überzeugung durch eine Konfrontation von Erinnerungsforschung und Popkulturforschung bearbeitet werden können.

2.1 Herausforderungen der Erinnerungsforschung

Die Erinnerungsforschung hat sich in den vergangenen Jahren zu einem der zentralen Forschungsfelder der Kulturwissenschaften entwickelt, das sich über viele Disziplinengrenzen hinweg als ausgesprochen fruchtbar und produktiv erwiesen hat.⁸ Vielerorts wird seit langem – teils mit Bewunderung, teils mit Besorgnis – von einem regelrechten ‚memory boom‘ bzw. gar einer

‚memory industry‘ gesprochen.⁹ Selbst Protagonisten des internationalen Diskurses erwarten mittelfristig, dass die Forschung zu Gedächtnis und Erinnerung, wie sie sich in den letzten Jahren etabliert hat, zurückgehen wird – Gavriel Rosenfeld, selbst etablierter Wissenschaftler des Themenfelds mit zahlreichen Arbeiten zu Erinnerungskulturen, prognostizierte der wissenschaftlichen ‚memory industry‘ gar jüngst wenn nicht einen „Crash“, so doch zumindest eine „Soft Landing“ nach dem Höhenflug der letzten Jahre.¹⁰

Trotz aller Unkenrufe bleibt zugleich festzuhalten, dass die Erinnerungsforschung von Beginn an mit großer Skepsis konfrontiert war und ihr baldiges Ende schon oft – zumindest hinter vorgehaltener Hand auf Pausen einschlägiger Konferenzen – prognostiziert worden ist, ohne dass bisher ein Rückgang der Forschung festzustellen wäre. Eine derart beeindruckende Erfolgsgeschichte ist aber nur denkbar, weil der Diskurs

selbst sich als ausgesprochen kritik- und wandlungsfähig erwiesen hat, und immer wieder in der Lage war, neue konzeptuelle und thematische Perspektiven zu integrieren.

Eine solche Re-Orientierung scheint aus unserer Sicht auch derzeit zu beobachten zu sein, die eine neue Phase der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung einleiten könnte. Mit einer solchen Re-Orientierung wird auch auf Kritik reagiert, die sowohl innerhalb des Erinnerungsdiskurses als auch von außen immer wieder vorgebracht worden ist. Da ausführlichere Zusammenfassungen wichtiger Kritikpunkte vorliegen, seien hier nur sehr knapp drei Aspekte genannt, die häufig als Defizite traditioneller Erinnerungsforschung gesehen werden:¹¹

Die Erfolgsgeschichte der Erinnerungsforschung ist nur denkbar, weil der Diskurs sich als ausgesprochen kritik- und wandlungsfähig erwiesen hat

⁷ Darunter nicht zuletzt die Beiträge von Schmitz, Seegers und Ruchatz in diesem Band.

⁸ Für einen Überblick über die Bedeutung der Erinnerungsforschung für die Kulturwissenschaften und Überlegungen zu den vielfältigen Ursachen für den Boom vgl. Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Media and cultural memory 1*. Berlin [u.a.] 2004 und Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart 2005.

⁹ Vgl. exemplarisch Klein, Kerwin Lee: *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*. In: *Representations*, 69, Winter 2000, S. 127–150 oder für eine frühe Kritik Maier, Charles: *A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial*. In: *History and Memory*. 5, Fall/Winter 1993, S. 136–152.

¹⁰ Vgl. Rosenfeld, Gavriel D.: *A Looming Crash or a Soft Landing? Forecasting the Future of the Memory "Industry"*. In: *The Journal of Modern History*, 81, 1/2009, S. 122–158.

¹¹ Für eine ausführlichere Würdigung kritischer Stimmen vgl. neben Rosenfeld, *Looming Crash* u.a. auch Zierold, Martin: *Memory and media cultures*. In: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin [u.a.], 2008, 8, S. 399–407, hier: insbes. S.400ff. sowie Zierold, Martin: *Das Gedächtnis auf dem Müll – oder: Was muss hier eigentlich entsorgt werden?*. In: Jacke, Christoph / Kimminich, Eva / Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. Bielefeld, 2006, S. 307–319.

A. Theorie, Terminologie und Methoden

Eines der zentralen Argumente von Kritikern des Erinnerungsdiskurses ist die nur unzureichende Theorieorientierung und die mangelnde terminologische Klarheit des Diskurses, die oft auch von Vertretern des Forschungsfelds selbst bedauert und bemängelt wird. So stellt etwa der amerikanische Historiker Kerwin L. Klein fest: „The appearances of the word are so numerous, and its apparent meanings so legion, that it would take the work of a lifetime to begin disentangling them.“¹² Wehklagen wie diese finden sich in einer Vielzahl von Arbeiten des Erinnerungsdiskurses¹³ – jedoch allzu oft ohne, dass der erkannten terminologischen Verwirrung ein eigenes, explizites und differenzierteres Konzept entgegengesetzt würde. Selbst wo Terminologien vorgelegt worden sind – so beispielsweise mit dem Konzept des ‚kulturellen Gedächtnis‘ von Jan und Aleida Assmann¹⁴ oder den ‚lieux de mémoire‘ Pierre Noras¹⁵ – bleiben diese oft theoretisch (bewusst) vage und statisch.¹⁶ Die Tendenz der letzten Jahre ging dabei eindeutig hin zu einer erheblichen Ausdifferenzierung von verschiedenen Begriffen bzw. ‚Gedächtnissystemen‘¹⁷, die sich an neurobiologischen Gedächtniskonzepten orientieren und diese auf Gesellschaften übertragen, ohne dass die metaphorischen Übersetzungen überzeugend reflektiert und begründet werden. Ebenso diffus wie die theoretische und terminologische Lage ist auch die Frage nach der Methodik der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung, zu der nur selten systematisch Stellung bezogen wird, wie u.a. Wulf Kansteiner herausgearbeitet und kritisiert hat.¹⁸

**Auch in der Populärkultur-
forschung herrscht bis dato
wenig Einigkeit über die
theoretischen Hintergründe,
Terminologien und erst recht
Methoden**

B. Unterschätzung der Medialität

Ein zweiter Kritikpunkt gegenüber der Erinnerungsforschung kritisiert die geringe Beachtung, die im Diskurs der Rolle von Medien bzw. der Medialität der beobachteten Phänomene geschenkt wird. Zwar wird fast allorts betont, Gedächtnis und Erinnerung sei im gesellschaftlichen Kontext nicht ohne Medien denkbar, doch bleibt es oft bei derart knappen Bekenntnissen oder drastisch verkürzten Darstellungen einer Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses, die in konkreten Studien dann oft keinerlei Relevanz mehr haben. Dies gilt gleichermaßen für Noras Erinnerungsorte, wo unterscheidungslos und ohne jede medientheoretische Reflexion die unterschiedlichsten Orte, Objekte und Ereignisse als ‚Erinnerungsort‘ gefasst werden, als auch beispielsweise für die Überlegungen Jan und Aleida Assmanns, die zwar die Ausdifferenzierung ihrer Terminologie mit dem medialen Übergang von oralen zu Schriftkulturen begründen, jedoch spätere Medienentwicklungen nur am Rande und stark überzeichnet darstellen. Konfrontiert mit neueren Medienentwicklungen wie der Digitalisierung führt dies im Erinnerungsdiskurs oft zu argumentativ wenig ausgearbeiteten, dafür umso vehementer vorgebrachten Krisenszenarien, die das Ende aller Erinnerung (und bisweilen sogar der ‚Realität‘¹⁹) prophezeihen.²⁰

¹² Klein, *Emergence of Memory*, hier: S. 129.

¹³ Vgl. bspw. jüngst Friedman, Max Paul: *Memory and the Context for Hegemony in Politics*. In: Grabbe, Hans-Jürgen / Schindler, Sabine (Hrsg.): *The merits of memory. Concepts, context, debates*. Heidelberg, 2008, S. 135–148, hier: S. 135.

¹⁴ Vgl. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl., München 2007 und Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3. Aufl., München 2006.

¹⁵ Vgl. Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, les France*. Paris 1997 [1984–1992].

¹⁶ Für ein frühes Plädoyer für eine Beachtung der dynamischen und prozesshaften Aspekte gesellschaftlicher Erinnerung vgl. Olick, Jeffrey K. / Robbins, Joyce: *Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*. In: *Annual Review of Sociology*, 24, 1/1998, S. 105–140.

¹⁷ Vgl. exemplarisch Harald Welzers Konzept des ‚kommunikativen Gedächtnis‘, Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2002.

¹⁸ Vgl. Kansteiner, Wulf: *Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies*. In: *History and Theory*, 41, 2/2002, S. 179–197.

¹⁹ Vgl. Assmann, Aleida: *Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses*. In: Erll / Nünning, *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, 1, S. 45–60, hier: S. 58.

²⁰ Vgl. exemplarisch Assmann, Aleida / Assmann, Jan: *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1994, S. 114–140 oder Assmann, *Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses*. Eine ausführliche Kritik findet sich in Zierold, *Gesellschaftliche Erinnerung*, S. 79ff. und S. 91ff.

C. Selektivität der analysierten Phänomene

Ausgehend von eher statisch angelegten und zum Teil hochgradig normativ aufgeladenen Konzepten, die auf ‚die Identität‘ ‚der Kultur/Gesellschaft‘ verweisen sollen, verwundert es wenig, dass dem ‚klassischen‘ Erinnerungsdiskurs bisweilen auch die Selektivität der untersuchten Phänomene vorgeworfen wird. Gerade frühe Arbeiten befassen sich praktisch ausschließlich mit den ‚großen‘ historischen Themen, mit hochkulturellen Phänomenen – und sie tun dies meistens unter einer nationalen und oftmals dezidiert konservativen Perspektive. Zwar wird ‚Gedächtnis‘ durchaus als Gegenkonzept zur vermeintlich ‚objektiven‘ Geschichtsschreibung gesehen und bekommt somit ein potentiell subversives und individualisierendes Potential, doch Kerwin Lee Klein zeigt in einem jüngst erschienenen Beitrag beeindruckend zugleich die (zum Teil beabsichtigte, oftmals aber auch unbedachte) Nähe des wissenschaftlichen ‚memory talk‘ zu Rede- und Argumentationsweisen der amerikanischen, fundamental-christlich geprägten ‚New Right‘ auf.²¹

Bevor wir im Folgenden auf Herausforderungen der Populärkulturforschung eingehen, soll mit Blick auf die Kritik der Erinnerungsforschung abschließend betont werden, dass es sich bei den genannten Aspekten keineswegs um neue Kritikpunkte handelt. Vielmehr sind alle genannten Probleme bereits frühzeitig auch innerhalb des Diskurses angesprochen und vielfach auch in neuere Arbeiten aufgenommen worden. So hat sich beispielsweise in Deutschland insbesondere der SFB ‚Erinnerungskulturen‘ der Universität Gießen intensiv und erfolgreich um eine theoretisch-methodische Fundierung des Diskurses, einer Pluralisierung und Dynamisierung der Perspektiven und der analysierten Phänomene und eine systematischere und reflektiertere Einbeziehung medientheoretischer Fragestellungen bemüht.²² Gerade weil es im Diskurs eine große Akzeptanz der hier skizzierten Kritik gibt und eine stärkere Öffnung der Erinnerungsforschung etwa für transkulturelle Forschungsfragen, zeitgeschichtliche Fragestellungen und Medienphänomene gewünscht wird, kann die Verknüpfung

des Diskurses mit Fragen der Popkulturforschung produktiv sein, insofern er nicht gegen aktuelle Strömungen der Erinnerungsforschung arbeitet, sondern diese aufgreift und nach unserer Überzeugung produktiv verstärken und zuspitzen kann.

2.2 Herausforderungen der Populärkulturforschung

So wie man die Erinnerungsforschung in ihren Ursprüngen in Geschichts- und Kulturwissenschaften verorten kann, gelingt eine derartige Quellensuche für den Bereich der Popforschung kaum. Sicherlich wurde Phänomenen populärer Kulturen international schneller und intensiver wissenschaftliches Gehör verschafft. Zudem wurde Popkultur zunächst häufig – insbesondere in ihrer jugend- oder unterhaltungskulturellen Variante – eher stark normativ negativ beäugt. Und schließlich gab und gibt es die außerakademischen Diskurse, also etwa internationale Teile der Cultural Studies und im deutschsprachigen Raum popjournalistische Perspektiven. Einerseits spricht die Schwierigkeit der Verortung von Popkulturforschung für die Heterogenität der Phänomene. Andererseits sollten dennoch übergreifende Verallgemeinerungen zwingend notwendig sein, um sich zumindest ein annäherungsweise ähnliches Vokabular aneignen zu können, wobei diese Bündelungs- und Institutionalisierungsversuche keinesfalls gleich wieder Anti-Pop im Sinne von vollkommen unsensibel und konkret sein müssen.

A. Theorie, Terminologie und Methoden

Auch in der Populärkulturforschung herrscht bis dato wenig Einigkeit über die theoretischen Hintergründe, Terminologien und erst recht Methoden. Zum einen sind aus allen möglichen bisherigen Disziplinen sowohl international als auch im deutschsprachigen Raum kleinste Teilbereiche oder punktuelle Konzentrationen in Form von Seminaren, Aufsätzen oder Sammelbänden dem Thema gewidmet worden, wenn etwa an einem kommunikations- oder medienwissenschaftlichen Institut ein Seminar zu Stars und Prominenz angeboten wird oder sich ein eher

²¹ Vgl. Klein, Kerwin Lee: *Memory and the New Right*. In: Grabbe, Hans-Jürgen / Schindler, Sabine (Hrsg): *The merits of memory. Concepts, context, debates*. Heidelberg 2008, S. 149–172.

²² Vgl. exemplarisch Erll / Nünning, *Medien des kollektiven*

Gedächtnisses; Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* und Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hrsg): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook. Media and cultural memory* 8. Berlin [u.a.] 2008.

geschichtswissenschaftlicher Sammelband mit Imagepolitiken in der Populären Kultur auseinander setzt. Gleichzeitig sind vor allem im anglo-amerikanischen, zuletzt aber auch vermehrt im deutschsprachigen Wissenschafts- und Bildungsraum spezialisierte Professuren, Fachgruppen oder Studiengänge zu den Themenfeldern Populärkultur und Populärmusik gegründet worden.²³ An dieser Stelle gilt es nicht, zu erörtern, ob nun spezielle, bereits existierende Disziplinen oder Fächer besonders zuständig für Populärkultur sind – im Fall von Popmusik also Musikwissenschaft, für die Popliteratur die Literaturwissenschaft usw. – oder sich gewissermaßen eine eigene Popkulturwissenschaft mit transdisziplinären Teilprojekten herausbildet – mit dem Schwerpunkt aus medienkultur-, musik-, sozial- und wirtschaftswissenschaftlichen Perspektiven.²⁴ Auffallend bleiben vor allem in den letzten zehn Jahren die sehr unterschiedlichen und zahlreichen Beschäftigungen.

Neben die Probleme der Zuordnung und Verantwortlichkeiten seitens diverser Wissenschaften oder einer neu zu gründenden, ‚eigenen‘ Popkulturwissenschaft stellt sich bei genauerer Betrachtung der bisherigen Untersuchungen zu Popkultur die Auffälligkeit der theoretischen und terminologischen Heterogenität. Kulturell ist es wohl

kaum ratsam, einem derart diffusen Untersuchungsfeld zwingend nun die eine Super-Theorie oder dauerhaft festgezurrte Termini vorzuschreiben. Dennoch erscheint zumindest eine gewisse Begründung in der Auswahl bestimmter Ansätze (Nachvollziehbarkeit) für die jeweilige Popkulturforschung sowie eine Entscheidung für bestimmte Begriffe und ihre Definitionen (Offenlegung) erforderlich. Bereits an der – mal bewussten, mal eher nachlässigen – unterschiedlichen Verwendung der Begriffe der populären Kultur, Populären Kultur, Populärkultur, Populärkultur und Popkultur, um hier nur die häufigsten zu nennen, lässt sich eine immer noch vorhandene Konfusion erkennen, die ein gemeinsames Forschungsprogramm nicht gerade eben einfach gestaltet.²⁵

Zu dieser Theorie-Heterogenität kommt im Rahmen von Populärkulturforschungen oftmals eine Einseitigkeit zugunsten von entweder theoretischen Überlegungen oder deskriptiven Beobachtungen von Fallbeispielen oder theoriearmen empirischen Arbeiten. Letztere wiederum müssen sich bis dato weitgehend an Methoden und Methodologien orientieren, die zumeist aus den Sozialwissenschaften entlehnt, aber keinesfalls spezifisch für die Analyse Populärer Kulturen entwickelt wurden.²⁶ Um nicht missverstanden zu

²³ So etwa die Professur für Kulturwissenschaft mit dem Schwerpunkt für populäre Kultur am Institut für Medien und Theater an der Universität Hildesheim oder die Professur für Theorie, Ästhetik und Geschichte der Populären Musik im Fach Musik der Universität Paderborn, der dort ebenfalls angesiedelte BA/MA-Studiengang Populäre Musik und Medien oder die Arbeitsgruppe „Populäre Kultur und Medien“ der Gesellschaft für Medienwissenschaft.

²⁴ Vgl. dazu ausgiebig Grossberg, Lawrence: *Reflections of a Disappointed Popular Music Scholar*. In: Beebe, Roger; Fulbrook, Denise; Saunders, Ben (Hrsg.): *Rock over the Edge. Transformations in Popular Music Culture*. Durham, London 2002, S. 25-59; Jacke, Christoph: *Popmusik als Seismograph. Über den Nutzen wissenschaftlicher Beobachtung von Pop*. In: Jacke/ Kimminich / Schmidt, Kulturschritt, S. 114-123; Jacke, *Popkulturanalyse als transdisziplinäres Projekt*; Jacke, Christoph: *Einführung Populäre Musik und Medien*. Münster u.a.: 2009.; Rösing, Helmut: „Populäre Musik“: Was meint das? In: Ders. / Barber-Kersovan, Alenka / Lothwesen, Kai / Phleps, Thomas (Hrsg.): *Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum Bezugssystem Musik*. Bielefeld 2001, S. 125-138; Rösing, Helmut: „Populärmusikforschung“ in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren. In: Rösing, Helmut / Schneider, Albrecht / Pfeleiderer, Martin (Hrsg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Frankfurt a.M. 2002, S. 13-35; Wicke, Peter: *Popmusik in der Theorie. Aspekte einer problematischen Beziehung*. In: Rösing, Schneider / Pfeleiderer, *Musikwissenschaft und populäre Musik*, S. 61-73.

²⁵ Wenn diese Unübersichtlichkeit auch immer wieder als charmant wildwüchsig beschrieben wird. Zur Diskussion der Definitionen und Verwendung von Begriffen wie Popkultur und Populäre Kultur und zu Versuchen, diese in

größer angelegte theoretisch-systematische Überlegungen einzubauen oder sogar an Gesellschaftstheorien zu koppeln vgl. im Deutschen vor allem Hügel, Hans-Otto: *Zugangsweisen zur Populären Kultur. Zu ihrer ästhetischen Begründung und zu ihrer Erforschung*. In: Göttlich, Udo / Albrecht, Clemens / Gebhardt, Winfried (Hrsg.): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln 2002, S. 52-78; Hügel, Hans-Otto: *Einführung*. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 1-22; Jacke, *Medien-(sub)kultur*; Kleiner, Marcus S.: *Pop fight Pop. Leben und Theorie im Widerstreit*. In: Matejovski, Dirk / Kleiner, Marcus S. / Stahl, Enno (Hrsg.): *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region*. Essen 2008, S. 11-42.

²⁶ Hier sind im Deutschsprachigen erst jüngst Fortschritte zu beobachten, vgl. exemplarisch die theoretisch und empirisch gemeinsam erarbeiteten, multiperspektivischen Pilot-Studien zum Einsatz von Popmusik in sexualisierten Alltagssituationen von Ahlers/Jacke 2009 sowie zum Wandel der Popmusikindustrie von Jacke/Passaro 2009 sowie den innovativen Vorschlag von Schäfer 2009 eines Instrumentariums für die Analyse von Pop(musik)journalismus, welches freilich erst noch empirisch angewendet und überprüft werden muss. Vgl. Ahlers, Michael / Jacke, Christoph: *Kopulations-Kulissen? – Selektion, Rezeption und Nutzung Populärer Musik zur Anbahnung und Durchführung sexueller Akte in Bezug zu ausgewählten sozio-demographischen Faktoren*. Studie Universität Paderborn/Vortrag auf der Jahrestagung des Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM) am 26.09.2009; Jacke, Christoph / Passaro, Sandra: *The Re-assessment of all values. The significance of virtual and real space in the transnational German pop music industries*. Studie Universität Paderborn/Vortrag auf der Biennale

werden: Wissenschaftliche Beschäftigungen mit grundlegenden Begriffen, Theorien und Methoden von Popkulturforschung finden international und national im Rahmen von Cultural Studies, Jugendkulturforschung oder Medienwirkungstudien bereits seit Jahrzehnten statt. Eine spezielle Ausrichtung auf Populärkultur bei gleichzeitiger Systematisierung steht vor allem in Österreich, der Schweiz und Deutschland allerdings noch aus.

B. Unterschätzung der Medialität

Gerade mit Blick auf Fragen der Medialität lässt sich innerhalb der Populärkulturforschung eine Parallele zur Erinnerungsforschung konstatieren: Populäre Kultur oder eben kurz Popkultur wird fast immer im Zusammenhang und in Abhängigkeit mit modernen Massenmedien diskutiert. Der renommierte amerikanische Medienkulturwissenschaftler und Vertreter der Cultural Studies Douglas Kellner bspw. setzt Popkultur deswegen sogar mit Medienkultur gleich.²⁷ Dennoch wird sich in derartigen Studien oftmals nicht dezidiert theoretisch mit Rahmungen, Formen und Wirkungen der jeweiligen Medien von Popkultur beschäftigt, also die jeweilige Medialität und Tragweite eines bestimmten Mediums berücksichtigt. So ist immer wieder vom Medium Popmusik zu lesen, ohne dass auch nur ansatzweise geklärt wird, inwiefern diese ein Medium sein kann und was sie von einer Tageszeitung,

einem Blog oder einer DVD unterscheidet.²⁸ Zudem werden die dramatischen Entwicklungen und Veränderungen in der Popkultur von Mediengesellschaften, also die Dynamiken in den Forschungen zur Popkultur selten auf umfassender, abstrakter, theoretischer Ebene bearbeitet oder aber es wird basal theoretisiert, wiederum ohne das Spezifische des Populären zu berücksichtigen.²⁹

C. Selektivität der analysierten Phänomene

Wie bereits angeklungen und an anderer Stelle ausführlich dokumentiert³⁰ haben wir es im Rahmen bisheriger Popkulturforschungen entweder mit sehr theoretischen (z.B. Poptheorie) oder sehr zur Kasuistik (z.B. Cultural Studies) neigenden Überlegungen zu tun gehabt. Dazu kommt in beiden Fällen eine Fokussierung auf eher subkulturelle, progressive, minoritäre Phänomene. Es ist gewissermaßen ein ‚bias‘ in diesen Forschungen zu beobachten, der bei beiden Gruppen durchaus politisch-emanzipativ gemeint ist, der aber oftmals selektiv das Gegenüber, also sowohl den Mainstream als auch die eigentliche Hochkultur aus den Augen zu verlieren scheint.³¹ Damit zusammenhängend sind die Diskussionen um Phänomene von Popkultur sehr oft aus ihren Startvoraussetzungen explizit normativ und wissenschaftlich wenig ausgeglichen.³² Dabei werden sowohl die unterschiedli-

Conference der International Association for the Study of Popular Music (IASPM) am 12.07.2009 an der University of Liverpool; Schäfer, Benjamin: *Kritik der Plattenkritik. Überlegungen zur Erfassbarkeit von Wertvorstellungen und Werturteilkriterien in musikjournalistischen (Kon-)Texten*. Masterarbeit, Universität Paderborn 2009.

²⁷ Vgl. Kellner, Douglas: *Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London und New York 1995; Kellner, Douglas: *Social Memory and the Representation of 9/11 in Contemporary Hollywood Film*. In: Jacke, Christoph / Zierold, Martin (Hrsg.): *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis. Theoretische und exemplarische Überlegungen zur dauervergesslichen Erinnerungsmaschine Pop. SPIEL – Siegerner Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*, 24/2, Frankfurt a. M. 2008, S. 349–362.

²⁸ Vgl. für den Bereich von Popmusik und Medien auch Jacke, Christoph: *Keine Musik ohne Medien, keine Medien ohne Musik? Pop(-kulturwissenschaft) aus medienwissenschaftlicher Perspektive*. In: Bielefeldt, Christian / Dahmen, Udo / Grossmann, Rolf (Hrsg.): *PopMusicology. Perspektiven einer Popmusikwissenschaft*. Bielefeld 2008, S. 135–152 sowie die anderen Beiträge in dem Sammelband.

²⁹ So wäre aktuell beispielsweise eine Modifizierung von Gebhard Ruschs Überlegungen zur Mediendynamik auf Popkultur sicherlich zu diskutieren. Vgl. Rusch, Gebhard: *Mediendynamik. Explorationen zur Theorie des*

Medienwandels. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. 7, 1/2007, S. 13–93.

³⁰ Vgl. Jacke, *Medien(sub)kultur*.

³¹ Vgl. dazu Jacke, Christoph: *John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige: Subkulturen und Jugendstile*. In: Hepp, Andreas / Thomas, Tanja / Krotz, Friedrich (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden 2009, S. 138–155. Vgl. hingegen aus einer popkulturwissenschaftlichen Perspektive mit Blick auf Mainstream bzw. Hochkultur Hügel, Hans-Otto: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln 2007, bzw. van der Horst, Jörg / Jacke, Christoph: *Guerilla in Hochkultur: Für eine Typologie des elitären Konsums*. In: Richard, Birgit / Ruhl, Alexander (Hrsg.): *Konsumguerilla. Widerstand gegen die Massenkultur?* Frankfurt a.M. 2008, S. 271–285.

³² Siehe etwa den vor einigen Jahren um mehrere Artikel in Fachzeitschriften sich entwickelnden, wenig ertragreichen Disput um Pop-Linke und -Konservative. Vgl. Diederichsen, Dietrich: *Die Leitplanken des Zeitgeists. Haupt- und Nebenströme in der Kultur der Umbaugesellschaft*. In: *Theater heute. Sondernummer*. Jahrbuch 2004, S. 44–56; Krümmel, Clemens / Lintzel, Aram: *Eine neokonservative Warenkunde. Eine Gesprächsrunde mit Ekkehard Ehlers, Andreas Fanizadeh, Judith Hopf, Rabel Jaeggi, Tobias Rapp. Moderiert von Clemens Krümmel und Aram Lintzel*. In: *Texte zur Kunst*. 14. Jg. Heft 55: *Neokonkervatismus*, S. 73–91; Maresch, Rudolf: *Neokons ante Portas. Die linke Popkultur*

chen Positionen hart attackiert als auch sehr schnell Prophezeiungen euphorischer oder apokalyptischer Art ausgerufen, wie etwa das Ende der Popkultur oder -musik wie zuletzt zu lesen im Rahmen eines Artikels der Kunsthistorikerin und Journalistin Mercedes Bunz in der Fachzeitschrift *De:Bug* oder in einem Artikel des Poptheoretikers und Journalisten Diedrich Diederichsen im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung*, wobei beide zumindest das Weiter nach dem Ende skizzieren und somit das vorab aufmerksamkeitsökonomisch wirksam proklamierte Ende schließlich selbst wieder relativieren.³³

Fassen wir zusammen: Die hier sowohl für die Populärkulturforschung als auch für den Erinnerungsdiskurs herausgearbeiteten Forschungsdesiderate sind zugleich die Erfolgskriterien für unsere These, der Dialog von Popkultur- und Erinnerungsforschung könne für beide Seiten produktiv sein, durch ein kulturwissenschaftliches Relais verbunden werden und helfen, in den Diskursen bestehende Herausforderungen erfolgreich zu bearbeiten. In diesem Sinne erfolgreiche Forschung sollte also über konkrete theoretische oder empirische Ergebnisse hinaus sozusagen reformatorisch in beide Forschungstraditionen hineinwirken und dabei zumindest einige der folgenden Forderungen einlösen, die sich aus den hier genannten Kritikpunkten ergeben:

1. An die Stelle von statischen Modellen und Theorien soll prozessorientierte Forschung treten, die dynamischen, pluralen und in der Regel paradoxen Entwicklungen in Medienkulturgesellschaften gerecht werden kann.
2. Theorie und Empirie sollen nicht in Opposition verharren, wobei Arbeiten zumeist entweder theoretisch oder empirisch vorgehen, vielmehr soll Forschung theoriebasierte, methodisch reflektierte Empirie betreiben.
3. Für eine Analyse der Medienkulturgesellschaften der Gegenwart müssen Fragen von Medien-

fürchtet um etwas, das sie schon längst verloren hat: Deutungshoheit und Meinungsführerschaft. In: *Telepolis* 2004. URL:

<http://www.heise.de/tp/r4/html/result.xhtml?url=/tp/r4/artikel/18/18706/1.html&words=Neokons%20Ante%20Portas> (Stand: 24.08.2009); Rohde, Carsten: Die Pop-Intellektuellen. Eine kleine Phänomenologie. In: *Ästhetik & Kommunikation*. 35. Jg. Heft 126: Wozu Kulturwissenschaften, S. 71-74.

³³ Vgl. Bunz, Mercedes: *Erbörte Gebete. Kapitalismus, Popkultur, Internet*. In: *De:Bug. Elektronische Lebensaspekte*. Heft 131, April 2009, S. 19-22; Diederichsen, Diedrich: *Wohlklang in einem etwas anders sozialisierten Ohr. Warum die Popmusik an einem Ende angekommen ist – und was wir in Zukunft noch von ihr erwarten können*. In: *Süddeutsche*

theorie und Medialität der analysierten Phänomene ein Zentrum der Forschung bilden.

4. Implizit normative Modelle, die insbesondere angesichts dynamischer gesellschaftlicher Transformationen Veränderungen in der Regeln nur als ‚Krisen‘ bzw. Untergangsszenarien in den Blick nehmen können, sind durch abstraktere Beschreibungsformen zu ersetzen – wobei reflektierte Kritik, die ihre eigenen Bewertungsmaßstäbe mitreflektiert, durchaus wünschenswert ist.

5. Statische und nationale Perspektiven bzw. Forschungsfragen sind durch transkulturelle Analysen zumindest zu ergänzen. Dabei ist ‚Transkulturalität‘ sowohl auf inter- und -transnationaler Ebene zu verstehen, als auch im Sinne von intrakulturellen, lokalen Phänomenen auf der Ebene von Subsystemen innerhalb einer Gesellschaft.

3. So far – Forschung zu Pop und Erinnerung

Wie oben bereits betont worden ist, können und werden viele der hier formulierten Desiderate auch bearbeitet, Formierungen und Institutionalisierungen haben sowohl im anglo-amerikanischen als auch im deutschsprachigen Raum bereits stattgefunden oder sind im Entstehen, ohne dass dies ausschließlich im Rahmen eines Dialogs von Erinnerungs- und Popkulturforschung geschehen muss. Neben den exemplarisch angeführten Arbeiten innerhalb des SFB ‚Erinnerungskulturen‘ liegen für den Bereich der Erinnerungsforschung auf der Ebene der systematischen Ausarbeitung einer Theorie gesellschaftlicher Erinnerung mehrere komplexe Entwürfe beispielsweise aus konstruktivistisch-kybernetischer Perspektive³⁴, aus systemtheoretischer Sicht³⁵ oder aus einer medienkulturwissenschaftlichen Perspektive³⁶ vor, die sich zum Teil explizit zum Teil eher implizit von theoretisch vagen und unscharfen Gedächtniskonzepten in den Kulturwissenschaften abzusetzen bemühen. Ebenso versuchen sich Entwürfe zur Theorie des Populären

Zeitung. Nr. 176 vom 03.08.2009, S. 12.

³⁴ Vgl. Rusch, Gebhard: *Erinnerungen aus der Gegenwart*. In: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M. 1991, S. 267–292.

³⁵ Vgl. Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2002.

³⁶ Vgl. Zierold, *Gesellschaftliche Erinnerung*.

³⁷ Vgl. z.B. Hügel, *Lob des Mainstreams*, oder Krischke-Ramaswamy, Mohini: *Populäre Kultur und Alltagskultur. Funktionelle und ästhetische Rezeptionserfahrungen von Fans und Szenegängern*. Konstanz 2007.

³⁸ Vgl. z.B. Jacke, *Medien(sub)kultur* oder Kleiner, Marcus S.: *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld 2006.

aus ästhetischer³⁷, medienkulturwissenschaftlicher³⁸ oder systemtheoretischer³⁹ Sicht an etablierte Konzepte anzuschließen und diese für Popkultur zu modifizieren.

Es soll also keineswegs behauptet werden, die Bearbeitung der hier genannten Herausforderungen könne hauptsächlich oder gar exklusiv durch eine Konfrontation von Erinnerungs- und Popkulturforschung erfolgen. Dass ein solcher Dialog jedoch einen wichtigen Beitrag leisten kann und bereits geleistet hat, wollen wir mit einigen Verweisen auf erste Arbeiten in diesem Zusammenhang zu belegen versuchen. Dabei muss betont werden, dass dies hier eher exemplarisch als enzyklopädisch erfolgen soll. Insbesondere im anglo-amerikanischen Kontext sind in jüngerer Vergangenheit eine größere Zahl von heterogenen Arbeiten zu Populärkultur und Erinnerung erschienen, die im vorgegebenen Rahmen nicht umfassend gewürdigt werden können.⁴⁰

Die vielleicht größte Dynamik hat sich jüngst im Zusammenhang von Forschungen zu Erinnerung und digitalen Medien entwickelt – und hier besonders produktiv auch zu populären und popularisierten Arten der Erinnerung in digitalen Medien.⁴¹ Hier sind zuletzt eine Reihe von Forschungsprojekten und Publikationen entstanden,

Es soll keineswegs behauptet werden, die Bearbeitung der hier genannten Herausforderungen könne hauptsächlich oder gar exklusiv durch eine Konfrontation von Erinnerungs- und Popkulturforschung erfolgen

die sich merklich von älteren Ansätzen der Gedächtnisforschung abheben und populärkulturelle Phänomene deutlich verstärkt einbeziehen – zum Teil noch innerhalb von klassischen Rahmungen, etwa wenn es um das Verhalten von Nutzern populärer Websites zu Nationalsozialismus und Holocaust geht,⁴² zum Teil aber auch mit erkennbar neuen Fragestellungen, die nach der Rolle von popkulturellen Erinnerungsprozessen etwa für Remixes digitaler Medien, im *Cyberpunk Cinema*, bei der Nutzung von Mobiltelefonen oder *Facebook* sowie bei Suchmaschinen unterschiedlicher Art fragen.⁴³

Viele dieser Arbeiten demonstrieren eindrucksvoll, dass gerade der Erinnerungsdiskurs, in dem ‚neue‘ Medien oftmals nur im Zuge von Untergangsszenarien thematisiert werden, von einer Analyse digitaler Medienangebote und -technologien erheblich zum Beispiel im Hinblick auf argumentative Schärfe und Differenzierung profitieren kann. Zudem finden transdisziplinäre, multiperspektivische Kombinationen von Geschichts-, Erinnerungs- und Popkulturforschungen in Deutschland in letzter Zeit vermehrt ihren Ausdruck in umfassenden Untersuchungen und Ausstellungen bestimmter lokaler und regionaler Popkulturszenen und -industrien wie etwa zuletzt für Ostwestfalen-Lippe⁴⁴, das Ruhrgebiet⁴⁵, das Rheinland⁴⁶, das Weser-Ems-Gebiet⁴⁷, Berlin⁴⁸ oder Hamburg⁴⁹.

³⁹ Vgl. z.B. die Beiträge in Huck, Christian / Zorn, Carsten (Hrsg.): *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden 2007.

⁴⁰ Ein maßgeblicher Ausgangspunkt der amerikanischen Arbeiten ist Lipsitz, George: *Time passages. Collective memory and American popular culture*. Minneapolis, Minn. u.a. 1990. Bereits Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre wurde innerhalb einer Forschungsgruppe am *Centre for Contemporary Cultural Studies* in Birmingham ein Programm zur Untersuchung des populären Gedächtnisses. Die Überlegungen erinnern vor allem in ihrer Berücksichtigung des prozessualen Charakters von Erinnerung und Gedächtnis – kürzt man sie um den für die Cultural Studies so typischen ostentativ politisierenden Aspekt – sehr stark an soziokulturell-konstruktivistische Ausführungen à la Schmidt, Rusch, Jacke und Zierold. Vgl. Popular Memory Group: *Popular Memory: Theory, Politics, Method*. In: Johnson, Richard / McLennan, Gregor / Schwarz, Bill / Sutton, David / Centre for Contemporary Cultural Studies (Hrsg.): *Making Histories. Studies in History-Writing and Politics*. London u.a. 1982, S. 205-252.

⁴¹ Vgl. auch die Sammelrezension entsprechender Arbeiten im vorliegenden Band.

⁴² Vgl. exemplarisch Hein, Dörte: *Erinnerungskulturen online. Angebote, Kommunikatoren und Nutzer von Websites zu Nationalsozialismus und Holocaust*. Konstanz 2009 und die Mehrheit der Beiträge in Meyer, Erik / Leggewie,

Claus (Hrsg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien*. Frankfurt a. M. 2009 sowie Korte, Barbara / Paletschek, Sylvia (Hrsg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld 2009.

⁴³ So nur einige der Themen aus Garde-Hansen, Joanne / Hoskins, Andrew / Reading, Anna (Hrsg.): *Save as... digital memories*. Basingstoke 2009. Vgl. zu Suchmaschinen Gugerli, David: *Suchmaschinen. Die Welt als Datenbank*. Frankfurt a. M. 2009.

⁴⁴ Vgl. Baßler, Moritz / Gödden, Walter / Grywatsch, Jochen / Riesenweber, Christina (Hrsg.): *Stadt. Land. Pop. Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule*. Bielefeld 2008.

⁴⁵ Vgl. Springer, Johannes / Steinbrink, Christian / Werthschulte, Christian (Hrsg.): *Echt! Pop-Protokolle aus dem Ruhrgebiet*. Duisburg 2008.

⁴⁶ Vgl. Matejovski / Kleiner / Stahl, *Pop in R(h)einkultur*. sowie Husslein, Uwe (Hrsg.): *Pop am Rhein*. Köln 2008.

⁴⁷ Vgl. Schmerenbeck, Peter (Hrsg.): *Break on through to the other side. Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren*. Oldenburg 2007.

⁴⁸ Vgl. Scharenberg, Albert / Bader, Ingo (Hrsg.): *Der Sound der Stadt. Musikindustrie und Subkultur in Berlin*. Münster 2005.

⁴⁹ Vgl. Twickel, Christoph (Hrsg.): *Läden, Schuppen, Kaschemmen. Eine Hamburger Popkulturgeschichte*. Hamburg 2003.

In den zwei bisher von uns angestoßenen und edierten Publikationen⁵⁰ hat sich der Dialog der Popkultur- und Erinnerungsforschung aus unserer Sicht ebenfalls als sehr fruchtbar und produktiv erwiesen. Dabei sorgt die Konfrontation der bisher weitgehend unverknüpften Forschungstraditionen offenbar auch für ein verstärktes Bemühen um eine Klärung der Grundkonzepte wie ‚Pop‘ oder ‚Erinnerung‘ selbst, da eine solche Explikation als Basis für einen erfolgreichen Dialog angesehen wird. So hat beispielsweise Franziska Sick – um eine besonders interessante Integration von Erinnerungs- und Popkulturforschung zu nennen – einen erinnerungstheoretisch fundierten Vorschlag für eine

(Neu-)Definition des Konzepts ‚Pop‘ in Bezug auf Internet-Technologien unterbreitet,⁵¹ während im vorliegenden Band Norbert M. Schmitz durch die Konfrontation von Pop und Erinnerung angeregt eine grundlegende Reflexion der Differenz zwischen autonomer Kunst und Populärkultur vornimmt und nach den Möglichkeiten für Übersetzungen (bzw. Erinnerungen) zwischen beiden Feldern fragt. Dabei tut Schmitz dies aus ästhetik- und medienkunsttheoretischer Perspektive auf Popkultur, was unserer Forderung nach Wechselseitigkeit nachkommt. Lu Seegers liest aus ausdrücklich geschichtswissenschaftlicher Perspektive aus Geschichten über öffentlich hervorgehobene Personen, eben Stars, dicht am Material, an den Quellen, etwas über die Gesellschaft ihrer jeweiligen Zeit ab und bezieht medien- und kommunikationswissenschaftliche Konzepte ein. Und Jens Ruchatz arbeitet sich aus medienwissenschaftlicher Perspektive sowohl theoretisierend ab als auch an konkreten Fallbeispielen popkultureller Phänomene (formal: Hollywood-Filme, Popmusik-Songs; inhaltlich: Liebe) entlang.

Ähnliche Vorgehensweisen charakterisieren die meisten der Beiträge in unserem ersten Schritt in Sachen Erinnerungs- und Popkulturforschung,

Bis dato haben wir in der gar nicht so ausgiebig geplanten Begegnung aus Erinnerungs- und Popkulturforschung unvorhergesehene Potenziale entdecken, freilegen und systematisieren können

dem bereits genannten Themenschwerpunkt der literatur- und medienkulturwissenschaftlichen Fachzeitschrift „*Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL)*“.⁵² In seiner Schlussfolgerung aus den einzelnen Beiträgen des Hefts plädiert Siegfried J. Schmidt für eine genauere Beobachtung der ständigen Oppositions- und Widerstandskämpfe in postmodernen Kontexten: „Jeder ist für seinen Widerstand wie für sein Unterlassen selbst verantwortlich.“⁵² Schmidts Fokus

auf die Differenzannahmen und -setzungen einzelner Definitionen von Pop und Erinnerung arbeitet also auf der Meta-Ebene von Beobachtung, um einige unserer oben genannten Forderungen zu erfüllen. Ergänzend kann man sagen, dass hier sowohl diachron (historisch) als auch synchron (systematisch) gearbeitet werden muss und die Verbindung und Dynamisierung eben über die anpassenden oder abweichenden Aus- und Entdifferenzierungen unserer Kulturprogramme geleistet und auch sichergestellt wird. An diesen Punkten wird entschieden, wer drinnen und wer draußen ist, in popkulturellen Szenen gleichermaßen wie im Erinnerungsort Museum.

4. From now on: Erinnerung braucht Pop – und umgekehrt

Es liegt also einiges an Arbeit vor uns in Sachen Erinnerung und Popkultur, und wir sollten dabei die Perspektiven auf Vergessen und Hochkultur nicht aus den Augen lassen. Bis dato haben wir in der gar nicht so ausgiebig geplanten Begegnung aus Erinnerungs- und Popkulturforschung unvorhergesehene Potenziale entdecken, freilegen und systematisieren können. Zu Hilfe kamen uns dabei die genannten Publikationen und Diskussionen. Nennen wir es die Phase der gegenseitigen Irritation. Dann schlossen sich weitere Publikationen, Tagungen und Workshops – vor allem im Rahmen der Arbeitsgruppe „Populäre Kultur und Medien“⁵³ – an, die das Interesse einer

⁵⁰ Vgl. den vorliegenden Band sowie Jacke / Zierold, *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis*.

⁵¹ Vgl. Sick, Franziska: *Populär(Wissen) und Gedächtnis: Zur Wissensorganisation und -distribution im Internet*. In: Jacke / Zierold, *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis*, S. 223–238.

⁵² Schmidt, Siegfried J.: *Pop: Die Tyrannei der Authentizität oder die Wonnen Kafkas beim Bügeln*. In: Jacke / Zierold,

Populäre Kultur und soziales Gedächtnis, S. 405–413, hier S. 412.

⁵³ Siehe zu Terminen, aktuellen Entwicklungen und grundlegenden Überlegungen der AG die Seite auf der Homepage der Gesellschaft für Medienwissenschaft: http://www.gfmmedienwissenschaft.de/gfm/ag_populaerkultur_und_medien/index.html

großen Zahl in Disziplin, Hierarchie und Mentalität unterschiedlichster Forschender weckte. Wir können sagen, dass wir einen ersten Schritt der Integration just in diesem Moment versuchen. Zukünftig wäre darüber hinaus eine Art von Inklusion z.B. in konkreten Forschungsprojekten wünschenswert, die es schaffen würde, bei aller Heterogenität der Theorien, Phänomene und

Methoden, einen zwanglosen Rahmen für unser Verständnis einer Popkulturerinnerungsforschung zu konzipieren. Dieser würde beispielsweise helfen, ein wenig Ordnung und Unaufgeregtheit in die aktuellen kulturpolitischen Diskussionen um Förderung, Musealisierung, Erinnerung, Wissen, Archivierung, Macht etc. des Populären zu bringen.

Christoph JACKE (1968)

Dr. phil., Professor für Theorie, Ästhetik und Geschichte der Populären Musik im Studiengang „Populäre Musik und Medien“ im Fach Musik an der Universität Paderborn. Bis 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Geschäftsführer im Studiengang „Angewandte Kulturwissenschaften/Kultur, Kommunikation und Management“ der Universität Münster. Sprecher der „AG Populäre Kultur und Medien“ in der Gesellschaft für Medienwissenschaft und Herausgeber der Reihe „Populärkultur und Medien“ (LIT). Zuletzt erschienen: „Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen.“ Bielefeld: Transcript 2006 (Hg. mit Eva Kimminich und Siegfried J. Schmidt); „Siegfried J. Schmidt: Beobachtungsmanagement. Über die Endgültigkeit der Vorläufigkeit.“ Köln: Supposé 2007 (Audio-CD, Hg. mit Sebastian Jünger, Klaus Sander und Guido Zurstiege); „Populäre Kultur und soziales Gedächtnis: theoretische und exemplarische Überlegungen zur dauervergesslichen Erinnerungsmaschine Pop“. Siegener Periodicum für Internationale Empirische Literaturwissenschaft (SPIEL). Frankfurt/M.: Peter Lang 2008 (Hg. mit Martin Zierold); „Einführung Populäre Musik und Medien“. Münster u.a.: LIT 2009.
E-Mail: christoph.jacke@uni-paderborn.de Homepage: <http://www.christophjacke.de>

Martin ZIEROLD (1977)

Dr. phil., studierte Kommunikationswissenschaft, Englische Philologie und „Angewandte Kulturwissenschaften/Kultur, Kommunikation und Management“ in Münster. Dort Promotion am Lehrstuhl von Siegfried J. Schmidt mit der „Arbeit Gesellschaftliche Erinnerung. Eine Medienkulturwissenschaftliche Perspektive“ (2006, de Gruyter). Nach zwei Jahren als Pressesprecher eines internationalen Kulturfestivals in Österreich ist er heute Geschäftsführer und Principal Investigator des „International Graduate Centre for the Study of Culture“ der Justus-Liebig-Universität Gießen. Forschungsschwerpunkte und Publikationen zu Kommunikations- und Kulturtheorie sowie Medienkultur, hier insbesondere zu digitalen Erinnerungskulturen und Medienskandalen. Er ist Co-Herausgeber der Reihe „Giessen Contributions to the Study of Culture“ (wvt) und jeweils zusammen mit Christoph Jacke Herausgeber der Reihe „Populärkultur und Medien“ (LIT) und Sprecher der AG „Populärkultur und Medien“ der Gesellschaft für Medienwissenschaft.
E-mail: martin.zierold@gcsc.uni-giessen.de Homepage: <http://www.martinzierold.de>

Zwischen Selbstreflexivität und Affektrhetorik

Transformationen der Hoch- in die Populärkultur

Norbert M. Schmitz

Abstract der Grundthesen

Der Alltag der Massenkultur ist schon lange von den Formexperimenten der klassischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts geprägt. Selbstreflexive Werbefilme oder die Dekonstruktion des Classical Style im populären Kino scheinen die klassischen Systemgrenzen zwischen Hoch- und Populärkultur verschwinden zu lassen. In dieser geläufigen Sicht nahm und nimmt die Avantgarde der Kunst nur die Entwicklungen in der Gesamtkommunikation vorweg, indem sie gewissermaßen sensitiv als erste die Veränderungen der gesellschaftlichen Realität erspürt und dafür angemessene Formen erkundet.

Demgegenüber bleibt aber an der anhaltenden systemischen Ausdifferenzierung zwischen Hoch- und Massenkultur festzuhalten, denn entscheidend sind nicht bestimmte Formen, die durchaus die Systemgrenzen überspringen können, sondern deren unterschiedliche Ein- und Ausschlusskriterien. Das Überspringen dieser Grenze bedeutet gleichzeitig auch immer einen vollständigen Wandel der Rezeption, wodurch der Status zweier deutlich getrennter Subsysteme nicht nur nicht überwunden, sondern bestätigt wird.

Um diese beschreiben zu können, ist aber die allgemeine Unterscheidung zwischen Hochkunst- und Populärkultur allein, so die zentrale These des Folgenden, unzulänglich. Stattdessen sollte einerseits zwischen einem System der Massenkultur – das unabhängig von irgendeiner ästhetischen Qualität gleichermaßen die klassische neuzeitliche Kunst wie die modernen Massenmedien umfasst – und andererseits dem System 'autonomer Kunst' unterschieden werden – das also als Reaktion auf den medialen Wandel der Industriekultur zu verstehen ist.

Dabei stehen sich die prinzipielle Redundanz der Massenkultur und die Singularität des Kunstwerks als Unterscheidungskriterium zwischen High- und Low Culture gegenüber. Der Zusam-

menhang zwischen der Singularität des Kunstwerks und der Ausbildung des neuzeitlichen Individuums ist offenkundig, doch auch die Redundanz der Massenkultur ist Voraussetzung derselben Individualisierungsprozesse in der Breite der industriell geprägten Funktionsgesellschaften. Die Paradoxie der Ausbildung der Individualität nur unter der Vorgabe gerade der massenhaften Vervielfältigung und rigider Ordnungsregeln teilt die Kunst mit einem anderen Subsystem der Neuzeit, dem Kunstgewerbe bzw. Design, wenn beispielsweise die Mode materiell und diskursiv ihre Vielfalt zur Grundlage der Selbstdarstellung des Individuums macht. Voraussetzung ist gerade ihre Normierung und manufaktuelle bzw. industrielle Massenfertigung, mithin permanente Wiederholung. Das ästhetische Potenzial der Massenkultur ist also mehr als eine bloße Trivialisierung der Hochkultur, es gehorcht allerdings genuin anderen Generierungsregeln und Selektionsmechanismen als das Kunstsystem der Moderne.

Für die Medienwissenschaft sind diese Unterscheidungen von besonderer Bedeutung, denn sowohl der konkrete Anlass der Ausdifferenzierung des Subsystems autonomer Kunst, wie die ästhetische Entwicklung von medialen Formen in der industriellen Kultur sind letztlich Ergebnisse des medialen Wandels in der neuzeitlichen Kultur. So generiert der Medienwandel selbst die Zulassungskriterien und die Positionierung beider Systeme. Auch die symbolische Selbstverständigung einer Industriegesellschaft ist eine industrielle Produktion.

1. Das Kunstsystem als Reflex der industriellen Massenkultur

Wenn man nach den Selektionskriterien zwischen Kunst und Massenkultur fragt, dann stellen sich diese heute als Differenz zwischen High- and Low Culture als schier unüber-schreitbare Grenze mit allen sozialen Diskrimi-

nierungen und diskursiven Kontaminierungen dar.¹ Pierre Bourdieu zeigt zudem, wie deutlich der Besitz des symbolischen Kapitals an die Machtpraxen gebunden und somit wenig Durchlässigkeit wahrscheinlich ist.² Demgegenüber stehen Beobachtungen und Proklamationen vermeintlicher Verwischungen, das Auftreten von zahlreichen Strategien der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts zwischen Selbstreflexivität in der Werbung und Medienkritik im Massenkino. Es fällt schwer – wenn es nicht unmöglich ist – irgendwelche konkreten Bestimmungen in einem der beiden Systeme zu finden, die nicht letztlich doch schon einmal im je anderen ihren Platz fanden bzw. mindestens im je anderen eine Matrix hatten. Meines Erachtens könnte es hier hilfreich sein, das Problem zu historisieren. Denn der mehr oder weniger explizite Hintergrund der meisten Stellungnahmen zum Thema ist, unbenommen der Negation oder Affirmation, eine bestimmte Autonomieästhetik der Moderne – am häufigsten wohl in der Tradition der Kritischen Theorie. Zu fragen wäre allerdings, ob die systemische Grenze zwischen massenmedialer Kultur und Kunst nicht selbst ein relativ junges Konstrukt der Moderne ist.

Das würde, um die nicht wenig riskante These des Folgenden voranzustellen, bedeuten, dass man die neuzeitliche Kunst insgesamt als massenmediale Kultur, bzw. als Genese und endliche Universalisierung der massenmedialen Kultur innerhalb eines größeren Prozesses zivilisatorischer Ausdifferenzierung deutet, und die klare Differenz zwischen Kunst und Populärkultur als relativ neuartiges, vor allem durch die Industrialisierung begründetes Phänomen zu beschreiben ist.

Rainer Leschke nennt als wesentliches Differenzkriterium die Singularität des Kunstwerks gegenüber der Redundanz der Massenkultur.³ Als sich in der Renaissance das Kunstsystem ausdifferenzierte und die Aufwertung des individuellen Künstlertums namentlich in Italien begann, bedeutete dies allerdings nicht, dass sich im Sinne des ästhetischen Wertes, dem man einem Artefakt

zubilligte, Wiederholung als solches getadelt wurde.⁴ Im Gegenteil: Es gab genügend Diskussionen um die handwerkliche Qualität der Lieferungen auch großer Meister wie Rubens oder Rembrandt, die sich nicht auf mangelnde Invention oder Originalität, sondern schlicht auf die ungenügende handwerkliche Ausführung bezogen.

Offensichtlich ist aber der Zusammenhang zwischen der Singularität des Kunstwerks und der Ausbildung des neuzeitlichen Individuums. Dieses Verhältnis soll den Leitfaden der folgenden Überlegungen bieten. Die Paradoxie der Ausbildung der Individualität nur unter der Vorgabe gerade der massenhaften Vervielfältigung und rigider Ordnungsregeln teilt die Kunst mit einem anderen Subsystem der Neuzeit, dem Kunstgewerbe bzw. Design, wenn beispielsweise die Mode materiell und diskursiv ihre Vielfalt als Grundlage der Zurschaustellung des Individuums nur durch ihre Normierung und manufaktuelle bzw. industrielle Massenfertigung, mithin permanente Wiederholung möglich macht.

Das gilt nicht zuletzt für die massenmedial vermittelte Populärkultur, wenn zum Beispiel die Individuation von Jugendlichen durch einen prägnant selektiven Medienkonsum bestimmt wird. Namentlich in der Popmusik vollzieht sich auch die reflexive Selbstvergewisserung der Einfindung in unterschiedlichste Selbst- und Weltbilder.⁵

Demgegenüber steht der rigide Individualismus des modernen Künstlerindividuums, der sich in der Singularität des Werks wiederholt. Doch trotz des Gestus der Einmaligkeit ist das Kunstwerk immer Ergebnis höchster Serialität auf verschiedensten Ebenen. Die tatsächliche individualistische Schöpfung kann nur jenseits der einschlägigen Kommunikation in der dilettantischen Bastelstube entstehen, und solches ist etwa beim Kult des Zöllners Rousseau denn auch als Phantasma moderner Genieästhetik gelegentlich Figur avantgardistischer Kunsttheorie geworden.

Graduell unterscheiden sich natürlich die Formen der zulässigen Individualisierung in einem horizontalen, eben sozial determinierten, und

¹ Einen guten Überblick bietet Freeman, Maurice / Tuchman, Judi (Hrsg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart 1988.

² Vgl.: Bourdieu, Pierre: *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*. In: ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M. 1970, S. 159-202.

³ Ausführlich hierzu: Leschke, Rainer / Venus, Jochen (Hrsg.): *Ästhetik und Medialität der Form*. Bielefeld (im

Druck). 2009.

⁴ Zur Entwicklung der Renaissanceautonomie vgl.: Busse, Heinz Berthold: *Kunst und Wissenschaft*. Mittenwald 1981.

⁵ Die bedeutet natürlich eine Verschiebung der Benjaminschen Argumentation, insofern die Aura – ein Begriff der naturgemäß unmittelbar auf die Singularität des Kunstwerks verweist, eben selbst eine moderne Konstruktion ist, bei Benjamin eine durchaus romantische dazu.

einem vertikalen, eben durch die medialen, formalen und zivilisatorischen Entwicklungen gelenkten, Rahmen. Doch dazu später.

Hier geht es vor allem um jene Inventionen der autonomen Kunst. Auch die Kunst der Moderne produziert – wie die klassische Kunst – Formen, die durchaus in die Populärkultur diffundieren, wie es die Formen der klassischen Kunst und des Kunstgewerbes immer schon taten. Das reicht von der Übersetzung kubistischer und rayonistischer Formen ins Art Deco über die „modernistischen Tapetenmuster der Nachkriegszeit“ bis hin zur Selbstreflexivität im modernen Werbefilm.

Das heißt, die Formen des modernen Kunstwerks sind also prinzipiell übersetzbar in die Massenkultur, es bleibt allerdings vorerst offen – und nun sind wir bei der Ausgangsfrage – weshalb

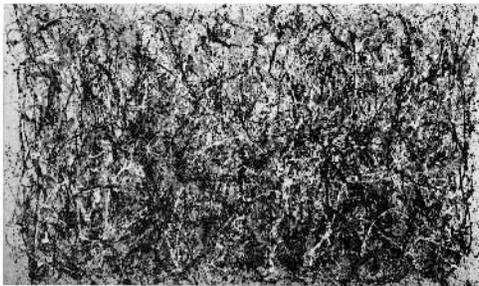


Abb. 1: J. Pollock 'One. Nr. 31, 1950, u.a. Öl a. LW, in J. Pollock von F. V. O'Connor, NY 1967, S. 106

chen Formprinzip – auf dem Kunstmarkt erscheint es fast als *branding*, so sehr es auch mit der Individualität des Künstlers verbunden ist. Dennoch ist für den Rezipienten jedes seiner Bilder eine einmalige Kreation, gewissermaßen die Differenzierung der gewählten Form bis hin zur gelegentlichen Erschöpfung. Das Kunstsystem kennt dies als Phänomen eines ‚kalten Akademismus‘, ganz besonders aber in der Unterscheidung von Original und Kopie. Wenn hier aus Platzgründen der komplexe Begründungszusammenhang der Entwicklung einer autonomen modernen Hochkunst nicht ausgeführt werden konnte, dürfte es doch konsensuell sein, dass die künstlerische Invention nun an die Einmaligkeit ihrer Erscheinung gebunden war. Natürlich ist Kandinskys avantgardistisches Streben zu Abstraktion



Abb. 2: Jackson Pollock im Life Magazine 1949, Courtesy Life Magazine, aus: http://static.open.salon.com/files/jackson_pollock_-_life1234217786.jpg

bestimmte Formen eben von der Massenkultur übernommen werden und andere nicht, bzw. ab wann ein und dieselbe Form als trivial gilt bzw. gar Kitsch wird.



Abb. 3: Vogue. Titelbild, Scan nach Vorlage einer Kopie

Nun ist es natürlich nicht so, dass sich auch ein modernes Kunstwerk nicht wiederholen kann, im Gestus zielt es allerdings auf die potentielle Einmaligkeit. Zweifellos gehorcht ein recht großer Teil des Oeuvres von Jackson Pollock einem glei-

eine intellektuelle Figur, die sich prinzipiell auch ohne sein eigenes und konkretes Werk beschreiben lässt. Als Kunst wird beides aber zusammen-

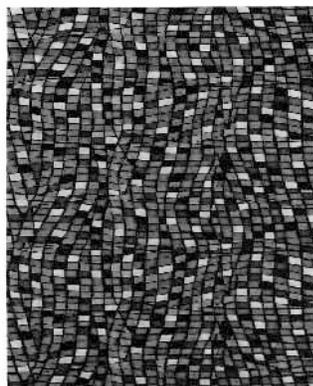


Abb. 4: Art Tapetenfabrik Gebr. Ditzel A.G., Barmmental Dessin 'Mosaik' 1956, Entw. Atelier Ditzel, in Tapeten. Ihre Geschichte bis z. Gegenwart, K u. Biermann Vlg. Braunschweig 1969, S. 284

gedacht bis hin zur Auratisierung der Zettelwirtschaften von Konzeptkünstlern. Sämtliche Versuche, dies innerhalb des Kunstsystems zu überwin-

den, man denke an die Arbeit Dieter Roths, werden vom Kunstsystem wieder aufgefangen und der vermeintliche Bruch re-integriert. Wenn allerdings der singuläre Anspruch der Originals aufgegeben wird und beispielsweise in den fünfziger Jahren Kandinsky- oder Pollockformen als Tapetenmuster populärste Verbreitung finden und heute Damenkleider durch Mondrians Harmonieformeln geschönt werden, dann ist zumindest Protest seitens konservativer Kulturkritik angesagt, wenigstens aber gelten solche Transformationen der Hochkunst in die Populärkultur oder das Design kaum als Kunst.

Dies wird besonders deutlich in der frühen Moderne, also zu dem Zeitpunkt, wo Wiederholung für die Anerkennung des Kunstwerks problematisch wurde, weil das Kunstwerk nun in Konkurrenz zur prinzipiellen Serialität im ‚Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘ stand. Wenn renommierte Kunstwissenschaftler angesichts der Zweitfassungen bestimmter Friedrich-Bilder die Frage stellen, welches denn nun tatsächlich das Original sei, dann ist dies nicht so absurd, wie es zunächst scheint. Denn spätestens für den Anfang des 19. Jahrhunderts können wir dieses Phänomen im Sinne der Genieästhetik schon als problematisch empfinden, wenngleich davon auszugehen ist, dass der historische Kunde hier noch keine Hierarchisierung kannte. Nicht zufällig thematisiert Goethe schon kurz vorher die Unterscheidung zwischen ‚einfacher Manier und Stil‘.

In der klassischen neuzeitlichen Kunst verhielt es sich allerdings anders. Hier wurden bestimmte Regeln immer wieder reproduziert und individu-

ell differenziert, so dass die Redundanz als solche kein Problem darstellte.

Natürlich gilt die individuelle Schöpferkraft nicht weniger als die Einzigartigkeit der handwerklichen Qualität als Auszeichnung und erhöht Ansehen wie Preis.

Aber eben genau dies beschreibt die bis heute übliche Praxis in der Massenkultur. Schon die historische Realität der Bildproduktion in der Renaissance ist allerdings nicht mit den einschlägigen Debatten namentlich der italienischen Renaissancekünstler um den Status der bildenden Künste als den *arte liberales* gleichwertig zu verwechseln. In der Tat findet sich hier eine Vorgeschichte der späteren Autonomieästhetik und die Helden Vasaris wurden gelegentlich mit Attributen ausgestattet, die eben die Singularität ihrer Erscheinung glorifizierten. Man darf allerdings nicht vergessen dass die Werke Vasaris, van Manders, Sandrats oder noch Roger de Pilles auch Legitimationsdiskurse beschrieben, die eher ein Wunschbild wiedergaben, denn gesellschaftliche Praxis.⁶

Bei allem Ruhm, der einen Rubens schon zeitgenössisch zukam, wurden seine Werke prinzipiell denselben funktionalen Kriterien untergeordnet, mit denen auch die Kleinmeister jener Jahre den Bildbedarf des gegenreformatorischen Zeitalters befriedigten.

Kennzeichnend für die großen Figuren der Kunstgeschichte ist natürlich ihre Fähigkeit zur *inventio*, das heißt sie erneuerten und variierten die formalen Regeln, wurden eben stilbildend. Die Durchsetzung desselben Stils, sei es im weiteren Werk der jeweiligen Künstler, sei es in der



Abb. 5.: Nach Gerrit Dou 'Das Wochenstuben-Triptychon, von Willem J. Laquy (1738-98), Mittelbild 83x70cm, flügel 80x36, in Holl. Genremal. im 17Jh. von Christopher Brown, Hirmer Vlg. München 1984, Abb. S. 165



Abb.: 6. Gerard Terborch 'Die väterliche Ermahnung, um 1654-55, in Propyläen Kunst-Ge., Bd. 9 von E. Hubala, Propyläen Vlg. Berlin 1970, Abb. 172 Kleinmeister

⁶ Dies wird deutlich bei der Entwicklung des Akademiewesens. Vgl.: Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte*

der Kunstakademie. München 1986.

häufig ‚verflachten‘ Adaption durch eine Unzahl von Kleinmeistern veränderte aber nicht den Staus hinsichtlich einer Differenz von Kunst- und Nichtkunst, sondern vielmehr der mangelnder Ausführung. Diese Problematik kann man besonders deutlich an der Familienproduktion der Breughels erkennen.



Abb. 7. Pieter Breughel der Ältere: Hochzeitsmahl in der Scheune aus: Pieter Breughel der Jüngere – Jan Breughel der Ältere, Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Kulturstiftung Ruhr Essen, Köln 1997, S. 398



Abb. 8. Pieter Breughel der Zweite: Hochzeitsmahl in der Scheune 1622, aus: Pieter Breughel der Jüngere – Jan Breughel der Ältere, Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Kulturstiftung Ruhr Essen, Köln 1997, S. 399

Aber eben dies beschreibt auch die übliche Praxis der heutigen Massenmedien. Hollywood kennt natürlich ebenso wenig vollständige Redundanz wie die Renaissancekunst, es sei denn in den Formen der Kopie oder des Plagiats. In der Regel überzeugt den Betrachter die geistreiche Variation zwischen Regelkanon und ihre Variation, nicht anders als die französische Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts die alten Formen des Dekorums mustergültig formulierte. Man kann die Regeln der klassischen französischen Architekturtheorie so, wie sie Blondel mustergültig formulierte, tatsächlich auf das Hollywoodkino anwenden: Ein guter Film, hat sie zu berücksichtigen:⁷

a.) Die ‚*Bienséance*‘, d.i. die Angemessenheit oder

Schicklichkeit der Formensprache hinsichtlich der Baufunktion, d.i. hier etwa die Regel des Genres.

b.) Die ‚*Symétrie*‘, d.h. die Klarheit und Einheitlichkeit der Architektur, d.h. die konsequente Inszenierung des Classical Style.

c.) Die ‚*Commodité*‘, d.h. die Bequemlichkeit für



Abb. 9 William A. Wellmann: Public enemy, USA 1931, aus: http://img2.timeinc.net/ew/dynamic/imgs/080204/Public-Enemy_1.jpg



Abb. 10. Mervyn Le Roy: Little Cesar, USA 1931, aus: [http://www.doctormacro1.info/Images/Robinson,%20Edward%20G/Robinson,%20Edward%20G.%20\(Little%20Caesar\)_01.jpg](http://www.doctormacro1.info/Images/Robinson,%20Edward%20G/Robinson,%20Edward%20G.%20(Little%20Caesar)_01.jpg)

die Bewohner, d.i. hier sicherlich der Unterhaltungswert und

d.) Die ‚*Variété*‘, d.h. die Abwechslung der Einzelformen unter Beibehaltung der strengen Regel. Man sollte die Analogie nicht zu weit treiben, denn natürlich entstanden historische und medial bedingte Transformationen. Doch jeder Hollywoodfilm bedarf der Einzigartigkeit innerhalb dieser Anforderungen, die ihm schlicht die Aufmerksamkeit beschert und die Voraussetzung seines ökonomischen Erfolges war und ist.⁸

Filme der schwarzen Serien gehorchen, nachdem der Regelkanon dieses ‚Genrestils‘ einmal entwickelt wurde, diesen so sehr, dass irgendwann das Publikum über selbige ermüdet. Natürlich erwartet das Publikum eine bestimmte Variante in jedem einzelnen Film.

Der Grat der Redundanz hat sicherlich auch mit der sozialen Segmentierung der Populärkultur zu tun. An einen aufwendig erstellten Hollywoodfilm wie TITANIC werden sicherlich höhere Erwartungen an die ‚*Variété*‘ gestellt, als an einen

⁷ Zum Dekorum vgl.: Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert.* Köln 1986.

⁸ Vgl.: Horn-Oncken, Alste: *Über das Schickliche - Studien*

zur Architekturtheorie I. *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen.* 3.Folge, Nr.70, 1967. Röver, Anne: *Bienséance - Die ästhetische Situation im Ancien régime: Pariser Privathäuser.* Hildesheim 1977.

schlichten Zombiefilm. Hollywood selbst wurde in den zwanziger Jahren deshalb auch zum Auftraggeber wegweisender Studien über differenzierte Publikumsinteressen, etwa den unterschiedlichen Rezeptionshaltungen von Stadt und Land, Altersgruppen oder Geschlechtern. Die Spanne reicht hier von den philosophischen Diskursen eines Kubricks über die Eleganz von *Sophisticated Comedies* a la NOTTING HILL bis hin zum Humor von deutschen Komödien wie ZEHN ZWERGE. Es ist wohl eine Selbstverständlichkeit: Von den Rolling Stones wird denn doch ein größerer Variantenreichtum erwartet als von Nena. Namentlich das Fernsehen hat in Gestalt der Serie⁹ Formen erzeugt, deren Redundanz gerade zum expliziten ‚Markenzeichen‘ wurde. Doch absolute Redundanz ist selbst in bestimmten Extremformen des Computerspiels nur bedingt möglich.

Zudem gilt es zu unterscheiden zwischen einer rein inhaltlichen Variation der ansonsten immer gleicher Gangster- oder Familiengeschichten und individuellen Variationen meistens auf der Ebene der *maniera*, das heißt der Handschrift beispielsweise des einzelnen Regisseurs.

Aber auch die Geschichte des Autorenkinos zeigt durchaus strukturanaloge Merkmale zu den klassischen Künstlerdebatten der Renaissance, und in beiden Fällen wäre es fatal diesen ‚Höhenkammdiskurs‘ mit der gesellschaftlichen Praxis zu verwechseln. Der Künstlerstatus im Sinne moderner Autonomie findet sich allerdings im Massenmedium Kino ausschließlich im Experimentalfilm, und dieser hat nach Produktions- und Rezeptionsbedingungen nichts mit dem System der Massenmedien zu tun.¹⁰

Nicht weniger entspricht die gelegentliche Neuformulierung der Regel – etwa zwischen Klassischem und Nachklassischem Kino¹¹ – den ent-

sprechenden großen Neubesetzungen stilistischer Konventionen, wie sie etwa den Wechsel von der Renaissance zum Barock prägen.¹²

Was hat dieses wiederum mit den Selektionskriterien zwischen Kunstsystem und Massenkultur zu tun, bzw. weshalb stellte ich eingangs die These auf, dass diese Grenze keinesfalls in der Kultur der Postmoderne durchlässiger geworden ist bzw. dass die vermeintlichen Verwischungen dieselbe eher bestätigen?

Tatsächlich leiden einschlägige Diskurse zur vermeintlichen Öffnung der Systeme unter nicht aufhebbareren Widersprüchen, wenn nämlich die Kunstreferenz als Differenz zum System neuzeitlicher Kunstpraxis überhaupt aufgefasst und nicht zum historischen begrenzten Fall der Autonomieästhetik der Moderne gesehen wird. Tatsächlich ist die klassische Kunst ja nichts anderes als das System der Massenkultur unter den historischen Bedingungen der Medientechnik bzw. ihrer sozialen Einbettung in ihre jeweilige Epoche, beginnend mit der Renaissance.

Natürlich wirkt der Begriff der Massenkultur angesichts der beschränkten Distributionsmöglichkeiten etwa des frühneuzeitlichen Buchdrucks etwas befremdend.¹³ Als eingeführter Terminus technicus soll er aber hier erst einmal weiterhin Verwendung finden. Er bleibt erst recht angemessen, wenn wir den Begriff der Masse von seinen kulturpessimistischen Implikationen lösen. Denn von Anfang an zielte die neuzeitliche Kunstpraxis auf ihre Reproduzierbarkeit und Verbreitung, sei es als Formprinzipien der ästhetischen Struktur, sei es als Möglichkeit optimaler Distribution.

Selbst noch die Formulierung des Gegenteils, der Kult des Disegno mit ihrer Emphase des Künstlerindividuum und des Conaisseurs, der Würdigung der Skizze etc. bestätigen diese Selbstverständlichkeit des Strebens nach möglichst effekti-

⁹ Hier ist natürlich die Vorgeschichte des Serials im Film zu erwähnen.

¹⁰ Auch darf ein wesentlicher Unterscheid hier nicht unterschlagen werden, nämlich die Rückbeziehung des Autorenkünstlers in Fotografie und Film auf die ja bereits stattgefunden Autonomiedebatte des 19. Jahrhunderts. Klassische Autorenfilmer zwischen Ozu und Antonioni erinnern mit ihrer Ästhetik des ‚Temperaments‘ denn auch stark an die Künstler des 19. Jahrhunderts wie Manet und Moreau. Ausführlicher: Schmitz, Norbert M.: *Edward Hoppers Modernität oder Ein Exempel zur Malerei im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Western Motel. Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst*, Kat. Der Kunsthalle Wien, hrsg. Von Gerald Matt, Nürnberg 2008, S. 240 – 259.

¹¹ Dadek, Walter: *Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie*. München, Basel 1968, S. 108ff. Zur Formgeschichte der ‚découpage classique‘ bzw. des

‚Classical Style‘ vgl. Bordwell, David: *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*. In: Rosen, Phillip (Hg.): *Narrative, Aparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 17-34, und Dadek, Walter: *Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie*. München, Basel 1968, S. 108ff.

¹² Gerade dieser Vergleich macht deutlich, dass Wölfflins ontologisierende Vorstellung solchen Wandels als eine Art ‚natürlicher Gesetzmäßigkeit‘ des künstlerischen Stils unhaltbar ist. Spätestens mit der Vielschichtigkeit der Entwicklungen in der Moderne wird die Historizität einer solchen Konstruktion offenbar. Vgl.: Schmitz, Norbert M.: *Heinrich Wölfflin. Ein Kunsthistoriker der Moderne*. Nachwort zu: Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts in Wien*. Alfter bei Bonn 1994, S. 143-174.

¹³ Giesecke, Michael: *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft*. Frankfurt a. M. 2002.

ver Produktion ja noch durch die plötzliche Aufwertung einer Einmaligkeit, die bis dahin schlicht kein Differenzkriterium war.¹⁴

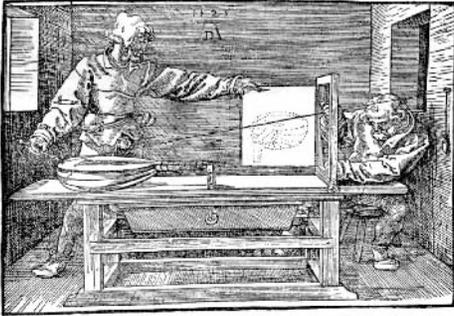


Abb. 11 Albrecht. Dürer 'Der Zeichner d. Laute', Holzschnitt 1525, in Dürer von W. Waetzoldt Phaidon Vlg. Wien 1936, Abb. S. 313



Abb. 12. Ego Shooter, aus: <http://www.crazy-media.de/bilder/spiel/area51/screen1.jpg>

Natürlich waren dies langwierige Prozesse, die nach innerer Formenlogik wie gesellschaftlicher Verbreitung lange dauerten. Dennoch handelt es sich auch hier um ein Kontinuum: Der Illusionismus der Digitalkultur unserer Tage zwischen Videogames und Egoshoooter ist so wenig ohne die formlogischen Voraussetzungen der Renaissanceperspektive zu verstehen, wie die Popmusik ohne die Rationalisierungstendenzen der abendländischen Musik zu verstehen sind. Der Weberische Ansatz scheint mir in der Tat geeignet, die unterschiedlichen Bereiche neuzeitlicher Kunst zwischen Spätmittelalter und den Massenmedien und der Populärkultur unserer Zeit als Ergebnisse des Zivilisationsprozesses zu beschreiben, ohne gewissermaßen die ästhetischen Paradigmen des Modernismus bzw. der Autonomieästhetik auf die Vergangenheit bzw. die vielfältigen ästhetischen Praxen der Gegenwart zu beziehen. Die ‚Kulturindustrie‘ ist nicht einfach ein ‚Verrat‘ an der Kunst, sondern mit all ihren problematischen Seiten notwendiges Ergebnis der immanenten Tendenzen des Zivilisationsprozesses. Der wissenschaftliche Blick sollte sich also gleichermaßen

¹⁴ Ausnahmen liegen hier allenfalls im sakralen Bereich vor. Man denke etwa an die Spolien oder anderer Formen eines ‚authentischen‘ Ursprung: Vgl. Schmitz, Norbert M.: *Der Diskurs über Performance und der Mythos des Authentischen. Eine Kunstform als Übung zivilisatorischer Alltagsästhetik.*

vom Kulturpessimismus der Kritischen Theorie wie den euphorischen Akklamationen durch manche Theoretiker der Cultural Studies distanzieren.¹⁵

Gerade die entwickeltsten Formen der Massenkultur, d.h. ihre zentralen ästhetischen Innovationen wie der Classical Style Hollywoods, stehen in der Kontinuität solcher Rationalisierungsprozesse als Teil eines zunehmend engermaschigen und



Abb. 13 Film d'Art : Charles Le Bargy und André Calmettes: L'Assassinat du Duc de Guise aus: http://media2.moma.org/collection_images/resized/149/w500h420/CRI_127149.jpg

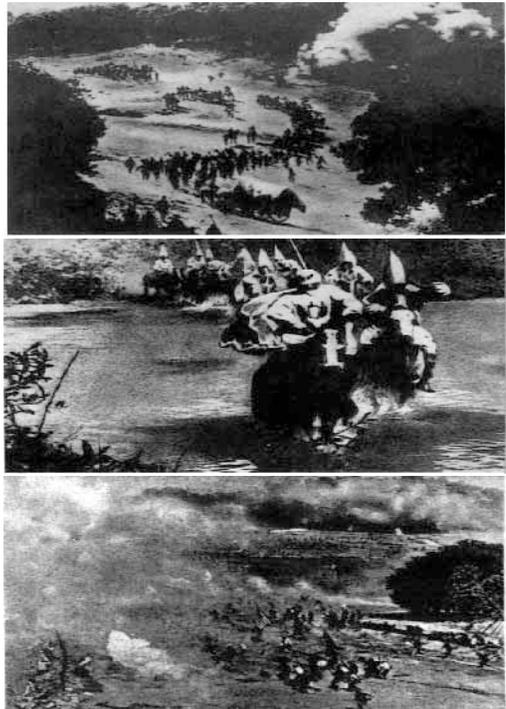


Abb. 14: Griffith Die Geburt d. Nation, Abb. I, 1915, in Geschichte d. Film, von Jerzy Toeplitz, Bd. I, Henschel Vlg. Berlin, 1982 Abb. 43)
Die Geburt d. Nation, Abb. II, 1915, in Geschichte d. Film, von Jerzy Toeplitz, Bd. I, Henschel Vlg. Berlin, 1982 Abb. 44
Die Geburt d. Nation, Abb. II, 1915, in Geschichte d. Film, von Jerzy Toeplitz, Bd. I, Henschel Vlg. Berlin, 1982 Abb. 45

In: Meyer, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel.* München 2006, S. 441-462.

¹⁵ Vgl.: Jacke, Christoph: *Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe.* Cultural Studies, Bielefeld 2004.

universalen Interdependenzgefüges einer allgemeinen Medialisierung der neuzeitlichen Kultur¹⁶, wie es Kay Kirchmann in Anlehnung an Elias beschreibt.¹⁷ Nicht nur als Technologie, sondern auch als Formprinzipien entstanden sie außerhalb und geradezu unter dem Verdikt der autonomen Kunst. Bezeichnenderweise wurde in der frühen Kinematographie z.B. der Kunstanspruch des Film d'art schon zeitgenössisch als unangemessene Legitimationsstrategie denunziert.¹⁸

Die eigentlich ästhetische Innovation im neuen Medium Film, beispielsweise die sich entwickelnde Montage, war jedenfalls nicht ihr Gegenstand. Die ästhetischen Vorstellungen des gescheiterten Literaten Griffith stellen bestenfalls viktorianischen Kitsch dar, der heute selbstverständlich nur noch das Objekt kunstimmanenter cinephiler Rezeption ist. Dabei kommt es wohl zur nachträglichen Integration in das System der Hochkunst, doch während es beispielsweise einem Hitchcock gelang, in beiden Systemen, Kunst und Massenkultur, gleichzeitig Fuß zu fassen, blieb und bleibt der Alltag der Massenkultur im Kunstsystem außen vor. So unterscheiden sich eine cineastische und einer populäre Rezeptionshaltung, die Kennerschaft im Kunstkino und das spätabendliche Vergnügen vor dem Fernsehen nach wie vor.

*Auffällig ist allerdings, dass gravierende ästhetische Innovationen, genannt sei der Classical Style, die durchaus mit solchen epochemachenden Entdeckungen wie der Zentralperspektive zu vergleichen sind, sich vor allen in jenen Medienbereichen wie den massenmedialen Systeme Fotografie, Film und Fernsehen, etc. finden, deren medientechnische Funktionalität in hohem Maße den pragmatischen Erfordernissen der modernen Gesellschaft entsprechen – kurz: den je technisch avanciertesten Medien. Je dysfunktionaler ein Medium hingegen wird, um so eher wird es entweder zum Gegenstand rein autonomer künstlerischer Praxis oder Objekt der Trivialisierung und Verkitschung.*¹⁹

Bezeichnend ist der Kontrast zwischen der Materialästhetik der Farbe auf einem Rothko-Bild und

dem echten Ölbild aus der Bilderfabrik mit trunkenem Klosterbruder.

2. Massenkultur und zivilisatorische Individualisierung

Redundanz wurde also in der neuzeitlichen Kunst sowenig als Problem gesehen wie eben in den Massenmedien bzw. der Populärkultur unserer Tage. Insofern konnte es die eigentliche Unterscheidung zwischen High und Low auch nicht geben. Diese setzt also die Ausdifferenzierung eines Subsystems moderner Kunst als Reaktion auf die unbeschränkte Serialität der Produktion symbolischer Kommunikation in der Industriegesellschaft voraus. Noch einmal, die Geschichte autonomer Ästhetik reicht lange vor die Moderne zurück, und setzt erwartungsgemäß in der Renaissance an. Sie ist gewissermaßen die Rückseite der zunehmenden Medialisierung der europäischen Zivilisation, in der im Sinne der Figurationssoziologie zunehmend sämtliche Lebensbereiche einschließlich von Kunst und Kunsthandwerk systematisiert und rationalisiert werden.

Das immer komplexer werdende Interdependenzgefüge produziert das moderne Individuum gerade dadurch, dass es dem Einzelnen gleichzeitig immer stärkere Handlungsmaximen aufbürdet und internalisieren lässt, und ihm zugleich nötigt, sich den anderen gegenüber als Einzelner kenntlich zu machen. Der Künstler bis hin zu seiner Verklärung in der Genieästhetik ist nur der potenzierte Ausdruck dieses Individualisierungsprozesses, der eben das paradoxe Ergebnis immer größerer Vergesellschaftung darstellt.

Dabei wachsen zugleich die Anforderungen an die Entwicklung medialer Formen im engeren Sinne wie dieses selbst. Die Entwicklung des Buchdrucks entspricht dem wachsenden Lesebedürfnis aristokratischer und bürgerlicher Schichten, wie es dieses umgekehrt provoziert. Die Frage nach dem ursprünglichen Grund gleicht der danach, was denn zuerst sei, die Henne oder das Ei.²⁰

Ausgelöst wird dieser Prozess wiederum im Sinne *Moderne II*. Berlin 1989.

¹⁹ Um die Argumentation nicht zu sehr auszuweiten, habe ich auf die explizite Nennung einer weiteren, nicht trivialen Verwendung ‚älterer‘ und ‚überholter‘ Medien verzichtet, nämlich deren individuell dilettantischer Aneignung vom Volkshochschulkurs für Malerei bis zur Batikarbeit der Damen der gehobenen Gesellschaft, Formen die eine nicht unwesentliche Rolle bei der Ausformulierung moderner Individualität haben können.

²⁰ Das Wortspiel nach: Winkler, Hartmut: *Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ‚anthropologische‘ Mediengeschichte*. In: Heller, Heinz B. / Kraus, Matthias / Meder, Thomas / Prümm, Karl / Winkler, Hartmut: *Über*

¹⁶ Dies ist allerdings nur richtig, wenn wir die relativ offene Kategorie Panofskys einer symbolischen Form nicht mit den letztlich universal-anthropologischen symbolischen Formen Cassirers verwechseln. Ausführlicher begründet in: Schmitz, Norbert: *Bewegung als symbolische Form*. In: Heller, Heinz B. / Kraus, Matthias / Meder, Thomas / Prümm, Karl / Wincker, Hartmut (Hrsg.): *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. 2000, S. 79-95.

¹⁷ Kirchmann, Kay: *Die Struktur der Interdependenz in den Medien*. Opladen 1998.

¹⁸ Viele Dokumente zu diesen Debatten in: Freunde der deutschen Kinemathek (Hrsg.): *Stationen des Films in der*

der Figurationssoziologie von Elias durch soziale Konkurrenzen zwischen alten und immer neuen Eliten die auch durch ästhetische Formen ihre jeweiligen Herrschaftsansprüche zu legitimieren und zu verteidigen trachten.²¹ Ästhetische Innovation gewinnt so Attraktivität für die Eliten, die fast durchweg – wenn nicht immer – dieselben vorantreiben.²² Das gilt für den ‚guten Geschmack‘ in der Malerei von den fürstlichen Aufträgen absolutistischer Herrscher bis zur Malerei der Impressionisten, die das Modernisierungsprimat des liberalen Großbürgertums unterstreichen sollte. Es ist kein Zufall, dass es Max Liebermann seinerzeit gelang, eine Vielzahl von Avantgardemalern mit dem Geld von liberalen Industriellen am restaurativen Kunstgeschmack Kaiser Wilhelms vorbei für die Nationalgalerie zu erwerben.²³ Künstlerische Formen dienten bekanntlich nicht einfach der symbolischen Selbstvergewisserung ‚einer Zeit‘ oder eines ‚Volkes‘, sondern vielmehr recht genau bestimm- baren sozialen Fraktionen.

Allerdings bedeutete dieser Prozess nicht nur eine Ablösung alter durch neue Eliten, sondern eine deutliche Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Gruppen, so dass ästhetische Innovationen zu wandern anfangen. Gleichzeitig führte die Ausbreitung materialer und zivilisatorischer Standards dazu, dass immer breitere Gesellschaftsschichten an dieser ästhetischen Konkurrenz teilnahmen.

Und eben am Punkt der Einbindung immer größerer gesellschaftlicher Gruppen in ein System dynamischer ästhetischer Repräsentation als individuelle Formulierung sozialer Zugehörigkeit entsteht die Differenz von High und Low Culture und parallel, wenngleich nicht ganz deckungsgleich, zwischen autonomer Kunst und Massenkultur, die, wie angedeutet, ihre Vorgeschichte in der Renaissance hat, im 18. Jahrhundert unter dem Vorzeichen der Industrialisierung dann deutlichere Formen annimmt und zuletzt mit der Durchsetzung industrieller Massenproduktion und Massenkultur eine Quantität erreicht, die zuletzt in eine Qualität umschlägt, welche den Graben zwischen Kunstsystem und Mas-

*senkultur schier unüberwindlich macht.*²⁴

Man muss sich vergegenwärtigen, dass die Singularität der ästhetischen Artefakte, die bis dahin cum grano salis aufgrund der technischen Produktionsbedingungen selbstverständlich war, nun zu einem spezifischen Kriterium nicht industriell hergestellter Kunstobjekte wurde. Nun zeichnet sich der Kunstwert durch Singularität und Dysfunktionalität hinsichtlich herkömmlicher sozialer Verwendungen aus.

So werden die symbolischen Repräsentationsbedürfnisse der komplexer und umfassender werdenden Gesellschaft gerade durch die funktionalsten Medien und ästhetischen Formen erfüllt; Formen, die zu einem nicht geringen Teil in der Tradition der vorindustriellen Künste standen und stehen, um diese hinsichtlich neuer Anforderungen weiterzuentwickeln. Es geht also in der Kunst als Form der Massenkommunikation im Gegensatz zur autonomen Kunst um die Funktionalität in einem ausdifferenzierten sozialen System. Dabei bewältigt die Populärkultur nicht zuletzt die symbolische Behandlung des Dysfunktionalen, also der psychischen und psychosozialen Erfordernisse der Individuen, deren komplexes Gleichgewicht durch die Erfordernisse der Gesellschaft permanent neu reguliert werden muss.

Man sieht dies an der normierten Massenkongektion, oder: diese ist Voraussetzung dafür, dass sich die Individuen, obgleich sie ja alle den gleichen ‚Modetrends‘ gehorchen, wiederum als Individuen auch symbolisch repräsentieren können, während die vorindustrielle Tracht allein den Stand zum Ausdruck brachte. Es ist bezeichnend, dass es in den letzten Jahren immer wieder zur Begegnung von berühmten Modedesignern und Künstlern kam. Wim Wenders vergleicht sich und sein Team YAMAMOTO – VON KLEIDERN UND MENSCHEN gar mit dem bekannten japanischen Heroen klassischer Eleganz unter der Vorgabe der Ästhetik des Auteurs; doch wird ein Kleidungsstück allenfalls als Singuläres aus der Hand des Meisters als Kunstwerk anerkannt, während die internationale Produktion des erfolgreichen Unternehmens nach wie vor

Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg 2000, S. 9–22.

²¹ Vgl. Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation.* Frankfurt a. M. 1976, S. 369 ff. Ausführlicher zum Zeitbewusstsein: Elias, Norbert: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II.* Frankfurt a. M. 1984.

²² Vgl.: Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und höfischen Aristokratie.* Frankfurt a. M. 1983.

²³ Vgl.: Wesenberg, Angelika (Hg.): *Max Liebermann – Jahrhundertwende. Alte Nationalgalerie 1997. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.* Mit Beiträgen

von Sigrid Achenbach. Berlin 1997.

²⁴ Tatsächlich bilden sich die im Vorverständnis relativ verwandten Unterscheidungen wie Kunst und Massenmedien, High und Low Culture nicht vollständig aufeinander ab. Man denke hier nur an die Zuordnung verschiedener Zeitungsformate. Andererseits geht es hierbei nicht nur um ‚offene Ränder‘ der Begriffe, sondern um historische Dynamiken, die eigentliche Definitionen unmöglich machen. Das beschränkte Ausmaß dieses Aufsatzes, wie auch das Provisorische dieser Thesenbildung ‚in einem sehr offenen Feld‘ scheinen mir aber diese methodologische Unschärfe zu rechtfertigen.

nur als hoch- und höchstwertiges Design verstanden wird.

Es sei nur an die problematische Affektregie jedes einzelnen unter den Bedingungen eines durchorganisierten Arbeits- und Privatlebens in der modernen Funktionsgesellschaft erinnert.

Ganz offensichtlich setzt also die Populärkultur dabei die Rationalisierungstendenzen der neuzeitlichen Kunst nur fort, was im Sinne Max Webers an der Dominanz der Zentralperspektive in der Populärkultur oder der Harmonik bis hin zum ‚billigsten‘ Schlager zu beobachten ist, eben genau jenen Dominanten neuzeitlicher Kunstgeschichte, die nicht zufällig dem Verdikt der Avantgarden anheimfielen. Rationalität, besser Zweckrationalität, meint hier durchaus die rationale Systematisierung des schlechthin Irrationalen, d.h. beispielsweise die rationale Bearbeitung von Gefühlen.²⁵ Eben genau hierfür steht die barocke Bildrhetorik mit ihrem Regelkanon der Affektregulation.²⁶

So kann man sagen, dass das Konzert namentlich

im 18. Jahrhundert zur repräsentativen Musikpraxis bürgerlicher Kultur wurde.²⁷

Diese Form hat ihre Funktionalität weit über ihre Zeit beibehalten, sie trennt sich heute in ein breites Spektrum zwischen einer anhaltenden traditionellen Form einer fast vorindustriellen Aufführungspraxis in der sogenannten ‚ernsten Musik‘ und den hochtechnisierten Popevents unserer Tage. Europäische Harmonik findet sich nicht nur im romantischen Lied, natürlich auch in dessen marktstrategisch wohl platzierten ‚Tonkonserven‘, sondern noch in den Ergüssen des ‚Eurovision Song Contest‘.

Das Renaissanceportrait des Bürgermeisters setzt sich fort im zeitgenössischen Fotoalbum.

Alle populären Formen lassen sich letztlich in die Kontinuität der neuzeitlichen Kunst und ihrer zunehmenden massenmedialen Verbreitung stellen, wengleich ihrer industriellen Quantität häufig eine Reduktion der formalen Komplexität ent-

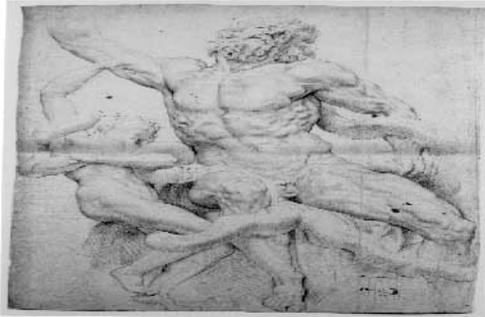


Abb. 15: P.P. Rubens 'Die Laokoon-Gruppe', Schwarze Kreide, 482x375 mm, 1577- 40, in P.P. Rubens Barocke Leidenschaften, Hrg. A. Ulrich-Museum Braunschweig, Hirmer Vlg. München 2004, Abb. 75 S. 292 Rubens Affekt



Abb. 16: Werbung mit Affekten, Parfümwerbung, aus: http://www.presseanzeiger.de/pa_bilder/277460-1_org.jpg



Abb. 17: J van Eyck 'Bild. v. Ehefrau Margaret v. Eyck, 1439, 32,6x25,8cm, Öl a. LW, in H.u.J. van Eyck von E. Dhanens Tabard Press, 1980, Abb. 189 S. 303

Jan von Eyck Portrait



Abb. 18 : Privates Fotoportrait, Privatbesitz

spricht. Der ästhetische Anspruch bleibt allerdings noch in den untersten Schichten bzw. alltäglichsten Praxen gewahrt, und zeigt sich in dem

Ulrich (Hrsg.): *Peter Paul Rubens: Barocke Leidenschaften. Ausstellungskatalog im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig* (8. August bis 31. Oktober 2004). München 2004.

²⁷ Für Eggebrecht wird Sie sogar zum bestimmenden Merkmal neuzeitlicher Musikentwicklung. Vgl.: Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland: Prozesse*

²⁵ Zur Funktion der Kunst in Webers Kulturtheorie vgl.: Peukert, Detlev F.: *Max Webers Diagnose der Moderne*. Göttingen 1989.

²⁶ Heinen, Ulrich: *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*. Weimar 1996, insbesondere S. 20ff. Auch: Büttner, Nils / Heinen,

Bemühen des Hobbyfotografen, seine Hochzeitsfotos ‚künstlerisch‘ aufzuwerten. In den letzten Jahren bietet jeder kleine Fotoladen auch Schwarz-weißfotos mit gehobenen formalen Ansprüchen an, die durchaus einmal die Formensprache des Pikturalismus oder gar des Neuen Sehens eines Moholy-Nagy zitieren.

Die Gründe sind einfach zu benennen: *In der modernen Funktionsgesellschaft ist mittlerweile fast jeder, selbst Angehörige der untersten Milieus, genötigt, jenen nicht unproblematischen Weg indi-*



Abb. 19 ‚Künstlerisches Hochzeitsfoto‘, aus: <http://www.julianfuhrmann.com/blog/379.jpg>

*vidueller Selbstrepräsentation zu beschreiten, welche in der frühen Neuzeit noch das Privileg und die Bürde kleinster Eliten war.*²⁸

Man mag die ästhetischen Formen in den Unterschichtsmilieus belächeln, die etwa das Sinusinstitut immer wieder aktualisiert beschreibt, allein stellen sie im Sinne der demokratischen Selbstlegitimation der modernen Funktionsgesellschaft eine angemessene Ästhetik dar, eben eine, die den ‚Reichtum‘ ästhetischer Lebensgestaltung zum Massengut macht. *Diese Phänomene einfach als Kitsch abzutun, verfehlt die zugrunde liegende soziale Dynamik, und verstellt den Blick auf die ästhetische Vielfalt und Innovationskraft der Populärkultur. Dies wäre ein durchaus problematischer kulturkonservativer Gestus. Politisch verkennt sie das ungeheure demokratische Potenzial zivilisatorischer Bereicherung, also gewissermaßen einer ‚Ästhetik von unten‘, die sich den eindimensionalen Verdikten der Hochkultur nicht einfach unterstellt.* Nun ist der Breite der Phänomene in der

und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1991.

²⁸ Insofern darf man erwarten, dass auch in Frankreich die Ergebnisse der Unterscheidungen von Bourdieu heute wesentlich differenzierter ausfallen würden. Dies entspricht aber nur der Beschleunigung der sozialen Prozesse.

²⁹ Einen guten Überblick gibt der Sammelband: Dettmar, Ute / Küpper, Thomas (Hrsg.): *Kitsch. Texte und Theorien.* Stuttgart 2007.

³⁰ Deshalb ist Kitsch – obgleich es sich gelegentlich um dieselbe Artefakte handelt, auch nicht mit Camp zu

Populärkultur in den Massenmedien kaum mittels der Zuordnung als Kitsch beizukommen, denn solche Disqualifikation unterstellt ein ontologisierendes Kriterium, das gerade durch den Verlust klassisch handwerklicher Voraussetzungen der Kunst unerreichbar ist und andererseits ein idealistischer Anspruch auf reflexive Höhe durch die einschlägigen Revolten der Avantgarden schon aus Sicht der Kunst selbst unmöglich geworden ist.²⁹ Deshalb sei der Begriff hier kurz diskutiert, denn an ihm lässt sich die Argumentation einer ‚Ästhetik des Zivilisationsprozesses‘ leicht verdeutlichen.

Natürlich sind Kitsch und seine Konsumption wesentlich an Unterschichtenmilieus gebunden, die in der Regel keinen Zugang zum eigentlichen Kunstsystem haben.³⁰ Kitsch kann allerdings weder material noch handwerklich bestimmt werden. Man kann ihn aus den in seinen unterschiedlichen und historisch sich permanent wandelnden Ausdrucksformen nur von der Rezeption her verstehen: Kitsch bezeichnet das Absinken von Kulturgütern der Hochkultur bzw. der Vergangenheit von den sozialen Eliten in die Unterschicht, insofern diese die ursprüngliche gemeinten Inhalte nicht mehr interpretieren können bzw. keine ihrer eigenen Lebenssituation entsprechenden Neusemantisierung unterziehen. Bazon Brock hat schon Anfang der siebziger Jahre die Kritik am ‚altdeutschen Wohnzimmer‘ genau an dieser Inadäquanz festgemacht.³¹

Man denke nur an den röhrenden Hirschen, der sich ja tatsächlich von der durchaus führenden Malerei der 19. Jahrhunderts, dem Realismus eines Courbets, herleiten lässt. Dessen provokative Botschaft an das französische Bürgertum seiner Zeit ist aber kaum noch bewusst und stattdessen wird ein brünftiger Hirsch zum Signum einer ersehnten Idylle.

Zugleich wurden der Hirsch und verwandte Naturbilder nur wenig nach der rebellischen Naturbeschau zum Beispiel der Schule von Barbizon zum beliebten Motiv industrieller Bilderproduktion³² etwa bei Edwin S. Landser.³³ Vom

verwechseln, denn letzterer ist ja letztlich nichts anderes als die Reintegration eines illegitimen in einen legitimen Diskurs, um die Begriffe Bourdieus anzuwenden.

³¹ Brock, Bazon: *Wohnen und Sozio-Design.* In: Fohrbeck, Karla (Hg.): *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten.* Köln 1977, S. 451-482. In bestimmter Hinsicht lassen sich die empirischen Analysen der Heidelberger Sinus-Studie in diese Traditionslinie einordnen: Flaig, Berthold Bodo: *Alltagsästhetik und politische Kultur: zur ästhetischen Dimension politischer Bildung und politischer Kommunikation.* 3.Aufl. Berlin 1991.



WOHNUNG
ACKERMANN



WOHNUNG
BERGER



WOHNUNG
CORNELIUS



Abb. 20 Übersicht aus B. Brock. *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten.* Hrsg. K. Fohrbeck, DuMont Buchverl., 1977, Abb. S.468)

³² Signifikant ist, dass sich ausgerechnet die Rückzügler in die Abgeschiedenheit des Waldes von Fontainbleau schon sehr früh der zeitgenössischen Medienumbrüche bewusst waren. Vgl.: Finckh, Gerhard: *Abenteuer Barbizon: Landschaft, Malerei und Fotografie.* Katalog des Von der Heydt Museums Wuppertal. Wuppertal 2007.

³³ Vgl.: Krohn, Silke: *Der Hirsch: Popularisierung und*

Wohnung ACKERMANN aus B. Brock. *Ästhetik als Vermittl.. Arbeitsbiog. eines Generalisten.* Hrsg. K. Fohrbeck, DuMont Buchverl., 1977, Abb. S.468 oben

Wohnung BERGER aus ebd., Abb. S.468 mittig
Wohnung CORNELIUS aus ebd., Abb. S.468 unten

großen Ölgemälde bis hin zum Tierbild mit den neuesten industriellen Reproduktionstechniken befriedigte und erzeugte dieser Bilderfabrikant



Abb. 21 G. Courbet 'Der Hirsch am Wasser', Öl a. LW, 220x275cm, 1859-61, in Courbet u. Deutschland, Hamburger Kunsthalle u. Städt. Galerie im Städel. Kunstinst. Ffm. 1978-79, Abb. 250 S. 247



1851. Nach Landseer, Der Tod des Hirsches, Holzschnitt, Magazin pittoresque, (87)

Abb. 22 nach Landseer 'Der Tod d. Hirsches', Holzstich, 1851, in Courbet u. Deutschland, Hamburger Kunsthalle u. Städt. Galerie im Städel. Kunstinst. Ffm. 1978-79, Abb. 250d S. 248)

die Bedürfnisse eines gewaltig anschwellenden Marktes.³⁴ Gerade Jagdmotive kennzeichnen bis heute viele Kneipen im einfachsten Milieu der Arbeiterquartiere, und dies ist mehr als nur die Sehnsucht nach einem Stückchen heiler Natur in einer industriellen Öde. Es ist auch die Erinnerung an ein fürstliches Herrschaftszeichen, das hier mehr schlecht als recht kopiert wird. Kitsch ist aus dieser Perspektive also vor allem eine symbolische Form und ein symbolischer Inhalt, der von dem Rezipienten in seiner eigentlichen

Individualisierung eines Motivs. Weimar 2008.

³⁴ Aber ließe sich nicht eben dies auch für die Praxis der Dürerwerksart behaupten, wenngleich naturgemäß in wesentlich kleineren und technisch weniger entwickelten Dimensionen. Oder man denke an den klassischen Meister späterer Verehrung durch den Geniekult der Moderne: Rembrandt. Vgl.: Alpers, Svetlana: *Rembrandt's Enterprise: the studio and the market.* London 1988.

Bedeutung nicht verstanden wird. Dass in der Regel beim kitschigen Möbel oder Wandbild die technische Ausführung von minderer Qualität ist, kommt hinzu, ist aber nicht notwendige Voraussetzung. Wenn sich ein Aufsteiger im besten Auktionshaus der Stadt die besten Originale etwa an Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts ‚einkauft‘ oder seine frisch erworbene Villa von einem Designer einrichten lässt, bleibt seine Rezeptionshaltung doch dieselbe. Die oberen Schichten hingegen können die notwendigen Stilunterschiede kommunizieren und erkennen sich daran wechselseitig.

Nun wird man zu Recht einwenden, dass jenes traditionalistische Arbeitermilieu so heute kaum mehr existiert. Das ist richtig, trifft aber den Kern der Sache nicht, denn das Gegenstände der ‚Verkitschung‘, also gewohnte Formen etwa der Hochkunst in die Low-Culture der unteren Klassen übernommen werden ist ein gewöhnlicher Prozess.

Heute gibt es natürlich unter Bezeichnungen wie ‚modern‘ oder ‚Bauhaus‘ Möbelserien in den Katalogangeboten der großen Billigwarenhäuser, die sich gleichwertig neben den ‚bewährten‘ Formen von Altdeutsch-Rustikal finden.³⁵ Es wieder-



Abb. 23 Miro im Rahmen zum Verkauf, aus: http://bilder.markt.de/images/2009051023/2672b2c9/medium_image_0.jpg

holen sich hier aber nur die gleichen Prozesse wie oben geschildert. Heute wird die Kunst der Eliten, der Avantgarden vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, die seinerzeit vom breiten Publikum abgelehnt wurde, ebenso selbstverständlich als Ausweis gehobenen Geschmacks bzw. Ausdruck spezifischer Wertorientierungen adaptiert wie seinerzeit der röhrende Hirsch. Nur ist es heute das Kandinsky- oder Miropakat im Plastikrahmen, unter dem in aller Regel ein Name irgendeiner berühmten Galerie aus New York, Paris oder London die angestrebte Kenner-schaft des Benutzers signalisiert. Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass der Rezipient den ursprünglich gemeinten hochkulturellen Sinn des Kunstwerks nicht versteht.

Hollywood, Rockmusik oder Mode können also Kitsch werden, man denke an so manche Schlagerschnulze über die Liebe in der Schwarzwald-

hütte oder das in konservativen Kreisen noch übliche ‚Rokokko-Bräutkleid‘ für einen ‚Traum in Weiß‘.

Tatsächlich werden aber in einem weit größeren Teil der Populärkultur und des Designs die realen symbolischen Bedürfnisse unterschiedlichster Gruppierungen in einer modernen Funktionsgesellschaft verhandelt. Dabei dreht es sich nicht um einfache Redundanz ausgehöhlter Stilmittel, sondern um eine permanente Neukombination und Selektion industriell generierter Muster. Erst deren auch quantitativ breite Verfügbarkeit, die Tonkonserve



Abb. 24: Rokokkoleid: Watteau 'Zusammenkunft bei der Jagd', Öl a. LW, aus: L'opera completa di WATTEAU von G. Macchia, Rizzoli Editore Mailand 1966, Abb. Tafel XLVIII Rokokkoleid



Abb. 25: Brautkleid, aus: <http://www.andoo.de/bilder/4824bed2911a6.jpg>

für jedermann, schafft die Voraussetzung dieser individuellen Wahl für mehr als eine kleine Elite. Die ästhetische Komplexität ist hierbei nicht die entscheidende Differenz zur Kunst, sondern ihre funktionale Verwertung.

Das ist wohl auch der Grund warum ‚revolutionäre Strategien‘ in der Hochkunst – man denke etwa nur an die periodischen Revivals der Brechtschen Ästhetik – selten Erfolg haben, da sie den funktionalen Verwertungszusammenhang

³⁵ Zum Stil ‚Altdeutsch-Rustikal‘ vgl.: Preiss, Achim: *Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Weimar 1999.

aus der Binnenlogik einer autonomen Ästhetik heraus durch die künstlerische Form ersetzen wollen. Umgekehrt ist der bestimmende Einfluss auf die Wertorientierungen durch die Massenmedien bzw. ihrer gelegentlich innovativen populärkulturellen Formen nicht zu unterschätzen. Man denke an die Rolle des Hollywoodkinos in den Auseinandersetzungen um die Frauen- bzw. Bürgerrechtsbewegung in den Vereinigten Staaten. Diese Filme sind, ob im Sinne emanzipatorischen Voranschreitens oder restaurativer Rückwärtsdrehung, Motor und Indikator des kulturellen Prozesses, bzw. der Ort kollektiver Reflexion desselben. Man kann dies gut am großen Einfluss sehen, den etwa die wohl anspruchsvollen, aber durchweg konventionell gehaltenen Vietnamfilme haben.³⁶ Die extremen Unterschiede, die tatsächlich bis zur Primitivität absoluter Redundanz in den Verkaufs- und Spielformaten kommerzieller Sender und der ‚Ausschlachtung‘ des Themas im Gamebereich entsteht, spiegelt allerdings die soziale Differenzierung, die jede ästhetische Praxis in unserer Gesellschaft kennzeichnet. Der neomodische Begriff vom ‚Unterschichtenfernsehen‘ trifft einen bedeutsamen Punkt.

Wie sich nun konkret die einzelnen Segmente der Massenkultur in den sozialen Feldern verteilen, unterliegt einer starken Dynamik seit den Tagen humanistischer Renaissancegelehrsamkeit oder fürstlicher Repräsentation im *ancien regime*. Die Ausdifferenzierung der einzelnen Formen der Populärkultur beispielsweise zwischen ambitionierten Filmen und dem sogenannten Unterschichtenfernsehen ist geradezu Indikator für die Selbstverständigung und Außenwahrnehmung sozialer Milieus.³⁷

Nicht zufällig wurde gerade die Sinusstudie, die sich ja als Fortentwicklung und Differenzierung der Bourdieuschen Überlegungen zum ästhetischen Lebensstil als Machtpraxe darstellt, zu einer der erfolgreichsten Institutionen der Marktforschung.³⁸ Ihre Analyse der Vorlieben im Bereich des präfigurierten Medienkonsums oder der Einrichtungsstile zeigt, wie differenziert die Selektion unterschiedlicher Elemente der Populärkultur ist. Sie lässt allerdings auch den Ort bestimmen, an dem autonome Kunst ihre gesellschaftliche Relevanz jenseits ihrer immanenten Kriterien und

Differenzen hat, nämlich als Möglichkeit einer spezifischen Distinktion.

3. Die Funktionalität des autonomen Kunstsystems und seine Selektionskriterien

An diesem Punkt kann nun auch die Funktionalität des Kunstsystems als autonome Kunst im engeren Sinne und dessen Singularität beschrieben werden. Gerade weil diese sich eines rein instrumentell-funktionalen Gebrauchs entzieht, kann deren Konsum und Kennerschaft auszeichnendes Kriterium der sozialen Oberschichten werden.³⁹ Ihre symbolische Selbstvergewisserung zwischen Wahl der Automobilmарke und des Kleidungsstils teilen sie mit allen anderen Schichten der Gesellschaft, und man darf skeptisch sein, inwiefern die Inhalte der Kunst als solches demgegenüber große Bedeutsamkeit haben. Als Teilnahme am Kunstsystem als solchem aber, also dem Besuch von Museen, Galerien, einschlägigen Konzerten oder gar dem Besitz von Kunstwerken etc., ist sie allerdings auszeichnendes Kriterium sozialer Selbstvergewisserung. Es ist kein Zufall, dass im öffentlichen Subventionstheater jeden Tag Revolutionen und Tabubrüche inszeniert werden, die für die Lebenspraxis des Abonnentenpublikums keine weitere Rolle spielen.

Die gleichen Dinge waren und sind einmal in die Populärkultur gelangt, allerdings ausgesprochen wirksam und verändern, wie weiter oben angedeutet, auf Dauer nicht wenig das kulturelle Selbstverständnis und die einhergehenden Lebenspraxen ganzer Gesellschaften. Ein Tatortkrimi löst reale Konsequenzen im gesellschaftlichen Umgang mit Migranten oder der Homosexualität aus, die im ‚Schutzraum‘ der hohen Kunst nicht vorstellbar wären. Der gesellschaftliche Wandel in der Bundesrepublik zwischen konservativer Adenauerära, dem Aufbruch der späten sechziger Jahre und der Gegenwart ist ohne diese Prozesse wohl kaum zu verstehen.

Hier liegt denn aber auch das produktive Verhältnis zwischen Hoch- und Populärkultur, denn selbige ist tendenziell strukturkonservativ, denn jede Innovation ist hier äußerst riskant. Das beginnt bei den unvergleichlichen Kosten, die ein

³⁶ Ausführlicher demnächst: Schmitz, Norbert M.: *Ist jeder Antikriegsfilm doch ein kriegerischer Film? Zur Paradoxie von Gegenbildern. - Ästhetische Utopien gegen den Krieg oder ein Absing auf die ‚Unschuld der Form‘*. In: Meyer, Petra Maria (Hg.): *Gegenbilder*. München 2009, S. 299-337.

³⁷ Eindrucksvoll im Bereich der Literatur dargestellt in: Schneider, Jost: *Sozialgeschichte des Lesens*. Berlin/New York, 2004-06.

³⁸ Nicht zufällig ist deshalb diese ‚linke‘ Analyse heute ein erfolgreiches Instrument, bzw. Produkt für die Unternehmen wie für Institutionen zur strategischen Planung. Man betrachte die Internetseite 2009: <http://www.sinus-sociovision.de/>.

³⁹ Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 1987.

Hollywoodfilm oder die Entwicklung eines modernen Computerspiels ausmacht und geht bis hin zur rechtlichen Problemen, die formal und inhaltlich allzu Gewagtes und Neues mit sich bringen. Von der problematischen Struktur der Bedürfnisorganisation der Menschen in modernen Konsumgesellschaften mit ihren hohen Erwartungen an Redundanz des Erwarteten zeugen noch die theoretischen Probleme der Kritischen Theorie, überhaupt ein Außen zum Totalitätszusammenhang der Gesellschaft zu finden.⁴⁰ Diese ‚Randstellung‘ ist bekanntlich auch schon von der Avantgarde in Sinne der Forderungen der ‚Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Leben‘ vielfach und oft genug echt zweifelhaft beklagt worden.⁴¹

Die autonome Kunst profitiert jedoch von ihrer funktionalen Kaltstellung, also ihrem hypothetischen Charakter, weil sie eben ein Experimentieren und Ausagieren neuer Formen ermöglicht, ohne dass sie sich diese hinsichtlich Gründen und Folgekosten sonderlich zu rechtfertigen hätten.

Eben hier gewinnt die Kunst ihre eigentliche Funktion jenseits ihrer reinen sozialen Distinktion. Sie ermöglicht gewissermaßen die Entwicklung neuer Formen in einem sichergestellten Raum nicht nur ihrer Freiheit, sondern auch der Ungefährlichkeit bezüglich der Gesellschaft.⁴²

Einmal entwickelte Formen der Hochkunst können nun, wie gesagt, von der Populärkultur übernommen werden. Hierzu sei hier eine provisorische und sicherlich nicht vollständige Liste angeführt, die aufzählen möchte, um dann zu fragen, worin der Unterschied zwischen solchen ‚Übersetzungen‘ und denselben Formen im Kunstsystem besteht.

1. Die Fähigkeit zur Transformation in industriellen reproduzierbaren Massenmedien, z.B. die schlichte Möglichkeit zur Reproduktion.

2. Die Affinität zu den medienimmanenten Strukturen der industriellen Massenmedien, beispielsweise die Möglichkeit der Übersetzung eines literarischen Stoffes in eine filmische Erzählform.

3. Die Fähigkeit zur Redundanz, als der Möglichkeit, ein permanent wiederholbares Muster zum allgemeinen Gebrauch zu bieten, wie z.B. die inszenierte Schockästhetik.

4. Die durchaus nicht in der ursprünglichen

Intentionalität begründete Eignung, den symbolischen Repräsentationsbedürfnissen für zeitgenössische zivilisatorische Standards in bestimmten sozialen Milieus zu entsprechen, also zum Beispiel die Kompatibilität impliziter Geschlechterbilder mit den Implikationen des je herrschenden Diskurses.

Das entscheidende Selektionskriterium zwischen Kunst und Massenkultur ist also nicht so sehr ihre Redundanz, sondern zunächst ihre Funktionalität. Nur wenn sich die im Bereich der Hochkunst entwickelten Formen in der sozialen Kommunikation bewähren, werden sie massenkulturelle, und dies auch immer nur für eine bestimmte ökonomische, soziale und mediale Konstellation.

Fragmente nicht mehr funktionaler Massenkultur könnten gelegentlich sogar von der Hochkultur neu adaptiert werden, so etwa wenn heutzutage schlichte Kintoppkomödien die Verehrung der Cinèphilen genießen oder historische Comics heute auf Kunstauktionen gehandelt werden.⁴³

Doch betrachten wir einmal das klassische Beispiel für die scheinbare Vermischung von High- und Low Culture, die Pop-Art. Natürlich verweist das Auftreten der Brillo-Kartons eben nicht darauf, dass die Unterscheidung zwischen Museum und Warenhaus irgendwie aufgehoben wäre. Dies lässt sich unmittelbar daran feststellen, dass



Abb. 26: A. Warhol 'Brillo Box', Siebdruck auf Holz, 43,5 x 43,5 x 35,6 cm in 'Retrospektive'. Hrsg. Kyaston McShine, Prestel-Vlg. 1989, Abb. 185, S. 195

die Zerstörung des materiellen Artefakts in beiden Fällen, also Galerie und Supermarkt rechtlich und finanziell erheblich andere Konsequenzen mit sich bringt. Doch was macht hier den eigentlichen Unterscheid des gleichen, gar desselben Objektes im Museum oder dem Supermarkt aus?

Entscheidend sind hier allerdings vor allen nötige räumliche und geschichtliche Abstände, die das nötige ästhetische Distanzverhalten ermöglichen. Insgesamt konnte die historische Dynamik dieser Prozesse in der Kürze dieser Ausführungen allerdings nur unzureichend berücksichtigt werden.

⁴⁰ Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1973.

⁴¹ Vgl.: Szeemann, Harald (Hg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Katalog der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf. 2. Aufl., Aarau/Frankfurt a. M. 1983.

⁴² Vgl.: Brock, Bazon: *Wohnen und Sozio-Design*.

⁴³ Dasselbe gilt natürlich auch für traditionelle Kunst.

Vor allem der Betrachtergestus wird ein anderer und im Falle der Warholschen Kartons geradezu klassisch für das ‚Kunsterlebnis‘: Seine Installation ermöglicht einen ganz anderen Blick auf ein seinerzeit handelsübliches und wohlvertrautes Verpackungsdesign. Es wird zur Skulptur und beweist mit dieser Zweckentfremdung die Macht des ästhetisch definierten Kunstraums seiner Präsentation. Eine öffentliche Spekulation darüber, ob man denn für die nächste Wäsche Brillo vorziehen würde, kann einem schnell die Missbilligung der Kunstsinnigen einbringen.⁴⁴ Sobald die Brillos jedoch wieder im Kaufhausregal stehen, obliegen sie wieder ausschließlich marktökonomischen Selektionskriterien, von denen ihr Design allerdings nicht das Unerheblichste ist. Und in der Tat mag es den Produzenten freuen, wenn wegen des breiten Ruhms eben dieses von Warhol geadelten Produkts sich vielleicht gar ein gehobenes neues Käufersegment findet, die es eben für chic erachten, hier noch alltäglich ihre Kennerschaft zu demonstrieren. Der Autor dieser Zeilen selbst hat aus solchen Gründen eine ganze Menge nicht eben sonderlich gut schmeckender Portionen ‚Campbell’s Tomato Soup‘ bei seinem ersten New York Besuch vertilgt, um sein Fluggepäck zu erleichtern. Sollte dieser Verkaufseffekt allerdings ausbleiben, zögerte die Firma nicht, das nun so berühmte Produkt zu verändern, und der Autor war wiederum enttäuscht, das seinerzeit, ca. 1990, die ‚Originale‘ aus dem Warenhausregal gegenüber denen, deren Abbildungen er aus der Literatur kannte, leicht verändert – re-design – waren. Jedenfalls steht der Reihung der Kartons im Museum, ihrer Redundanz, die Einmaligkeit der künstlerischen Setzung durch den Genius Warhol gegenüber, während die Aufstellung derselben Objekte durch den Lagerarbeiter eben nichts anderes ist als eine redundante Tätigkeit in einem nicht immer schönen Unterschichtberuf. Höhere Redundanz ist hier vor allem Profitmaximierung. Warhols Genie bestand zweifellos darin, solche Grenzfälle immer wieder auszutesten. Insgesamt bestätigt die Popart aber nur die Grenze, die sie vermeintlich überschreitet. Und Andy tat wohl recht daran, dies auf Kosten seiner Kunden ad absurdum durchzudeklinieren. So ist es denn auch mit der vielleicht ambitioniertesten Form der Übernahme avantgardisti-

scher Formen in die Massenkultur, nämlich der Selbstreflexivität

Klassische Selbstreflexivität in der Literatur, der Malerei oder im Kunstkino kennzeichnet sich letztlich durch den asymptotischen Versuch, durch Negation gewissermaßen den ontischen Status einer bestimmten künstlerischen Form, der Mimesis etwa, zu dekonstruieren. Alles Mögliche wurde im Laufe der Jahre dieser radikalen Befragung unterzogen und vom Sockel gestürzt, allein eine Differenz bleibt auch durch eine radikale Dekonstruktion systemimmanent nicht überschreitbar, eben der Status als Kunstwerk, bzw. künstlerischer Diskurs selbst.

Wenn etablierte Formen der Hochkultur, wie etwa die kritische Selbstreflexion des ‚Wahrheitsanspruches‘ der eigenen Aussage, nun als Werbefilm in der Massenkommunikation auftauchen, dann zielen sie natürlich nicht auf die angedeuteten grundlegenden epistemischen Fragen, sondern sind nur ein effektvolles Mittel der Aufmerksamkeitserregung im Konkurrenzkampf um die einschlägig knappen Ressourcen in einem medialen Überangebot. Auch tragen sie den gehobenen Ansprüchen eines reflexiver gewordenen Massenpublikums Rechnung, das zudem weniger den Informationswert als die ‚Kunstfertigkeit‘ des Werbeentertainments goutiert. Zudem steigert ein wenig ‚Kunsthauch‘ den Wert des Produktes, doch handelt es sich hier nur um Kunst hinsichtlich ihrer oben beschriebenen Funktion sozialer Differenzierung. Es würde zu weit führen, hier die von der unmittelbaren Übernahme ästhetischer Formen der Avantgarde bis hin zum Guerillamarketing reichenden aktuell vorherrschenden Tendenzen zeitgenössischer Werbestrategen darzulegen, es sei daher nur en passant daran erinnert. Entscheidend ist allein das eigentliche Selektionskriterium der ökonomischen Effektivität, d.h. eines Tauschwertes, der gegenüber dem ‚Gebrauchswert ‚Kunst‘‘ ebenso gleichgültig ist wie gegenüber jedem anderen Gebrauchswert.

Zusammengefasst: Ästhetische Innovationen in der Massenkultur sind niemals Kunst, sondern benutzen künstlerische Formen zu Zwecken namentlich symbolischer Selbstvergewisserung

⁴⁴ Natürlich können Äußerungen dieser Art auch selbst wieder als künstlerischer Gestus gelesen werden, und dies ist nicht selten der Fall. So wenn etwa H. A. Schult mit seinen erlesenen Gästen die New Yorker Underground befährt und es seinen Zuhören erlaubt einmal das Lebensgefühl der Bronx nachzuvollziehen. Aber niemand

aus der Gruppe würde ernsthaft auf dem hypothetischen Staus dieses Unternehmens verzichten wollen. Natürlich ist hier ein unendlicher Rekurs möglich, aber auch er würde immer wieder ins Kunstsystem zurückfallen.

außerhalb der Kunst, und umgekehrt werden künstlerische Strategien in der Populärkultur unabhängig von deren ästhetischen Intentionen ausschließlich hinsichtlich ihres funktional bestimmten Gebrauchs selektiert. Dies ist jedoch nur richtig, wenn wir dies aus der Perspektive eines entwickelten autonomen Kunstbegriffs der Moderne verstehen. Natürlich produziert das System der Massenkultur als Fortsetzung der künstlerischen Praxen der Neuzeit auch eigenständige Formen und Inhalte. Dies gilt sowohl für tragende symbolische Formen im Sinne Panofskys wie den Classical Style wie auch konkret ästhetisch

anspruchsvolle Stile, wofür nur die Filme der schwarzen Serie genannt seien. Entscheidend für den zivilisatorischen Standard einer Gesellschaft ist allerdings weder die Frage nach dem Ursprungsort in Kunst- oder Populärkultur noch eine numinose ästhetische Qualität jenseits konkreter historischer Zusammenhänge, sondern die geschichtlich gewordene und sich stetig verändernde Funktion jeder ästhetischen Praxis. Und diese ist in einer industriellen Gesellschaft sinnvollerweise selbst eine Form von Industrialisierung der Produktion symbolischer Kommunikation.

Norbert M. SCHMITZ (1960)

Dr., Professor für Ästhetik an der Muthesius – Kunsthochschule, Kiel. Kunst- und Medienwissenschaftler. Lehrtätigkeiten an Universitäten und Kunsthochschulen in Wuppertal, Bochum, Linz, Salzburg und Zürich. Arbeit zu Fragen der Intermedialität von bildender Kunst und Film, Ikonologie der alten und neuen Medien, Diskursgeschichte des Kunstsystems und Methodik der moderner Bildwissenschaft bzw. des naturwissenschaftlichen Bildes, Ästhetik des künstlerischen Films und der filmischen Avantgarde.

Publikationen u.a.: Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne, Weimar: (VDG) 1994. Bewegung als symbolische Form, in Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaften, hg. von H. B. Heller u.a. (Marburg, 2000, S. 79-98), Der Film der klassischen Avantgarde oder die gescheiterte Autonomie des Kinos, in: Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden, Sonderband Text + Kritik, IX/01 hg. von H. L. Arnold München, (Boorberg) 2001, S. 138-154), Medialität als ästhetische Strategie der Moderne - Zur Diskursgeschichte der Medienkunst, in: 'Formen interaktiver Medienkunst', hrsg. von P. Gendolla/N. M. Schmitz/I. Schneider/P. Spangenberg, Frankfurt (Suhrkamp) 2001, S. 95 – 135, und: Die Biologie der Mimesis als Diskurs der Moderne - Evolutionstheoretische Voraussetzungen gegenständlicher Wahrnehmung, in: Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?, hg. von J. Sellmer und H. J. Wulff, Schriftenreihe der GFM, Marburg (Schüren) 2002.

Fundus der Liebesklugheit

Was *Schlaflos in Seattle* davon weiß, was der Film von der Liebe weiß

Jens Ruchatz

Es ist immer wieder neu, es ist immer wieder gleich.

Die Regierung, „*Natalie sagt*“, 1994

Die Codierung der Liebe und ihre Verbreitungswege

Ich habe das alles schon 1000 mal gesehen, ich kenne das Leben, ich bin im Kino gewesen“, heißt es in einer denkwürdigen Zeile aus *Grauschleier* von den Fehlfarben, erschienen 1980 auf der LP *Monarchie und Alltag*. Und 1993 texten Tocotronic auf ihrer ersten CD im Titel *Meine Freundin und ihr Freund*: „Und im Leben geht's oft her wie im Film von Rohmer und um das alles zu begreifen, wird man, was man fürchterlich hasst, nämlich Cineast, zum Kenner dieser fürchterlichen Streifen...“ Die Erkenntnis, dass das Kino – als zumeist im Register des Populären operierendes Medium – helfen kann, das Leben zu verstehen und zu realisieren, ist selbst schon zu Pop geronnen. Popmusik könnte freilich ebenso gut für sich selbst beanspruchen, Orientierung für das Leben bereitzustellen. Dies gilt ganz besonders in Bezug auf die Liebe, einen zentralen, anscheinend unerschöpflichen Themenbereich populärer Kultur- und Sinnproduktion, der im Folgenden im Mittelpunkt stehen soll.

„Es ist ein Gemeinplatz“, so die Soziologin Eva Illouz, „dass die Medien unsere Vorstellungen von Liebe prägen, Liebesgeschichten haben das Gewebe unseres Alltagslebens so tief durchdrungen, dass wir den Verdacht hegen, sie hätten unsere Erfahrung von Liebe verändert oder sogar völlig transformiert.“¹ Ganz so klar liegt diese Angelegenheit jedoch nicht, denn es bleibt zu fragen, wie weit besagter Verdacht die Liebespraxis tatsächlich durchdrungen haben kann, wenn sich romantische Liebe nach wie vor über das Erleben authentischer Gefühlsregungen definiert. Es steht daher zu vermuten, dass die Konstruiertheit zunächst latent bleiben muss und erst rückblickend, in der Beobachtung zweiter Ordnung,

ins Auge fallen kann. „Die Liebe entsteht wie aus dem Nichts, entsteht mit Hilfe von kopierten Muster, kopierten Gefühlen, kopierten Existenzen und mag dann in ihrem Scheitern genau dies bewusst machen. Die Differenz ist dann die zwischen Liebe und Diskurs über Liebe zwischen Liebenden und Romanschriftsteller, der immer schon weiß, worum es eigentlich zu gehen hätte“², wie Niklas Luhmann schreibt.

Zu der Einsicht, dass Liebe kopiert sei, kommt der Soziologe, weil er Liebe „nicht, oder nur abglanzweise, als Gefühl behandelt, sondern als symbolische[n] Code“³, der überhaupt erst ermöglicht, das Gefühl, das wir Liebe nennen, zu bilden, zu identifizieren, zu kommunizieren und schließlich zu stabilisieren. Dem entgegen will Illouz – in expliziter Abgrenzung zu Luhmann – lieber noch einmal nachfragen, „[o]b die romantische Fiktion unsere tatsächliche ‚Erfahrung‘ ersetzt hat oder nicht“⁴. Diese Frage muss allerdings in die Irre führen, denn wie wollte man die „tatsächliche Erfahrung“ im Liebeserleben überhaupt von der fiktional ‚infizierten‘ unterscheiden? Zumal wenn Liebe ohne die mediale Institutionierung eines Liebescodes möglicherweise gar nicht denkbar ist und dieser Code auch noch *aufrichtige* Emotion abseits jeglicher Konvention vorschreibt. Das Problem, ob es die authentische Liebe als Gegenpol zur codierten noch gibt oder je gegeben hat, werde ich daher nicht weiter verfolgen, jedoch zumindest am Rande streifen, wie mit dem Verdacht umgegangen wird, dass Liebe nicht mehr authentisch sei.

Stattdessen möchte ich die Frage in den Mittelpunkt stellen, woher wir eigentlich wissen, wann es sich bei einem Gefühl um Liebe handelt und wie wir aus diesem Gefühl dann eine Liebesbeziehung gestalten. Niklas Luhmann hat in seiner zitierten Studie *Liebe als Passion* Liebe, wie gesagt, als einen Code beschrieben, der die Produktion und Identifizierung solcher Gefühle leistet. In gesellschaftliche Zirkulation gerät der Code

der Interdependenz medial distribuiertes und autobiographischer Erzählmuster widmet. So beschreibt ein von Illouz Interviewter seine ‚Liebe auf den ersten Blick‘ rückblickend – fast schon entschuldigend – als „wie im Kino“ (*Konsum der Romantik*, S. 206).

³ Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 9.

¹ Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt a.M. 2007, S. 189.

² Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1982, S. 54. Diese Polarität ist eigentlich auch bei Illouz zu erkennen, die sich besonders

zunächst durch das Verbreitungsmedium des Liebesromans, in dem fiktionale Charaktere ihr Handeln an einem solchen Code orientieren. Seit dem 17. Jahrhundert wird diese erzählerische Gattung etabliert, im 19. Jahrhundert trivialisiert und mit ihr auch der romantische Liebescode massenhaft verbreitet.⁵

Fiktion legt Luhmann zufolge den nach Orientierung für ihre Lebensführung suchenden Rezipienten „verführerisch nahe, virtuelle Realitäten an sich selber auszuprobieren – zumindest in einer Imagination, die man jederzeit abrechnen kann“⁶. Der Roman erbringt diese Leistung allerdings nur, solange er nicht vorwiegend nach den ästhetischen Maßgaben des ausdifferenzierten Kunstsystems behandelt und in Bezug auf seine formalen Qualitäten gelesen wird. In der Moderne wandert diese Funktion stellvertretenden Erlebens daher zunehmend in das System, das Luhmann als ‚die Massenmedien‘ bezeichnet.⁷ Dessen Programmbereich Unterhaltung, der für solche fiktionalen Darstellungen zuständig ist, enthält Luhmann zufolge „immer einen Subtext, der die Teilnehmer einlädt, das

Gesehene oder Gehörte auf sich selbst zu beziehen“⁸. Entweder in Abgrenzung oder in der in Zustimmung zu den jeweils vorgeführten Figuren können sich die Mediennutzer in ihrer eigenen Individualität situieren: „*Unterhaltung ermöglicht eine Selbstverortung in der dargestellten Welt. [...] Das, was als Unterhaltung angeboten wird, legt niemanden fest; aber es gibt genügend Anhaltspunkte [...] für Arbeit an der eigenen ‚Identität‘.*“⁹

Diese Sichtweise ist produktiv, insofern sie nicht mehr von einer Determinierung der Nutzer ausgeht, sondern die Massenmedien als Ressource auffasst, die Vergleichsmaßstäbe zur Verfügung stellt. Luhmanns Einsicht bleibt jedoch in Bezug

auf die Modi und Medialitäten der Darstellung, die diese Leistung erbringen, wesentlich zu ergänzen. Die heutige Programmierung der Massenmedien privilegiert als Unterhaltung nämlich keineswegs die Fiktion, sondern integriert – als Hybridisierung von Information und Unterhaltung – auch Berichte über nicht-fiktionale Personen, so wenig diese Personen auch auf anderem Wege als durch ‚die Medien‘ zugänglich sind, so sehr deren Darstellungen auch von als fiktional codierten Formen durchzogen sein mag.¹⁰ Als Vergleichsfolie für die Selbstbeobachtung stehen somit zunehmend als real etikettierte Lebensläufe bereit, was nicht zuletzt für die Ausformulierung und Diffusion der Liebessemantik von Belang sein dürfte „Die wachsende Bedeutung, die die Liebe in der Massenkultur der ersten drei Jahr-

zehnte des 20. Jahrhunderts spielt“,¹¹ äußert sich schon damals nicht nur in der hohen Verbreitung von Liebesplots im Spielfilm,¹² sondern reicht über die Ränder der Leinwand hinaus in das Privatleben der Filmstars. Die Liebesgeschichten der Stars füllen bis heute die Klatschspalten der Presse und formieren sich vor dem Hintergrund der filmisch etablierten

Rollentypen der jeweiligen Darsteller und Darstellerinnen. Das Fernsehformat der Daily Talks hat seit den 1990er Jahren darauf gesetzt, dass auch Selbstbeschreibungen des Liebeslebens Nicht-Prominenter massenmedialer Verbreitung würdig sein kann. Zu den für die Darstellung zugeschnittenen Einzelfällen, den für das ‚Reale‘ gewählten Dramaturgien und Erzählmustern, tritt statistisch oder proto-statistisch auftretendes Wissen um Normalverläufe und Optionen von Lebensläufen, wie es sich in den vor allem von Frauenzeitschriften publizierten ‚Psycho-Tests‘ und Umfrageergebnisse zum Thema Liebe zeigt.¹³ Die Vergleichsfolien für die individuelle Lebens-

**Seit dem 17. Jahrhundert
wird die erzählerische
Gattung des Liebesromans
etabliert, im 19. Jahrhundert
trivialisiert und mit ihr auch
der romantische Liebescode
massenhaft verbreitet**

⁴ Illouz, *Der Konsum der Romantik*, S. 211.

⁵ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 11f., S. 37, S. 190f. u. 200f.

⁶ Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. 2. Aufl. Opladen 1996, S. 111.

⁷ Vgl. ebd., S. 107.

⁸ Ebd., S. 112 [Hervorhebung, J.R.].

⁹ Ebd., S. 115f.

¹⁰ Für eine systemtheoretische Lektüre solcher ‚Reality‘-Fiktionen vgl. Esposito, Elena: *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Frankfurt a.M. 2007, S. 74-78.

¹¹ Illouz, *Der Konsum der Romantik*, S. 60.

¹² Vgl. Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin:

The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. London 1985, S. 16: „*The classical film has at least two lines of action, both causally linking the same group of characters. Almost invariably, one of these lines of action involves heterosexual romantic love.*“

¹³ Zu Normalität als Imperativ des Abgleichs des Selbst mit den diskursiv konstruierten Referenzfolien vgl. Gerhard, Ute / Link, Jürgen / Schulte-Holtey, Ernst: *Infografiken, Medien, Normalisierung – Einleitung*. In: dies. (Hrsg.): *Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartographie politisch-sozialer Landschaften*. Heidelberg 2001, S. 7-22; Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. 3. Aufl. Göttingen 2006.

führung sind demzufolge ungleich vielfältiger, in ihren Wissens- und Gestaltungsformen vielseitiger als von Luhmann vorgeführt.

Kracauers Ladenmädchen und das ideologische Liebeskonzept des Films

Nach diesem Exkurs in die ‚reality‘ werde ich fortan durchweg im Bereich der Fiktion verweilen und darlegen, wie im Spielfilm Wissen über die Liebe generiert und popularisiert wird.¹⁴ Unter den Vorzeichen der Ideologiekritik ist die Wirkmacht filmischer Liebesdarstellung schon längst konstatiert worden. In seinem berühmten Aufsatz *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* hat Siegfried Kracauer 1927 nachgezeichnet, wie das weibliche Angestelltenpublikum seine Welt-sicht – nicht zuletzt seine Vorstellung von Liebe – aus den Filmen des Weimarer Kinos bezieht. Kracauers Analyse zerlegt die Handlung typischer Romanzen in ihre narrativen Komponenten und Motive, um daraus zu folgern: „Die kleinen Ladenmädchen möchten sich so gerne an der Riviera verloben.“ – „Die kleinen Ladenmädchen aber gelangen zu der Erkenntnis, daß ihr glänzender Chef auch inwendig aus Gold ist, und harren des Tages, an dem sie einen jungen Berliner mit ihrem dummen Herzchen erquicken dürfen.“ – „Wenn die kleinen Ladenmädchen heute abend von einem fremden Herrn angesprochen werden, halten sie ihn für einen der berühmten Millionäre aus der Illustrierten.“ – „Liebe ist stärker als Geld, wenn das Geld Sympathien gewinnen soll. Die kleinen Ladenmädchen hatten sich geängstigt. Nun atmen sie auf.“¹⁵

In dieser ironischen Lektüre von filmischen Topoi als Handlungsanweisen wird deren Alltagstauglichkeit freilich bestritten. Die Geschichte vom Chef, der seine Sekretärin heiratet, wird nicht als idealtypische Veranschaulichung der seelenverbindenden Kraft der romantischen Liebe charakterisiert, sondern als ideologisches Süßmittel, mit dem die Klassengesellschaft zwar angesprochen, aber als individuell überwindbare Tatsache dargestellt ist. Im Gegensatz zu schlichter gestrickten Varianten der Ideologiekritik simplifiziert Kra-

cauer dieses Darstellungsmuster jedoch nicht zum Werkzeug, mit dem die über die Produktionsmittel verfügende Klasse ihre Ideologie dem Publikum einprägt. In den populärkulturellen Oberflächen erkennt Kracauer vielmehr einen realistischen Spiegel der gesamten Gesellschaft. Das Kino spiegelt die sozialen Verhältnisse, insofern seine stereotypen Erzählmuster die Tagträume zum Ausdruck bringen, in denen sie sich selbst über den Klassencharakter belügen: Indem sie die dunklen Seiten der Gesellschaft schön färben, hörten die Filme dennoch nicht auf, „die Gesellschaft zu spiegeln. Vielmehr, je unrichtiger sie die Oberfläche darstellen, desto richtiger werden sie, desto deutlicher scheint in ihnen der geheime Mechanismus der Gesellschaft wider.“¹⁶ Filmbilder und Gesellschaft, Darstellung und Wirklichkeit verweisen daher auf entwirrbare Weise aufeinander: „*Die Dienstmädchen benutzen nicht die Liebesbriefsteller, sondern diese umgekehrt sind nach den Briefen der Dienstmädchen komponiert, und Jungfrauen gehen noch ins Wasser, wenn sie ihren Bräutigam untreu wähnen. Filmkolportage und Leben entsprechen einander gewöhnlich, weil die Tippmamsells sich nach den Vorbildern auf der Leinwand modeln; vielleicht sind aber die verlogenen Vorbilder aus dem Leben gestohlen.*“¹⁷ In einer zirkulären Bewegung greifen die Filme die Liebesphantasien der Gesellschaft auf, um sie nur umso tiefer zu implantieren.

Liebessemantik in populären Gedächtnissen

Im Gegensatz zu Kracauers Perspektive wird es hier aber nicht um eine Analyse gehen, die die Gesellschaft und ihren Film auf die Couch legt, um deren unbewussten Wünsche in den Oberflächen ihrer kulturellen Produktion nachzuspüren, also auch nicht um eine Ideologiekritik der Liebessemantik. Vielmehr interessiert hier eine funktionalistische Perspektive, die in diesen Narrationen ein semantisches Wissen verkörpert sieht, dessen Applikation für die Genese und Stabilisierung von Liebeskommunikation unverzichtbar ist. Bei solcher Semantik handelt es sich, mit Luhmann gesprochen, um typisierten,

¹⁴ Vgl. dagegen Luhmann, Niklas: *Liebe. Eine Übung*. Frankfurt a.M. 2008, S. 73: „In den ‚seminars of the street‘ (Aubert), den Latrinenwänden, Zeitungständen, Filmen und im Gerede der Gleichaltrigen lernt man nicht viel mehr, als die Universalität des Interesses an Sexualität voraussetzen – was vor allem dem hilft, der Mut braucht.“ Diese negative Einschätzung sagt zweifelsohne mehr über Luhmanns eigene Distanz zum Populären aus als über die Potentiale des Films.

¹⁵ Kracauer, Siegfried: *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* [1927]. In: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M. 1977, S. 279-294, hier S. 288, S. 289, S. 291 u. S. 294.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 280. Diese These baut Kracauer in seiner großen Monographie *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1993, S. 9-18, weiter aus.

¹⁷ Kracauer, *Die Ladenmädchen*, S. 280.

„höherstufig generalisierten, relativ situationsunabhängig verfügbaren Sinn.“¹⁸ Die Generierung solchen codierten Wissens durch die Etablierung von Erzählmustern möchte ich, selbst unbewusst, als Gedächtnisbildung verstehen. Etabliert wird dieses Repertoire vorzugsweise durch Wiederholung, sei es durch repetitive Elemente beispielsweise des generischen und seriellen Erzählens, sei es durch wiederholte Rezeption, wie sie im Falle des Popsongs typisch ist. Insofern die Verkörperungen dieses Wissens medial zirkulieren, so die anschließende Feststellung, ist dieses Gedächtnis eminent sozial. Nicht von ungefähr hat Luhmann die verbreitungsmedial gestützte Diffusion von Information als Erhöhung der „Reichweite sozialer Redundanz“ bezeichnet.¹⁹ Die massenmediale Verbreitung von Wissen in der Moderne sorgt dafür, dass ich bei anderen die Kenntnis eben dieses Wissens voraussetzen kann bzw. dass ich auch damit rechnen muss, dass es bei mir vor-

ausgesetzt wird: „Den Massenmedien obliegt es denn auch in erster Linie, Bekanntheit zu erzeugen und von Moment zu Moment zu variieren, so dass man in der anschließenden Kommunikation es riskieren kann, Akzeptanz oder Ablehnung zu provozieren.“²⁰ Dass es gerade im Fall der Liebe unausweichlich sein dürfte, einander wechselseitig ein analoges Verständnis von Formen, Abläufen und Zielen amouröser Kommunikation zu unterstellen, liegt auf der Hand. Die Reichweite solchen Wissens muss sich heute selbstredend nicht mehr gesellschaftsweit ausdehnen, sondern kann sich in größere oder kleinere Kommunikationskulturen differenzieren, deren Regeln man sich dann für den jeweiligen Fall anzupassen hat.

Diese Semantik ist in ihrer Form und Konkreti-

sierung an Medien gebunden – die audiovisuellen Medien konkretisieren Randbedingungen von Romantik wie den Gebrauch von Kerzen, bestimmter Musik usw., die nur in dieser Form konkretisiert werden können.²¹ Die Medien, in deren Gattungen der Liebescode aktualisiert und in Darstellungen verkörpert wird, fungieren zugleich als Mittel der sozialen Zirkulation und Verbreitung.²² Hierzu zählen nicht nur im engen Sinne narrative Gattungen wie der Roman, der Liebesfilm oder die Telenovela, sondern mit dem gleichen Anspruch Popsong und Schlager – letztlich auch nicht-fiktionale Darstellungsformen aus Zeitschriften oder psychologischen Ratgebern.²³ Wenn auch die Massenmedien als (tech-

Die Medien, in deren Gattungen der Liebescode aktualisiert und in Darstellungen verkörpert wird, fungieren zugleich als Mittel der sozialen Zirkulation und Verbreitung

nische wie institutionelle) Verbreitungs-Infrastruktur zweifellos eine gewichtige Rolle spielen, möchte ich den Ort, an dem die Gedächtnisse der Liebessemantik aufgebaut werden, vorzugsweise unter der Perspektive untersuchen, die man gemeinhin als ‚Populärkultur‘ bezeichnet.

Als Arbeitsgrundlage schlage ich einen aus den Prämissen von Luhmanns Systemtheorie entwickelten Begriff des Populären vor, in dem der Soziologe Urs Stäheli als populär all jene Kommunikationen definiert, die hyperkonnektiv und affektiv gestaltet sind, also relativ voraussetzungslos anschlussfähig und auf eine affektive, über kognitives Verstehen hinaus reichende Bindung abzielen.²⁴ Stäheli zufolge sind alle sozialen Funktionssysteme, mithin auch das soziale System der Liebes- und Intimbeziehungen,²⁵ auf solche Populärkommunikation angewiesen, um die Inklusion möglichst vieler herbeizuführen. Den vorgenannten Medien und Gattungen kommt, gewissermaßen als das Populäre des Liebes-

systems, bei der Popularisierung des amourösen

konkretisiert werden können.

¹⁸ Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft 1*. Frankfurt a.M. 1980, S. 19.

¹⁹ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 202.

²⁰ Vgl. Luhmann, *Realität der Massenmedien*, S. 179.

²¹ Illouz, *Der Konsum der Romantik*, untersucht die Entstehung solcher Motive insbesondere unter dem Gesichtspunkt des „Konsumismus“ (S. 89).

²² Die Verkörperung der Semantiken, etwa ihre Konkretisierung in narrativer Form, bleibt selbstredend an generische und mediale Bedingungen gebunden und ist mehr als die simple Diffusion prä-etablierten Wissens. Mediale Erzählkonventionen und Darstellungsweisen schreiben sich möglicherweise auch in die Semantiken ein: die audiovisuellen Medien konkretisieren Randbedingungen von Romantik wie den Gebrauch von Kerzen, bestimmter Musik usw., die nur in dieser Form

²³ Vgl. z.B. Reinhardt-Becker, Elke: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt a.M./New York 2005, S. 15.

²⁴ Vgl. Stäheli, Urs: *Das Populäre als Unterscheidung – eine theoretische Skizze*. In: Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ruchatz, Jens (Hrsg.): *Popularisierung und Popularität*. Köln 2005, S. 146-167.

²⁵ Zu Liebe als System vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 217-223; Runkel, Günter: *Funktionssystem Intimbeziehungen*. In: ders. / Burkart, Günter (Hrsg.): *Funktionssysteme der Gesellschaft. Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*. Wiesbaden 2005, S. 129-154; Becker, Frank / Reinhardt-Becker, Elke: *Systemtheorie. Eine Einführung für die Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. / New York 2001, S. 173-214.

Codewissens eine zentrale Funktion zu. Abgesehen von Filmen, die, wie beispielsweise Michelangelos Antonionis *La Notte*, durch die Darstellung amourösen Ennui und die Verweigerung eines Happy Ends Zugehörigkeit zum Kunstsystem reklamieren, erfüllt der Großteil des Liebesfilms – romantic comedies wie Melodramen – die Kriterien der Hyperkonnektivität und der affektiven Besetzung und wäre damit auch funktional als popularisierend einzustufen.

Das Populäre ist allerdings nicht deckungsgleich mit Pop: Falls man dieses scharf im Sinne von Pop Art fasst, also als eine Form kultureller Praxis, die Popularität zwar nicht abgeneigt ist, sich aber vor allem dadurch definiert, dass sie sich formal auf Populäres bezieht, um dieses möglicherweise der Reflexion zu überantworten (und gar nicht mehr populär zu sein),²⁶ dann handelt es sich bei romantic comedies zweifellos nicht um Pop. Solche Liebesfilme fungieren, selbst wo sie sich wie *SLEEPLESS IN SEATTLE* und andere *new romances* auf populäre Vorgängertexte beziehen, geradezu als Gegenteil von Pop, weil sie das Modell der romantischen Liebe substantiell ernst nehmen und seine Schutzwürdigkeit beschwören, wenn sie es unter Rückgriff auf klassische Filmerzählungen als etwas Bedrohtes, im Verschwinden Begriffenes vorführen: „Die Fiktion in der Fiktion wird – wie in *Sleepless in Seattle* der Referenzfilm *An Affair to Remember* – meist als unrealistisch und vergangen charakterisiert, aber nichtsdestotrotz als Idealzustand herbeigewünscht.“²⁷ Das Genrezitat wird gerade nicht als postmoderner Verweis auf Konventionalität ausgestellt, sondern als Wegweiser zur authentischen Liebeserfahrung und damit in handlungsorientierender Funktion bemüht.

Wie der Film filmische Liebe reflektiert

Um den bisher vorgestellten Erwägungen analytisch etwas Fleisch zu geben, möchte ich weder – wie Illouz – Mediennutzer über die Bedeutung medialer Fiktionen für ihre Liebesleben befragen, noch – analog zu Luhmanns Bearbeitung des Liebesromans – die vorherrschenden Liebessemantiken des populären Films herausarbeiten. Stattdessen möchte ich Filme befragen, wie sie selbst auf die wissensbildende Leistung des Liebesfilms reflektieren. Bei der Reflexion der wissensbildenden Funktion populärer Texte und der Umsetzung dieses Wissens im Alltag handelt es sich allgemein um ein etabliertes Thema von Literatur und Film. Goethes *Die Leiden des jungen Werther* wie auch in Flauberts *Madame Bovary* können noch als Warnung vor den fatalen Folgen gesehen werden, wenn man die eigenen Ansprüche an die Liebe anhand von Romanen gewinnt.²⁸ Alain Resnais' *On connaît la chanson* zeigt hingegen, wenn er als

Den vorgenannten Medien und Gattungen kommt, gewissermaßen als das Populäre des Liebesystems, bei der Popularisierung des amourösen Codewissens eine zentrale Funktion zu

Strukturprinzip laufend Aussagen seiner Figuren durch das Einspielen von bekannten Chansons ersetzt, wie Formeln aus der Populärkultur unsere eigenen Artikulationen durchziehen, wenn nicht gar ersetzen können. In

der Fernsehserie *Dawson's Creek* schließlich, um ein letztes Beispiel zu geben, vertritt die namensgebende Figur Dawson die Überzeugung, dass der Schlüssel zu allen Problemen des Lebens in den von ihm verehrten Filmen Steven Spielbergs zu finden sei.²⁹

Die Selbstbeobachtung der Wirksamkeit filmischer Liebessemantiken möchte ich im Folgenden genauer an *Sleepless in Seattle* beobachten, einer von Norah Ephron verantworteten *romantic comedy* aus dem Jahr 1993, die ihre Liebesgeschichte abwechselnd dadurch voranbringt oder blockiert, dass die Protagonistin Annie das filmi-

been working on. See, whenever I have a problem all I have to do is look to the right Spielberg movie and the answer is revealed.“ Dawson's Verhalten in Liebesangelegenheiten verrät allerdings, dass er hierzu in Spielbergs Filmen wenig Handreichungen findet.

²⁶ Zu Pop als Reflexionsform industriell fabrizierter Populärkultur vgl. Engell, Lorenz: *TV-Pop*. In: Grasskamp, Walter / Krützen, Michaela / Schmitt, Stephan (Hrsg.): *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt a.M. 2004, S. 189-210, hier S. 193f.

²⁷ Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007, S. 43.

²⁸ Vgl. auch Pott, Hans-Georg: *Literarische Bildung. Zur Geschichte der Individualität*. München 1995.

²⁹ Vgl. Dawson in *Dawson's Creek*, Folge 1: „See, I believe that all of the mysteries of the universe, all the answers to life's questions, can be found in a Spielberg film. It's a theory I've

³⁰ Kanonisiert z.B. in Felix, Jürgen / Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart 2007, S. 139-142. Die berühmte 1957er-Fassung mit Cary Grant und Deborah Kerr ist bereits ein Remake eines Schwarz-Weiß-Films, den der selbe Regisseur, Leo McCarey, erst 1939 gedreht hatte. 1994 folgt das aktualisierte Remake *Love Affair* mit Anette

sche Liebesdrama *An Affair to Remember* mal als Leitbild, mal als mediales Trugbild auffasst. Der Referenzfilm gilt als Klassiker des Liebesdramas, nicht zuletzt auch durch seine Verarbeitung in diversen Filmen.³⁰ Auf einer Schiffsreise treffen sich Nickie Ferrante und Terry McKaye, die beide kurz vor der Heirat stehen und durch ihre wohl situierten Partner ein finanziell sorgenfreies Leben vor Augen haben. Auf der Schiffsreise verlieben sie sich jedoch ineinander, beschließen, ihr Leben zu ändern und sich nach einem halben Jahr auf dem Empire State Building zu treffen, wenn sich ihre Gefühle nicht geändert haben sollten: Es gilt zu prüfen, ob die romantische Liebe an Stelle der ökonomischen Versorgung als Basis für eine Ehe taugt. Die tragischen Verwicklungen und Verbitterungen, die das Zustandekommen dieser zweiten Begegnung aufschieben, sollen für dieses kurze Resümee keine Rolle spielen. Das Thema der Erinnerung, das sich im Titel formuliert findet, durchzieht den gesamten Film. Es wird vorgeführt, wie wichtig es sei, im Leben

positive Erinnerungen aufzubauen: „Winter must be cold for those without warm memories“, sagt Terry an einer Stelle, die auch in *Sleepless in Seattle* zitiert wird. Andererseits ließe sich der Titel „*An Affair to Remember*“ auch als Aufforderung ans Filmpublikum beziehen, eine denkwürdige Liebesgeschichte als Lehrbeispiel in Erinnerung zu behalten. Denn eine solche Funktion übt dieser Filmklassiker zumindest in *Sleepless in Seattle* aus und hilft der Protagonistin, zwischen zwei Männern, dadurch auch zwischen zwei Auffassungen des Lebens, zu wählen.

Nora Ephrons Film ist dezidiert als Film über die filmische Verfertigung von Ideen über Liebe konzipiert worden.³¹ Den Gedächtnisaspekt der Liebessemantik setzt *Sleepless in Seattle* auf zweierlei

Andererseits wird dieser Bezug auf die Vergangenheit als absolut gegenwärtig dargestellt – und als Teil des sozialen Gedächtnisses.

Weise in Szene. Zum einen natürlich durch Rückbezug auf einen Film aus der klassischen Zeit Hollywoods, der aber eben nicht vergessen, sondern, durch wiederholte Rezeption, als Ideal im Gedächtnis zumindest der Frauen geborgen ist.³² Die zwischen zwei verschiedenen Männern und Beziehungstypen – Liebe auf den ersten Blick, kameradschaftliche Beziehung – zerrissene Annie, sehnt sich nach dieser Zeit zurück, in der man angeblich noch genau wissen konnte, wen man liebt und wen nicht. Dass Annie diesen Film so sehr in ihr Gedächtnis integriert hat, dass sie sogar unbewusst Dialogelemente des Filmes übernimmt, ist vermutlich Resultat der wiederholten Rezeption, wie sie in Zeiten von Video und DVD möglich ist.³³

Andererseits wird dieser Bezug auf die Vergangenheit als absolut gegenwärtig dargestellt – und als Teil des sozialen Gedächtnisses. Fast alle Frauen, die im Film auftreten, haben *An Affair to Remember* gesehen, lassen sich von ihm rühren und scheinen auch ihr Liebesideal in Einklang mit

diesem Film zu stellen.³⁴ Die Tatsache, sich von diesem Film leiten zu lassen, wird keineswegs als abwegig, sondern als weiblich dargestellt. Die Filmmusik tut ein Übriges, die Vergangenheit des Liebesfilms zu vergegenwärtigen. Der Soundtrack besteht größtenteils aus Songs, die aus Filmsondtracks des klassischen Hollywood stammen, aber in der Regel neu aufgenommen wurden. So unterliegt dem Vorspann die Melodie von *As time goes by*, was auf CASABLANCA, einen der Klassiker des Genres, verweist. Durch diesen Kunstgriff wird *Sleepless in Seattle* nicht direkt in die Tradition eingereiht, sondern vielmehr reflexiv und bündelnd auf sie bezogen.

In ähnlicher Weise wird ein zentraler Topos des

Benning und Warren Beatty, das die Begegnung mit ungünstigen Effekten für den Plot vom Schiff in ein Flugzeug verlegt.

³¹ Vgl. hierzu in *Behind the Scenes auf Schlaflos in Seattle*, DVD Columbia Tristar 2000, ein Statement von Producerin Lynda Obst: „*Movies embolden us [...], they empower us to follow our dreams. And that's part of the service that they throw in our life. And this movie is about romantic phantasy.*“ *Sowie Regisseurin Nora Ephron: „A great deal what we feel about love has been shaped completely by movies.“*

³² Wie sehr die romantische Liebe aus der Mode gekommen ist, symbolisiert der Film auch dadurch, dass das seit Generationen getragene Familien-Hochzeitskleid, das die Mutter an Annie weiterreicht, eigentlich schon vom lokalen Museum angefragt war.

³³ Als Annie ihre erste, gescheiterte Begegnung mit ihrem perfect match Sam erzählt, bedient sie sich unbewusst einer Formulierung aus *An Affair to Remember*: „All I could say was hello.“ Als Ihre beste Freundin dies als ein „sign“ interpretiert, entgegnet Annie nur, dass sei lediglich „a sign that I've seen this movie too often“. Die Frage des Realitätsverlusts durch den Konsum von Liebesfilmen wird häufiger verbalisiert: „Everything else is what happens when you watch too many movies.“ Oder auch: „I've watched the movie too many times.“

³⁴ Selbst ein Portier im Empire State Building, an dem sich Annie und Sam zum Finale des Films doch noch treffen, erkennt deren Anliegen, weil der Film einer der Favoriten seiner Frau sei.

³⁵ Vgl. Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 104-107.

Liebesfilms, die Liebe auf den ersten Blick,³⁵ zugleich aufgegriffen und extrem verfremdet. Annie verfällt Sams Stimme beim ersten Hören; Sams Sohn Jona verfällt Annie beim ersten Lesen, als er einen an seinen Vater adressierten Brief liest; Sam hat den Eindruck von Seelenverwandtschaft, als er Annie – unbekanntermaßen – am Flughafen von Seattle erstmals sieht. Das Motiv der Liebe auf den ersten Blick wird zeitlich asynchron präsentiert, durchzieht verschiedene Medialitäten und integriert sogar Sams Sohn.

Auch Männer sind – umgekehrt – nicht vor dem filmisch verfügbaren Wissen über Liebesbeziehungen gefeit. Sie schauen nur die – aus der Perspektive der *romantic comedy* – falschen Filme. So bekennt Sam, dass sein Referenzfilm in Bezug auf unbekannte Frauen *Fatal Attraction* sei: „It scared the shit out of every man in America.“³⁶ Und sein achtjähriger Sohn bezieht sein Wissen über Sex, nämlich dass Frauen schreien und sich in die Rücken der Männer verkralen, aus dem Kabelfernsehen, das er bei einem Freund schauen kann – wohingegen selbst seine gleichaltrige Freundin geschlechtskonform dem Charme von *An Affair to Remember* erliegt. Männer, so führt *Sleepless in Seattle* nicht nur an diesen Stellen vor, bedürfen eher noch mehr als die Frauen eines Rasters, das ihnen hilft, ihr Liebesleben zu ihrem eigenen Glück zu organisieren.

Wie bereits angedeutet, ist das Problem der Protagonistin Annie, die das Heft des Handelns in der Hand hat und über das Zustandekommen der Beziehung entscheidet, die Zerrissenheit zwischen zwei alternativen Liebesmodellen. Man kann diese Offenheit als prinzipielles Problem von populärem Wissen betrachten, so wie auch Sprichwörter gegen einander ausgespielt werden können. Die narrative Formgebung erlaubt es im Übrigen, den Bedeutungsspielraum von Liebe einzuengen, ohne gleich Lehrsätze definieren zu müssen.³⁷ Oder man begreift es wie die Protagonistin als Problem unserer Gegenwart, in der die eindeutigen semantischen Vorgaben aufgelöst sind und die vom klassischen Film verfochtene romantische Liebe mit anderen Optionen zu konkurrieren hat.³⁸ Es ist also, dies macht die Spannung der Geschichte aus, nicht der mediale

Text, der hier seine Prämissen aufzwingt, sondern die Person, die sich erst fast zu spät dafür entscheiden kann, dem Ideal des Filmes zu folgen. Die kameradschaftliche Beziehung wird dagegen nicht filmisch gestützt, sondern lediglich durch Annies Bruder, der als Psychoanalytiker jede Liebesbeziehung zur Anziehung zweier Neurosen degradiert.

Filme, so kann man nach *Sleepless in Seattle* formulieren, wissen heute nicht nur, was Liebe ist, sondern sie wissen auch, dass wir es aus Filmen wissen. Der Code der Liebe ist hierin reflexiv geworden, was Umberto Eco in seiner bekannten Charakterisierung der Postmoderne aufgegriffen hat:

„Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belebte Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ‚Ich liebe dich inniglich, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ‚Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.‘ In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt.“³⁹

Und dies gilt eben nicht nur für die Buchkultur, sondern die Reflexivität hat sogar den populären Film erreicht. „Die postmoderne Lage der Liebe ist charakterisiert durch die ironische Wahrnehmung, dass man nur wiederholen kann, was bereits gesagt wurde, und dass man nur als Schauspieler in einem anonymen und stereotypen Stück agieren kann“, fasst Illouz die Lage zusammen und führt mit Blick auf *Sleepless in Seattle* aus: „Selbst Hollywood kann keine unbewussten Formeln für

³⁶ Als Referenzfolie taucht *Fatal Attraction* auch in anderen Liebesfilmen auf; vgl. Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 165.

³⁷ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 12: „So bekannt es seit dem 17. Jahrhundert ist, daß der Roman selbst zum Lern- und Orientierungsfaktor in Liebesangelegenheiten wird, so schwierig ist es, diesen Gesichtspunkt in eine einzelne These, Begriffe, Lehrsätze oder Erfahrungsregeln aufzulösen. Man kann nur wiederum feststellen, daß die Personen des Romans sich code-orientiert verhalten, also eher den Code verlebendigen als etwas Neues hinzufügen.“

³⁸ Vgl. Lenz, Karl: *Romantische Liebe – Ende eines Beziehungsideals*. In: Hahn, Kornelia / Burkart, Günter (Hrsg.): *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 65-85. Zur Ko-Existenz von romantischer und kameradschaftlicher Liebe vgl. Reinhardt-Becker: *Seelenbund oder Partnerschaft*.

³⁹ Eco, Umberto: *Nachschrift zum Namen der Rose*. München/Wien 1984, S. 78f.

⁴⁰ Illouz, *Der Konsum der Romantik*, S. 223f.

romantische Plots mehr verbreiten und ist sich in selbstreflexiver Weise des Klischees bewusst.⁴⁰ Der Film bleibt aber keineswegs dabei stehen. Man kann durchaus behaupten, dass die Modalitäten des Wissens durch die selbstreflexive Wende auf eine höhere Komplexitätsebene geworfen wurden; die Notwendigkeit für romantic comedies wird damit aber nur umso mehr bekräftigt. Man könnte durchaus behaupten, dass Nora Ephrons Film das Credo formuliert, dass wir romantic comedies klassischen Zuschnitts brauchen, um uns in Liebesangelegenheiten orientieren zu können und dadurch glücklich zu werden.⁴¹ Die Entdeckung der Konventionalität der romantischen Liebe führt damit nicht dazu, sich von ihr als Klischee zu lösen und ihre Authentizität in Zweifel zu ziehen, sondern sie nun absichtsvoll zu wählen.

Enden möchte ich mit der relativierenden Perspektive eines zweiten Films aus den 1990er Jahren, *Au plus près du paradis* von Tonie Marshall, der sich gleichfalls als Hommage an *An Affair to Remember* versteht, aber dennoch zu einem ganz anderen Ende als *Sleepless in Seattle* kommt. Cathérine Deneuve spielt dabei die so mürrische wie unglückliche Pariser Kunstjournalistin Fanny, die noch mitten im Leben einer Liebe aus Studienzeiten hinterher hängt, die damals im Sande verlief. Sehnsüchtig sieht sie sich im Kino *An Affair to Remember* an, der für ihren Geliebten und sie seinerzeit das Referenzmodell für eine echte, die Zeit überdauernde Liebesgeschichte

abgab. In Verfolgung einer mysteriösen Notiz, die nächtens vor ihrem Haus abgelegt ist und sie – in Kopie von *An Affair to Remember* – zu einem Rendezvous auf dem Empire State Building einlädt, reist sie mit beruflichem Vorwand nach New York. Dort arbeitet sie mit dem Fotografen Philippe zusammen, der sich in sie verliebt, wohingegen sie sich immer noch nicht auf eine neue Option einlassen will. Die Wende bringt erst ein anderes Medium, das eine alternative Liebessemantik anbietet. In einem Restaurant erinnert ein Tischgenosse sich fragmentarisch an den Text eines Lieds, das Philippe sofort erkennt und zu singen anfängt: „If you can't be with the one you love, love the one you're with“⁴², einem Appell, gerade nicht dem fernen Ideal nachzujagen, sondern das Naheliegende anzustreben. Das ganze Lokal stimmt nach und nach in das Lied ein, gerade so als sei dieses Lied von 1970 fest als Leitlinie der Lebensführung im kollektiven Gedächtnis verankert. In Marshalls Variante der Geschichte siegt der Popsong letztlich gegen das Kino, die kollektive Weisheit gegen individuelle Obsession, die Machbarkeit gegen Absolutheitsanspruch, denn der Schluss deutet an, dass sich Fanny nun doch mit Philippe einlassen wird. Die Exklusivität des romantischen Modells der Liebe wird hier nicht mehr beansprucht, sondern ein Feld konkurrierender Optionen aufgemacht. Für mein Argument aufschlussreicher als diese Öffnung an sich ist jedoch die Tatsache, dass auch jede Alternative sich in das gesellschaftliche Semantikrepertoire nur durch populäre mediale

Jens RUCHATZ (1969)

Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Kunstgeschichte und Soziologie in Köln und Paris. Promotion mit einer Arbeit zur Mediumsgeschichte der fotografischen Projektion. Aktuell Akademischer Rat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg. Forschungsschwerpunkte: Interview und Individualität, Medien des Gedächtnisses, Mediengeschichte des Privaten, Geschichte und Theorie der Fotografie, Medienreflexion im Film, Medientheorie des Populären.

⁴¹ Regisseurin und Drehbuch-Co-Autorin Nora Ephron vertritt im Übrigen, dass zu viel Sex (im Film) die *romantic comedy* – und man darf wohl ergänzen: auch die

romantische Liebe – kaputt gemacht habe; vgl. Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 14.

⁴² Es handelt sich um *Love the one you're with* von Stephen Stills aus dem Jahr 1970.

„Was macht eigentlich...“

Zeitgebundene Erinnerungen von und an bundesrepublikanische Filmstars

Lu Seegers

Oktober 1974 – *Erstes Programm* (ARD) – die Talkshow *Je später der Abend*. Dietmar Schönherr führt seinen Gast, die Schauspielerin Romy Schneider, ein: „Die Menschen in diesem Land können sich nicht damit abfinden, dass Romy nicht mehr Sissi ist“. Romy Schneider kommentiert: „Ich war noch nie Sissi. Das war eine Rolle“. ¹ In der Sendung präsentiert sie sich als Vamp und flirtet offen mit dem Skandal-Schauspieler Burkhard Driest.

Wohl kaum eine andere Schauspielerin hatte in der Bundesrepublik mit kollektiven Erinnerungen an frühere Rollen so zu kämpfen wie Romy Schneider. Durch die drei Sissi-Filme war sie auf das Image der kindlich-natürlichen Kaiserin festgelegt, das nicht zuletzt deshalb so übermächtig war, weil es ein personifiziertes nationales Unschuldsmotiv darstellte.

Vor allem die Lösung aus der Familienbindung, die Übersiedlung nach Paris 1958 und die Beziehung zu Alain Delon markierten einen radikalen Imagebruch und wurden ihr von der deutschen Öffentlichkeit – respektive den Medien – übel genommen. ²

Das Image-Problem von Romy Schneider verweist auf den engen Zusammenhang von Populärkultur und Erinnerung und zeigt, dass Pop-Kultur keineswegs erinnerungs-vergessen sondern gelegentlich geradezu erinnerungs-versessen ist. Kollektive Erinnerungen, so die hier vertretene These, stellen eine maßgebliche Kategorie zur Bestimmung von Popularität dar. Dies gilt insbesondere für Filmstars, weil sie oft über einen längeren Zeitraum in der Öffentlichkeit präsent und mit ihnen zeitspezifische Erinnerungen verbunden sind. Filmstars haben das Erscheinungsbild des 20. Jahrhunderts wesentlich mitge-

prägt. Sie waren und sind Idole und Schönheitsideale, Mode-Trendsetter und Meinungsmacher, Leitbilder und Objekte von Wünschen und Träumen. ³ In der Öffentlichkeit nehmen sie vielfach eine Vorbild- und Orientierungsfunktion ein. Sie sind daher nicht nur als Individuen zu betrachten sondern immer auch als „Brennpunkt hochkomplexer kultureller Bezugssysteme und allgemein gesellschaftlicher Verhältnisse und Prozesse“. ⁴

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass Stars aufgrund ihrer öffentlichen Bedeutung Teil des kollektiven Gedächtnisses sind

Der Zusammenhang von Populärkultur und Erinnerung und zeigt, dass Pop-Kultur keineswegs erinnerungs-vergessen sondern gelegentlich geradezu erinnerungs-versessen ist

und die öffentliche Erinnerungskultur eines Landes, hier der Bundesrepublik, auf spezifische Weise mitformen. Zum einen versuchen viele Stars Erinnerungen an sich selbst zu konturieren, in dem sie z.B. Interviews geben und Autobiographien veröffentlichen, die stets auch Zeitdiagnosen enthalten. Zum anderen werden mit ihnen an Geburtstagen und besonders posthum bestimmte Erinnerungen wachgerufen und damit spezifische Rückblicke auf die deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert verbunden. Diesen Zusammenhang werde ich in Form von ersten eher essayistischen Überlegungen anhand von drei Filmstars aufzeigen, die sowohl generationenübergreifend bekannt sind als auch gewissermaßen die *Zeittheimat* (sensu W.G. Sebald) bestimmter Altersgruppen markieren: neben Romy Schneider Hildegard Knef und Heinz Rühmann. Dabei stütze ich mich auf Autobiographien und Biographien sowie auf Presstexte und Nachrufe.

graphien veröffentlichen, die stets auch Zeitdiagnosen enthalten. Zum anderen werden mit ihnen an Geburtstagen und besonders posthum bestimmte Erinnerungen wachgerufen und damit spezifische Rückblicke auf die deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert verbunden. Diesen Zusammenhang werde ich in Form von ersten eher essayistischen Überlegungen anhand von drei Filmstars aufzeigen, die sowohl generationenübergreifend bekannt sind als auch gewissermaßen die *Zeittheimat* (sensu W.G. Sebald) bestimmter Altersgruppen markieren: neben Romy Schneider Hildegard Knef und Heinz Rühmann. Dabei stütze ich mich auf Autobiographien und Biographien sowie auf Presstexte und Nachrufe.

¹ Zitiert nach Schwarzer, Alice: *Romy Schneider. Mythos und Leben*. Köln 1998 (3. Aufl.), S. 12.

² Lowry, Stephen / Korte, Helmut: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart,

Weimar 2000, S. 109.

³ Ebd., S. 5.

⁴ Strobel, Ricarda / Faulstich, Werner: *Die deutschen Fernsehstars, Bd. 1: Stars der ersten Stunde*. Unter Mitarbeit von Uwe Breitenborn. Göttingen 1998, S. 12.

Hildegard Knef – Verkörperung der „skeptischen Generation“

Die anhaltende Popularität von Hildegard Knef beruht nicht nur auf ihrer dreifachen Karriere als Schauspielerin, Sängerin und Buchautorin, sie ist auch in besonderem Maße mit der öffentlichen Wahrnehmung der deutschen Nachkriegszeit verknüpft. Maßgeblich dafür war ihre Rolle in Wolfgang Staudtes DEFA-Film *Die Mörder sind unter uns* aus dem Jahr 1946, in dem sie eine junge KZ-Überlebende spielt, die sich beherzt dem Wiederaufbau widmet und einem ehemaligen Soldaten hilft, die „Schatten der Vergangenheit“ zu bekämpfen. Hildegard Knef, Jahrgang 1925, galt als neues Gesicht im deutschen Film und verkörperte den Typus der zupackenden, selbstbewussten, eigenständigen Frau, die sich nicht unterkriegen lässt in dem von Männern angerichteten Desaster. Neben dem Bild der attraktiven „Trümmerfrau“ hat sich der Skandal um Knefs Nacktszene in dem Film *Die Sünderin* aus dem Jahr 1950 tief in das bundesrepublikanische kollektive Gedächtnis eingegraben und steht heute für die pruden und moralkonservativen 1950er Jahre. Eine weitere Karriere zeichnete sich für die Knef seit den frühen 1960er Jahren als Chansonsängerin ab. Lieder wie *Von nun an ging's bergab* und *Für mich soll's rote Rosen regnen* stellten gewissermaßen Miniatur-Autobiographien dar, mit denen Hildegard Knef auf humorvoll-ironische Weise ihr Image des Stehaufmännchens, das sich nicht unterkriegen lässt, weiterformte. 1970 erschien dann Knefs Autobiographie *Der geschenkte Gaul*, die mit vier Millionen verkauften Exemplaren bis heute eines der meistgelesenen Bücher in deutscher Sprache ist und eine Welle von literarisch ambitionierten Schauspielerbiographien auslöste.⁵ Das Buch war wohl deshalb so erfolgreich, wie Christian Schröder in seiner Knef-Biographie 2005 bemerkt, weil es nicht nur eine persönliche Geschichte, sondern auch eine Skizzierung jener Deutschen ist, die als

Kinder und Jugendliche im Dritten Reich aufwachsen, den Krieg in Luftschutzkellern oder schon in Uniform erlebten und dennoch zu jung waren für persönliche Schuld.⁶ Hildegard Knef erweckte mit ihrer Lebensgeschichte noch einmal Helmut Schelskys populäres Porträt von der „skeptischen Generation“ der Jahrgänge 1920 bis 1930 zum Leben: einer Generation, die nach dem Krieg jede Form von Ideologie ablehnte, sich in den Wiederaufbau stürzte, aber in den 1960er Jahren auch offen war für gesellschaftliche Neuerungen war bzw. diese mitinitiierte. Nach dem Erscheinen des „brillanten Erinnerungsbuches“, wie Ursula von Kardorff kommentierte, hat Hildegard Knef in Interviews immer wieder ihre Lebensgeschichte mit der Nachkriegszeit verknüpft und das Bild einer beteiligten und dennoch unschuldigen Jugend in Szene gesetzt.

Hildegard Knef hat ihre Lebensgeschichte mit der Nachkriegszeit verknüpft und das Bild einer beteiligten und dennoch unschuldigen Jugend in Szene gesetzt.

In den 1970er und frühen 1980er Jahren boten dann die zahlreichen Krankheiten und Schönheitsoperationen der Schauspielerin den Medien immer wieder Anlässe, um ihr Leben als „Symbolfigur der Trümmergeneration“, wie die *Quick* 1980 schrieb, Revue passieren zu lassen.⁷ Im Vorder-

grund standen zu dieser Zeit aber Knefs Kritik an Deutschland und ihre unkonventionelle Vereinbarung von Beruf und Kind, die ihr gerade im Zusammenhang mit der Scheidung von David Cameron vielfach übel genommen wurde. Zum 60. Geburtstag der Diva im Jahr 1985 verschwand der gehässige Ton in der Presse, die Knef wurde im Spiegel als zerbrechliches Denkmal und Stehaufmännchen der Nation gewürdigt, und das ZDF zeigte passend dazu die Dokumentation *Nein, ich gebe niemals auf*. Hildegard Knef galt nun als Fossil einer Film- und Showvergangenheit. Ihre angeklebten Wimpern wirkten wie ein Überbleibsel aus alten Zeiten und hätten etwas „Rührendes, Gestriges, Unbelehrbares“, wie der *Stern* schrieb.⁸

⁵ Knef, Hildegard: *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*. München 1970.

⁶ Auch zum Folgenden: Schröder, Christian: *Hildegard Knef. Mir sollten sämtliche Wunder begegnen*. Berlin 2005 (2004?).

⁷ Vgl. z.B. Jeannée, Michael: *Krebs als Buchschlager? Gegen die Behauptung, mit der Krankheit der Knef große Geschäfte machen zu wollen, verteidigt sich Buchverleger Molden*. In:

Bild am Sonntag (1975), Nr. 18, S. 39-41 und N.N.: *Was sich im Leben der Hildegard Knef verändert hat. Nach ihrer schweren Krebsoperation arbeitet, singt und schreibt die Künstlerin mehr als je zuvor*. In: *Bild am Sonntag* (1975), Nr. 15, S. 57.

⁸ Rupprecht, Annette: *Die Lady ist ein Tiger*. In: *Stern TV Magazin* (1992), Nr. 39 zit. nach Schröder, *Hildegard Knef*, S. 331.

Zu einer nationalen Ikone avancierte Hildegard Knef jedoch erst in den 90er Jahren. Sie wurde, wie Christian Schröder schlussfolgert, zu einer wichtigen Identifikationsfigur im vereinten Deutschland, das Wurzeln in einer vermeintlich gemeinsamen Erfahrung der Nachkriegsjahre suchte. In Hildegard Knef sah man die Verkörperung einer langen, nun zu Ende gehenden Nachkriegsepoche. So kommentierte die Süddeutsche Zeitung zu Knefs 70. Geburtstag 1995: „Hildegard Knef – das ist die deutsche Nachkriegszeit von 1946 bis auf den heutigen Tag.“ Nach ihrem Tod schien sie ebenso für den Überlebenswillen in den Trümmern wie für die Ausrichtung auf Amerika bei gleichzeitigem trotzigem Beharren auf Abstand zu stehen, sie verkörperte eine Emanzipation ohne feministisches Programm und eine Exzentrik, die noch etwas Bodenständiges enthielt.⁹ Ihre Eigenschaften wurden nunmehr als Katalog präsentiert, mit denen die Deutschen nach dem Krieg den Wiederaufstieg geschafft hatten: Fleiß, Disziplin, Realitätssinn, Ausdauer und die Bereitschaft zum Neuanfang. Auf die Figur Hildegard Knef, so scheint es, werden auch und gerade posthum spezifische Zeitwahrnehmungen und -verortungen einer zum Stereotyp geronnenen deutschen Nachkriegsgeschichte projiziert.

Romy Schneider oder die Entdeckung einer weiblichen „Kriegskind-Generation“

Die in der Bundesrepublik nicht enden wollende Erinnerung an Sissi war für die Karriere von Romy Schneider, so ist zu vermuten, wohl ebenso prägend wie für ihre Lebensgeschichte. Ende der 50er Jahre war Romy Schneider nach Frankreich gegangen, um mit Alain Delon zu leben und sich neu zu entdecken. Ihr Verhältnis zu Deutschland soll – wie immer wieder kolportiert wird – gespalten gewesen sein. Zwar suchte Romy Schneider schon Mitte der 60er Jahre negativen Berichten entgegen zu treten. So veröffentlichte beispielsweise die Illustrierte *Quick* 1965 kurz nach Schneiders Selbst-

mordversuch einen von Oswalt Kolle aufgezeichneten Serienbericht unter dem Titel *Nach all diesen Lügen*. Hier wehrte sie sich gegen den Vorwurf der Deutschfeindlichkeit durch die Medien und suchte sich als ernsthafte Schauspielerin und ihr Privatleben als geordnet zu präsentieren.¹⁰ Doch dienten solche Berichte nur dazu, neue Spekulationen vor allem über das Privatleben Romy Schneiders zu nähren. Und in der Tat schienen die Medien anhand von Romy Schneider in den sechziger Jahren einen gesellschaftlichen Wertewandel in punkto Selbstverwirklichung von Frauen zu verhandeln, der jedoch keineswegs widerspruchslös und eindeutig war.

Seit den 1970er Jahren wurde Romy Schneider auf der einen Seite als vor allem ein in Frankreich reüssierender Weltstar wahrgenommen, auf der anderen Seite schrieb man ihr das Image einer unsicheren Frau zu, die zwischen beruflicher Selbständigkeit und persönlichen Abhängigkeiten hin- und her gerissen war. Ihr plötzlicher Tod im Jahr 1982 sollte den tragischen Höhe- und Schlusspunkt dieses Images bilden, das noch immer mit der Sissi-Rolle in Verbindung gebracht wurde. So schrieb der *Stern* nach ihrem Tod:

„Auf der Bühne feierte sie Triumphe wie kein anderer deutscher Star. Ihr Leben aber war eine Tragödie. Aus der strahlenden Sissy wurde eine unglückliche Frau, die von anderen zerstört wurde und sich selbst zerstörte.“¹¹

Es war Alice Schwarzer, die die Schauspielerin in ihrer Biographie *Romy Schneider: Leben und Mythos* aus dem Jahr 1998 als Frau präsentierte, die sich selbst verwirklichen wollte, dabei aber immer wieder von Kindheitsprägungen und überkommenen Weiblichkeitsvorstellungen eingeholt wurde.¹² Alice Schwarzer nutzte diese Interpretation durchaus auch für eigene Interessen. Romy Schneider wurde nicht zuletzt aufgrund ihres Engagements bei Schwarzers Kampagne gegen den Paragraphen 218 im Jahr 1971 als Feministin dargestellt, die an ihrer eigenen Stärke

⁹ Schröder, *Hildegard Knef*.

¹⁰ Kolle, Oswalt: *Romy Schneider hat das Wort*. In: *Quick* (1965), Nr. 16, S. 25-31.

¹¹ N.N.: *Der lange Selbstmord der Romy Schneider*. In: *Stern* (1982), Nr. 23, S. 15-20.

¹² Schwarzer, *Mythos*.

scheitert. Mehr noch: Anhand der 1938 geborenen Romy Schneider zeichnet Alice Schwarzer ein Porträt einer weiblichen „Kriegskinder“-Generation, die an den verschwiegenen Verstrickungen ihrer Eltern im Nationalsozialismus lebenslang litt, in einem vaterlosen bzw. von einem Stiefvater geprägten Umfeld aufwuchs und in den 1960er und 1970er Jahren zwischen neuen Wünschen nach Selbständigkeit und überkommenen Rollenerwartungen aufgerieben wurde.¹³ Schwarzer ging es darum, anhand von Romy Schneider kollektive Erinnerungen, ja eine weibliche Zeit Heimat, zu formen, mit denen sich viele Frauen dieser Jahrgänge identifizieren können.¹⁴

Heinz Rühmann – der „Generationencontainer“

Wie wohl kein anderer Schauspieler gehört der 1903 geborene Heinz Rühmann zum kollektiven Erinnerungsschatz der Deutschen im 20. Jahrhundert. Ebenso systemwie generationenübergreifend erfreute er sich seit der Weimarer Republik großer Popularität. Rühmann, so Torsten Körner in seiner Biographie 2004, konnte nur deshalb eine Ikone und eine der großen integrierenden Figuren der deutschen Filmgeschichte werden, weil sein Image als Filmstar auf dem volkstümlichen Mythos des „kleinen Mannes“ aufbaut, der jede Regierung übersteht und sein Glück in einem beständigen Privatleben sucht. Auch und gerade während des Nationalsozialismus sei dieses Image erfolgreich gewesen, weil es geheime Wünsche und Sehnsüchte des Publikums auf die Leinwand projiziert habe.¹⁵ Rühmanns Filme kamen damit dem Bedarf nach unpolitischer Unterhaltung im Dritten Reich nach und trugen auch durch die zahlreichen Wiederausstrahlungen im bundesrepublikanischen Fernsehen dazu bei, Erinnerungen eines vermeintlich unpolitischen, vom Regime freigesetzten Alltags zu konturieren. Besonders deutlich

Auf die Figur Hildegard Knef, so scheint es, werden auch und gerade posthum spezifische Zeitwahrnehmungen und -verortungen einer zum Stereotyp geronnenen deutschen Nachkriegsgesellschaft projiziert.

wird dieser Bedarf an dem Film *Die Feuerzangenbowle* aus dem Jahr 1944, der heute noch ganze Heerscharen von Studierenden in der Weih-nachtszeit mit Glühwein und Wunderkerzen in die Hörsäle deutscher Universitäten lockt. Weit über das Jahr 1944 drückt *Die Feuerzangenbowle* eine tiefe Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Freiheit vor Verantwortung aus. Die Verklärung der Vergangenheit im Film ist ebenso NS-konform wie melancholisch, in der die eigenen Erinnerungen zum rettenden Paradies erklärt werden.¹⁶

Heinz Rühmann, der nach 1945 zunächst kaum Rollenangebote erhielt, hat sich selbst zu seiner Vergangenheit im Nationalsozialismus nur ungern geäußert. Vorwürfe empfand er als grundsätzlich ungerechtfertigt. Auch wenn er in seiner Autobiographie *Das war's* aus dem Jahr 1982 eher widerwillig seine Hilfe für die Verheiratung seiner jüdischen Frau Maria Bernheim mit einem neutralen Ausländer schildert: Eine Bereitschaft, sich selbstkritisch mit dem eigenen Tun in der Diktatur auseinanderzusetzen, fand sich bei ihm ebenso wenig wie bei den meisten anderen Deutschen seiner Altersgruppe.¹⁷ Nach Rühmanns triumphalem Comeback mit

dem *Hauptmann von Köpenick* im Jahr 1956 wurde jeder neue Film als ein Kapitel deutscher Lebens- und Überlebensgeschichte verstanden.¹⁸ Rühmanns Leistungen wurden fortan nicht allein an seinen Filmen, sondern auch an der zurückgelegten Lebensstrecke bemessen. Zu seinem 90. Geburtstag erhielt Heinz Rühmann eine Hommage, wie sie noch keinem anderen Schauspieler zuteil geworden war. An einer Fernsehgalä zu seinen Ehren nahmen nicht nur die Showprominenz, sondern auch alle Ministerpräsidenten und der Bundeskanzler teil, um die generationenübergreifende Symbiose des Stars mit dem deutschen Publikum zu feiern.¹⁹ Seit den späten 90er Jahren hat sich der Blick auf Heinz Rühmann gewandelt. Ohne seine schauspielerischen Leistungen in

¹³ Ebd., besonders S. 210 ff. Zur Konstruktion einer „Kriegskinder-Generation“ in den Medien seit den späten 1990er Jahren vgl.: Seegers, Lu: *Einführung*. In: dies. / Reulecke, Jürgen (Hrsg.): *Die „Generation der Kriegskinder“*. Historische Hintergründe und Deutungen. Gießen 2009, S. 11-30.

¹⁴ Ohne dieses Identifikationsangebot nähert sich Michael Jürgs in seiner Biographie Romy Schneider. Jürgs,

Michael: *Der Fall Romy Schneider: Eine Biographie*. Berlin 2008.

¹⁵ Körner, Torsten: *Ein guter Freund. Heinz Rühmann. Biographie*. Berlin 2001 (1. Aufl.), S. 11f.

¹⁶ Ebd., S. 252.

¹⁷ Rühmann, Heinz: *Das war's. Erinnerungen*. Frankfurt a. M., Berlin 1982.

¹⁸ Körner, *Rühmann*, S. 315.

¹⁹ Körner, *Rühmann*, S. 366.

Zweifel zu ziehen, wird nunmehr von einer jüngeren Generation sein Verhalten im Dritten Reich analysiert. Dennoch bleibt Heinz Rühmann, wie Körner betont, im kollektiven Gedächtnis der zeitlose „kleine Mann“ und der „gute Freund“.

Ein Fazit

Die Ausführungen weisen auf den engen Zusammenhang von Erinnerung und Populärkultur hin. Die langjährige Popularität von Hildegard Knef, Romy Schneider und Heinz Rühmann beruhte nicht zuletzt auf einer ständigen Re-Aktualisierung ihrer Lebensgeschichten und Filme in der Öffentlichkeit, durch die zumindest in der Retrospektive auch zeitweilige Karriereeinbrüche integriert bzw. überbrückt werden konnten. Vor allem Hildegard Knef förderte durch ihre autobiographischen Selbstinszenierungen die enge Verbindung ihrer Person mit der deutschen Nachkriegsgeschichte intensiv. Die Lebensgeschichten der Stars werden mit jeder neuen Biographie posthum in das kollektive Gedächtnis und die öffentliche Erinnerungskultur wieder eingespeist, neu vermessen und definiert. Hinzu kommen in letzter Zeit Spielfilme, die zu einer weiteren Fiktionalisierung der Figuren und zu einer neuartigen Einschreibung ihrer Biographien in die öffentliche Erinnerungskultur führen. Im Jahr 2009 hatte der Film über Hilde-

gard Knef *Hilde* mit der Schauspielerin Heike Makatsch in der Hauptrolle Premiere. Über Romy Schneider ist ein Fernsehfilm mit Jessica Schwarz in der Hauptrolle in Arbeit, ein weiteres Filmprojekt mit der Schauspielerin und Schlagersängerin Yvonne Catterfeld wurde kürzlich abgebrochen. Alle Protagonistinnen versuchen sich mit den Rollen als ernsthafte Schauspielerinnen zu präsentieren, wobei die Lebensgeschichten von Hildegard Knef und Romy Schneider respektive ihren Darstellerinnen im Hinblick auf vermeintliche Ähnlichkeiten und Unterschiede in den Persönlichkeiten und Biographien medial neu verwoben werden.²⁰ Zugleich geht es im Mediensystem darum, anhand der Erinnerungen an bekannte Schauspieler die Aufmerksamkeit der jeweiligen, möglichst werberelevanten Zielgruppe zu binden. Denn wenn Vergangenheit als Thema genutzt wird, nicht um reflektierte Erinnerung zu befördern, sondern um eine spannende, quotenstarke Erzählung zu konstruieren, lässt sich daraus etwas über die Relevanz eines Themas in der Gesellschaft sagen. Denn kommerzielle Medien bearbeiten nur solche Themen möglichst publikumswirksam, bei denen sie ein gesellschaftliches Interesse annehmen.²¹ Für eine medial inspirierte Zeitgeschichte ist die kultur- und gesellschaftsgeschichtliche Bedeutung von Stars und Prominenten daher nicht zu unterschätzen.

LU SEEGER (1968)

Dr. phil., Historikerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB 434 Erinnerungskulturen, Justus-Liebig-Universität Gießen (2003-2008), z. Zt. Lehrbeauftragte und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Leibniz Universität Hannover.

Einschlägige Publikationen: Hör zu! Eduard Rhein und die Rundfunkprogrammzeitschriften (1931-1965), Potsdam 2003 (2. Aufl.); Prominentenimages und gesellschaftlicher Wertewandel in der Bundesrepublik Deutschland (1950-1980), in: dies./Daniela Münkel (Hg.), Medien und Imagepolitik im 20. Jahrhundert. Deutschland-Europa-USA, Frankfurt a.M./New York 2008, S. 207-227.

²⁰ Siehe z.B. N.N.: *Yvonne Catterfeld spielt Romy Schneider. „Ich hatte eine Gänschaut“*. In: *Süddeutsche.de* vom 12.2.2008: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/883/432633/text> (19.5.2009), N.N.: *Wer ist die bessere Romy?* In: *Bunte.de* vom 28.3.08: http://www.bunte.de/szene/schwarz-vs-catterfeld_aid_3984.html (2.8.2009) und Reents, Edo: *Unsere neue Romy*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.

39 vom 15.2.2008, S. 44. N.N.: *Heike Makatsch spielt Hildegard Knef. „Meine eigene Hilde“*. In: *Süddeutsche.de* vom 21.8.2008, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/77/307032/text/> (19.5.2009).

²¹ Vgl. Zierold, Martin: *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive*. Berlin, New York 2006, S. 191.

Rezensionen

DÖRTE HEIN: *Erinnerungskulturen online. Kommunikatoren und Nutzer von Websites zu Nationalsozialismus und Holocaust*. Konstanz: UVK 2009, 294 Seiten

JOANNE GARDE-HANSEN / ANDREW HOSKINS / ANNA READING (HRSG.): *Save as... Digital Memories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, 209 Seiten

ERIK MEYER (HRSG.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorativ Kommunikation in digitalen Medien*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2009, 239 Seiten

Es ist soweit: Das Thema ‚digitale Medien‘ scheint im Zentrum des Erinnerungsdiskurses angekommen. Über Jahre ist vielerorts die große Bedeutung von Medien allgemein und insbesondere von neueren Medientechnologien für gesellschaftliche Aspekte von Gedächtnis und Erinnerung betont worden, doch meist blieb es in der konkreten Auseinandersetzung bei der Formulierung von Desideraten oder bei knappen Exkursen, und allzu oft begnügte man sich auch mit kulturpessimistischen Untergangsszenarien vom Ende aller Erinnerung, ohne sich jedoch tiefergehend mit digitalen Medientechnologien und deren Produktions- und Nutzungsbedingungen zu befassen.¹ Dass nun im Abstand weniger Wochen gleich drei Publikationen erscheinen, die den Zusammenhang von digitalen Medien und Erinnerungskulturen im Titel tragen, spricht dafür, dass die bereits seit einiger Zeit wachsende Zahl von systematischen Forschungsprojekten zum Thema sich nun zunehmend auch in Publikationen niederschlägt.

Auch wenn der amerikanische Historiker Gavriel D. Rosenfeld nach den Höhenflügen der Erinnerungsforschung jüngst sicherlich zurecht einen Rückgang des wissenschaftlichen wie öffentlichen Interesses insgesamt prognostiziert hat,² so spricht doch einiges dafür, dass das Thema ‚digitale Erin-

nerung‘ das Potential für eine Weiterentwicklung und Erneuerung der – nach über zwei Jahrzehnten ‚memory boom‘ nun möglicherweise stagnierenden bzw. sich konsolidierenden – kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung hat.³ Die nun vorliegenden Publikationen zeigen jedoch auch, dass sich unter dem Oberthema ‚digitale Medien und Erinnerungsforschung‘ sehr vielfältige Forschungsansätze versammeln. Während der anglo-amerikanische Sammelband eher auf den Gestus des genuin ‚Neuen‘, des Umbruchs und der Wende zu setzen scheint, stehen beide deutsche Publikationen stärker in Kontinuität zu ‚klassischen‘ Forschungsfragen der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung und übertragen bzw. erweitern diese auf Phänomene im Kontext digitaler Medien.

Dörte Hein legt mit *Erinnerungskulturen online*⁴ eine umfangreiche empirische Studie über „Angebote, Kommunikatoren und Nutzer von Websites zu Nationalsozialismus und Holocaust“ vor. Schon die Wahl des Themenfeldes ‚Nationalsozialismus und Holocaust‘ steht in der Tradition eines der zentralen Forschungsthemen der ‚klassischen‘ deutschen wie auch der internationalen Erinnerungsforschung. In einem ausführlichen, theoretischen Teil arbeitet Hein unter den Oberbegriffen ‚Hypermedialität‘ und ‚Interaktivität‘ Besonderheiten der Kommunikation im World Wide Web heraus (S. 31ff.). Hier kann sie einerseits aufzeigen, dass neuere mediale Phänomene auch für die Erinnerungsforschung eine genauere Reflexion der Medialität von Erinnerung und deren veränderter Bedingungen notwendig machen. Andererseits betont sie zugleich, dass die Potentiale digitaler Medien (noch?) keinesfalls mit den tatsächlichen Umsetzungsformen gleichzusetzen seien und folgert, dass es daher „Veränderungsprognosen zu relativieren [...] gilt“ (S. 50).

Auch in den zwei folgenden theoretischen Kapiteln über Gedächtnistheorie und Gedächtnisme-

¹ Für einen Überblick und eine Kritik des Diskurses vgl. Zierold, Martin: *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive*. Berlin 2006 und Zierold, Martin: *Memory and media cultures*. In: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin [u.a.] 2008, 399–407.

² Vgl. Rosenfeld, Gavriel D.: *A Looming Crash or a Soft Landing? Forecasting the Future of the Memory "Industry"*. In: *The Journal of Modern History* 81/1, 2009, S. 122–158.

³ Neben den genannten Publikationen sei exemplarisch auf zahllose Tagungen und Forschungsprojekte zum Thema in

der jüngeren Vergangenheit verwiesen wie u.a. die ICA Preconference 2009 „*The Future is Prologue*“ (vgl. <http://www.icahdq.org/conferences/2009/future.asp> (2. August 2009)) oder die Tagungsreihe „*Digital Memories*“ des Inter-Disciplinary.Net (vgl. <http://www.interdisciplinary.net/critical-issues/cyber/digital-memories/> (2. August 2009)).

⁴ Bei der Publikation handelt es sich um die überarbeitete Fassung der 2008 am Fachbereich Politik- und Sozialwissenschaften der FU Berlin eingereichten Dissertationsschrift.

dien setzt Hein vor allem auf die Anschlussfähigkeit zum bestehenden Diskurs. In der Gedächtnistheorie knüpft sie sowohl an Aleida und Jan Assmanns Arbeiten, als auch an jüngere konzeptionelle Arbeiten von Astrid Erll an, die für eine prozessorientierte und dynamischere Perspektive auf Gedächtnis und Erinnerung plädiert hat. Erlls Konzept eines ‚erinnerungskulturwissenschaftlichen Medienkompaktbegriffs‘ (im Anschluss an Siegfried J. Schmidt) ist auch die wichtigste Grundlage für Heins eigene Überlegungen zu Gedächtnismedien. Gerade dieses abstrakte und für verschiedene Medientechnologien offene Konzept ist gut geeignet, um auch bisher wenig beachtete Entwicklungen digitaler Medien in den bestehenden Diskurs der Erinnerungsforschung zu integrieren, ohne die Anschlussfähigkeit an etablierte Begriffe aufgeben zu müssen.

Heins empirische Studie befasst sich – nach einer einleitenden Darstellung des Untersuchungsdesigns und der Methoden – zunächst mit einer Darstellung und Analyse verschiedener Internetangebote zu Nationalsozialismus und Holocaust, auf die die Auswertung von qualitativen, leitfadengestützten Experteninterviews mit Produzenten der Webangebote folgt. In einem weiteren Schritt stellt Hein die Ergebnisse einer online durchgeführten, quantitativen Nutzerbefragung vor, um abschließend den empirischen Teil noch einmal systematisch zusammenzufassen und zu Thesen zu verdichten, die erneut dezidiert gegen eine Überbewertung des ‚Neuen‘ in den ‚neuen Medien‘ plädieren. So stellt Hein unter anderem in ihrer zweiten These fest: „Online-Angebote verhalten sich zu anderen Erinnerungsmedien komplementär und sind gesellschaftlich rückgebunden. Mit ihnen etablieren sich keine losgelösten Wege der Vermittlung der nationalsozialistischen Vergangenheit.“ (S. 254) Ergänzend kann Hein zeigen, dass in den von ihr untersuchten Angeboten weder interaktive Kommunikationsformen (vgl. S. 256) noch multimediale Darstellungen (vgl. S. 257) eine dominante Rolle spielen. Vielmehr bleiben laut Hein auch die digitalen Angebote weitgehend textlich dominiert und werden als Informationsmedien, nicht jedoch zum kommunikativen Austausch genutzt. Auch eine örtliche ‚Entgrenzung‘ der Angebote lasse sich nicht beobachten, diese orientierten sich meist durchaus „an konkreten Orten sowie nationalen Erinnerungskulturen“ (S. 258). So lässt sich Heins Arbeit als ein Plädoyer für eine systematischere und genauere Analyse digitaler Medien im Kontext des Erinnerungsdiskurses lesen; zugleich wird jedoch deut-

lich, dass solche Studien keineswegs notwendig einen Bruch mit bisherigen Forschungen behaupten müssen, sondern dass vielmehr auch Erinnerungspraktiken im World Wide Web durchaus in Kontinuität und Kompatibilität zu Erinnerungskommunikationen in anderen medialen und gesellschaftlichen Kontexten stehen können.

Auch der von Erik Meyer herausgegebene Sammelband *Erinnerungskultur 2.0* setzt ähnlich wie Hein – die hier ebenfalls mit einem Beitrag vertreten ist – auf eine Kontinuität zu ‚klassischen‘ Themen des Diskurses: fast alle Beiträge kombinieren etablierte Erinnerungsthemen mit Fragen neuerer Medientechnologien – vom „Geschichtsbewusstsein im Zeitalter interaktiver Medien“ (Wulf Kansteiner), über den „Zweite[n] Weltkrieg im Computerspiel“ (Gunnar Sandkühler), die digitalen Projekte des ‚Vietnam Veteran Memorial Fund‘ (Angela Sumner) bis hin zu den „Potenziale[n] digitaler Technologien für die Erinnerung an zerstörte Synagogen“ (Marc Grellert). Dennoch vertritt der Sammelband etwas offensiver die These grundsätzlicher Veränderungen der Erinnerungskultur im Kontext digitaler Medien, wie Claus Leggewie in seinem einleitenden Aufsatz betont: „Die hier vorgelegten Forschungsergebnisse bestätigen die Hypothese, dass die Medienevolution einen erinnerungskulturellen Wandel hervorruft beziehungsweise einen solchen widerspiegelt.“ (S. 21) Dieser Wandel sei vor allem durch Individualisierung und Interaktivität gekennzeichnet, denn durch das Internet als ein „*Monomedium individualisierter Massenkommunikation [...] kann sich auch die kollektive Kommemoration individualisieren und subjektiver gestalten. Weniger wird Geschichte erinnert, [...] sondern zunehmend [werden] individuelle, zum Teil ganz inkommensurable und idiosynkratische Geschichten berichtet.*“ (S. 22) Diese These wird in einem umfassenden Überblicksartikel von Erik Meyer noch einmal systematisch ausgeführt, der insbesondere in datenbankgestützten Anwendungen eine Individualisierung von Erinnerung im mehrfachen Sinne wirksam werden sieht: Grundsätzlich wird durch Datenbanken „die personalisierende Darstellung potentiell aller Betroffenen“ (S. 202f.) möglich. Bemerkenswert ist dabei zugleich, dass Betroffene bzw. Zeitzeugen vielfach auch selbst in der Lage sind, Inhalte von Datenbanken zu produzieren bzw. beizusteuern: „*Nicht zuletzt durch die Integration nutzergenerierter Inhalte konstituieren autobiografische Zeugnisse in einem bislang ungekannten Ausmaß das in allgemein zugänglichen Archiven gesammelte Korpus historischer Quellen,*

während private Erinnerungen zugleich zum Fokus öffentlicher Erinnerungskultur avancieren.“ (S. 203) Doch auch auf der Ebene der Mediennutzung vollzieht sich nach Meyer im Kontext von datenbankgestützten digitalen Anwendungen eine Individualisierung von Erinnerungsprozessen, insofern diese allein „durch eine individuelle Datenbankabfrage seitens interessierter Rezipienten realisiert werden“ (ebd.).

Auf Meyers Beitrag folgt ein abschließender Text von Maren Lorenz über „Wikipedia als ‚Wissensspeicher‘ der Menschheit“ der zwar fraglos ein hochgradig relevantes Thema nicht nur für soziale Wissens-, sondern auch für Erinnerungskulturen behandelt, allerdings im Kontext der thematischen Schwerpunkte des vorliegenden Bandes etwas unverbunden wirkt. Bedauerlich ist vor allem, dass sich der Beitrag fast ausschließlich auf Geschichte, Struktur und ökonomische Rahmenbedingungen von Wikipedia konzentriert, obwohl im Kontext von Erinnerungskulturen weitere Themen, beispielsweise das Potenzial der ‚Versionsgeschichte‘-Funktion aller Wikipedia-Einträge ausführlichere Beachtung verdient hätte.

Insgesamt jedoch überzeugt der Ansatz des Sammelbands, etablierte Themen der Erinnerungsforschung mit Fragen neuer Medien zu konfrontieren. Dabei ist – auch im Kontext des Schwerpunktthemas der vorliegenden Ausgabe von *medien & zeit* – zusätzlich hervorzuheben, dass die Beiträge nicht auf den Online-Bereich beschränkt bleiben, sondern beispielsweise mit Computerspielen auch weitere digitale Medien einbeziehen. So wird nicht nur deutlich, dass die Erinnerungsforschung von einer Öffnung hin zu neueren Medien profitieren kann, sondern gerade auch populärkulturelle Medienformate für klassische Fragestellungen des Erinnerungsdiskurses relevant werden. Der Sammelband *Erinnerungskultur 2.0* bleibt dabei – auch dem eigenen, im Vorwort formulierten Anspruch nach (S. 7) – eher exemplarisch als systematisch ausgerichtet. Gerade auf diesem Weg können jedoch überzeugend die vielfältigen Fragestellungen skizziert werden, die für eine adäquate Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Erinnerungsprozessen der gegenwärtigen (und das heißt eben auch: zunehmend digitalen) Medienkultur relevant sind. Weil zugleich eine offensive Rhetorik des Umbruchs oder einer theoretischen Wende vermieden wird, bleiben die Arbeiten theoretisch-methodisch, inhaltlich, aber auch kommunikativ-rhetorisch anschlussfähig

und offen zum ‚klassischen‘ Erinnerungsdiskurs.

Ein radikalerer Ansatz liegt dagegen dem von Garde-Hansen, Hoskins und Reading herausgegebenen Band *Save As... Digital Memories* zugrunde. Dieser Band geht weniger vom bestehenden Erinnerungsdiskurs aus, um von dort aus eine Integration digitaler Medienphänomene zu betreiben. Stattdessen wird in einem wesentlich weiteren Feld nach Phänomenen ‚digitaler Erinnerung‘ gesucht, die über die großen und im Diskurs etablierten gesellschaftlichen Erinnerungsthemen hinausgehen. So kommen neben eher ‚klassischen‘ Fragen wie etwa der nach dem Status von Online-Museen (Margaret Anne Clarke) auch Mobiltelefone als Technologien für „Wearable Memories“ (Anna Reading) oder etwa das „Personal Digital Archive Fever“ auf Facebook (Joanne Garde-Hansen) in den Blick.

Ganz offenkundig liegt auch dieser Themenauswahl die These einer Individualisierung von Erinnerungen zugrunde, die jedoch hier konsequenter und radikaler ihren Niederschlag findet. Bemerkenswerterweise wird durch diesen neuen Schritt die Erinnerungsforschung wieder an ihre Anfänge erinnert: Nachdem im Diskurs viele Jahre ein ‚kulturelles Gedächtnis‘ mit zentralen gesellschaftlichen Themen sozusagen ‚top-down‘ behauptet worden ist, fragt *Save As...* eher danach, wie persönliche, individuelle Erinnerungen sozial und somit nicht zuletzt medial geprägt sind – und stellt damit just die Frage, mit der Maurice Halbwachs lange vor der metaphorischen Konstruktion eines ‚gesellschaftlichen Gedächtnisses‘ einen ersten Grundstein für die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung gelegt hatte.

Diese Neuorientierung (bzw. Rückbesinnung) auf das Individuum als Ausgangspunkt auch für Forschungen zu sozialen Aspekten von Erinnerung, begründen die Herausgeber in ihrem einleitenden Aufsatz offensiv mit dem durch digitale Technologien hervorgerufenen Medienwandel: „[T]he existing paradigm of the study of broadcast media and their associated traditions, theories and methods, is quickly becoming inadequate for understanding the profound impact of the supreme accessibility, transferability and circulation of digital content on how individuals, groups and societies come to remember and forget.“ (S. 3)

Auch in den folgenden theoretischen Ausführungen wird deutlich, dass die Herausgeber das Kon-

zept ‚Digital Memories‘ stärker als die beiden deutschen Publikationen ausgehend von einer Medientheorie und empirischen Medienanalyse des Digitalen konzipieren und dadurch zu einer grundlegenden Neubestimmung kommen: *„Digital memory is, then, an enactment and engagement with difference and the use of digital media is [...] the active, subjective, organic, emotional, virtual and uncertain production of the past and the present at the same time.“* So stark die Autoren die These der grundlegenden Veränderung der Erinnerungskulturen durch digitale Medien machen, so weit sind sie dennoch vom Verdacht eines naiven Medienoptimismus entfernt. Mehrfach wird kritisch auf die zentrale Rolle global agierender ‚media corporations‘ beispielsweise für vermeintlich demokratisierende social-network-sites eingegangen, werden allzu optimistische Hoffnungen auf neue, nicht-elitäre Online-Gemeinschaften entkräftet. Und auch die Idee ‚kollektiver Erinnerungen‘ wird nicht vollständig verabschiedet: nach Ansicht der Autoren treten jedoch an die Stelle kollektiver ‚audiences‘, die Erinnerungsangebote über ‚broadcast media‘ konsumieren, verstärkt mobile und fluide ‚networked communities‘. In diesem Zusammenhang, so der einleitende Aufsatz, bilden sich gesellschaftliche Formen von Erinnerung eher als gesellschaftliche Konnektivitäten und in Form einer ‚connected structure of feeling‘ (vgl. S. 17) – Gedanken die in hohem Maße anschlussfähig auch zu neurobiologischen und sozialwissenschaftlichen Überlegungen zu Gedächtnis und Erinnerung sind.⁵

An dieser Stelle kann nicht im Detail auf die Ergebnisse der einzelnen Beiträge eingegangen werden. Mit Blick auf das Themenfeld Popkultur und Erinnerung sei immerhin noch angemerkt, dass auch hier *Save as...* den größten Schritt zur Integration von Pop-Phänomenen in die Erinnerungsforschung unternimmt – angefangen mit einer Studie zu „Cyberpunk Cinema“ (Sidney Eve Matrix), über die genannten Arbeiten zu Mobiltelefonen und Facebook bis hin zu einem Aufsatz „Remixing Memory“ (Shaun Wilson), der sich mit unterschiedlichsten Formen des Mixens und Recyclens in der Popkultur befasst.

Fraglos bietet *Save as...* das größte Potential für eine grundlegende Neuorientierung der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung. Die

Herausgeber bieten ausführliche und überzeugende theoretische Argumente für die Notwendigkeit einer solchen Neuorientierung, und sie haben eine vielfältige Reihe von Aufsätzen zusammengestellt, die – unterteilt in die Kapitel „Digital Memory Discourses“, „Digital Memory Forms“ und „Digital Memory Practices“ – einen vielversprechenden Forschungshorizont für künftige Digital Memory Studies skizzieren. Mit Hein und Meyer mag man jedoch auch einschränkend formulieren: In *Save as...* wird am deutlichsten formuliert, wie digitale Medien gesellschaftliche Erinnerungspraxis revolutionieren *könnten* – ob diese Potentiale auch bereits vollständig genutzt werden und breite gesellschaftliche Relevanz erlangt haben, wäre zu diskutieren.

Unabhängig davon, ob man – wie Hein und Meyer – eher Kontinuitäten betont, oder – wie Garde-Hansen, Hoskins und Reading – für eine radikale Neuorientierung plädieren möchte: Alle drei besprochenen Publikationen belegen, dass eine informierte Analyse von Erinnerungsprozessen in gegenwärtigen Medienkulturen nicht um eine differenzierte und systematische Analyse digitaler Medien umhin kommt. Es war höchste Zeit, dass das Thema ‚digitale Medien‘ im Zentrum des Erinnerungsdiskurses ankommt..

Martin Zierold

JUTTA RÖSER (HRSG.): *MedienAlltag. Domestizierungsprozesse alter und neuer Medien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, 237 Seiten

Wie schnell es doch geht, dass man sich an so etwas gewöhnen kann. Das Authentizitätserlebnis eines 42 Zoll LCE Fernsehers, die immunisierende Schutzinselfunktion des MP3-Player Sounds in der überfüllten – und von bis in intimste Themengefilde vordringenden Mobiltelefonbrüllern besetzte – U-Bahn, die Verlagerung des Arbeitsplatzes in ein Café in einen Park oder ein anderes Freiareal, solange nur ein Wireless Field in Reichweite oder ein mobiler Netzzugang vorhanden ist. Ob es sich um den mitteleuropäischen Twen handelt, der die Facebookaktivitäten nun auch schon am Weg zur Arbeit aktuell abfragen kann, oder ob, wie jüngst in einem Artikel der NZZ zu lesen, die rasant zunehmende Verbreitung von Mobil-

⁵ Vgl. exemplarisch zum Begriff der ‚Konnektivität‘ Rusch, Gebhard: *Erinnerungen aus der Gegenwart*. In: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M.

1991, 267–292; für den Zusammenhang von Erinnerung und Emotion vgl. z.B. Damasio, Antonio R.: *The feeling of what happens. Body, emotion and the making of consciousness*. London 2000.

telefonen samt Internetzugang, das Leben im beschaulichen Himalayastaat Bhutan nachhaltig beeinflusst, Menschen die noch nie auch nur einen Festnetztelefonanschluss hatten, sind plötzlich mobil online. Ja, es ist mitunter erstaunlich wie schnell es geht, dass man sich an den Gebrauch und Einsatz einer neuen Medientechnologie gewöhnt hat und die Verwendung als absolute Selbstverständlichkeit in den Alltag eingesickert ist, mit diesem verändernd zusammenwirkt, ihn erleichtert, zu verzetteln hilft. Solchen Momenten der Alltäglichwerdung – und nicht dem Alltag in den Medien als Berufsfeld oder dem alltäglichen Spezifikum von Medienrezeptions-situationen – von Medientechnologien und deren sozialem Gebrauch, jenen, die Handlungsweisen und technologischen Potentiale verzahnenden Domestizierungsprozessen und deren lebenspraktischem Impact hat sich der hier besprochene Band, von Herausgeberin Jutta Röser, in drei Abschnitten, theoretisch, historisch und gegenwartsbezogen angenähert. Oder es ließe sich auch, die Subgliederung beherzigend, eine Aufschlüsselung in theoretische Zugänge einerseits und andererseits nach medialen (Fernsehen, Radio, Telefon, Internet), zeitlichen (sowohl nach damals/heute wie auch teilweise generationenhaft nach jung/alt differenziert) und räumlichen (privat/öffentlich bzw. anhand geographischer Einheiten Deutschland / Großbritannien / Japan) Kriterien beschreiben.

Wichtig zu beherzigen ist, wenn von Domestizierung gesprochen wird, die von Jutta Röser bereits einleitend gemachte Feststellung, dass die Existenz einer neuen Technologie nicht per se Alltag und Gesellschaft verändert (vgl. S. 7), es keinen Automatismus in der Durchsetzung gibt, sondern die Technologien und ihre Funktionalität von den Menschen angeeignet werden müssen und dabei wiederum nicht klar vorausgesetzt ist, in welcher Form potentielle Funktion und Handlungspräferenz zusammenfinden. Mit David Morley gesprochen gibt es keinen Technik-Determinismus, die Technologie wirkt nicht einfach, sondern im Zusammentreffen von technischen Potentialen und den Aneignungsweisen der NutzerInnen wird die Bedeutung, die eine Technologie erlangen kann, grundgelegt. Wie auch bei der Domestizierung von Haustieren ist dabei die Frage wer eigentlich wen ab- zumindest aber zurichtet nicht restlos und eindeutig für eine Seite zu entscheiden: Man arbeitet sich aneinander ab.

An die Einleitung anknüpfend ist es wiederum die

Herausgeberin, die den – in der deutschsprachigen Kommunikationswissenschaft weithin vernachlässigten – aus den britischen Cultural Studies herrührenden Domestizierungsansatz und seine Analysepotentiale ausleuchtet. Als einer Herausforderung für die Forschung merkt Röser mit leiser Kritik an, dass der Ansatz und, dass gewisse Gegebenheiten selbst wieder als selbstverständlich vorausgesetzt würden, etwa und besonders was eine Gleichsetzung von Privatheit mit Häuslichkeit betreffen würde, die spätestens mit der Mobiltelefonie massiv herausgefordert wird (vgl. S. 26f.)

Zentrale Bedeutung kommt dem von Friedrich Krotz und Tanja Thomas beigetragenen Ansatz zu einer theoriegerichteten Verständigung zu, da sie darin einem wesentlichen Leerzeichen der Reflexion nahe rücken, denn, so die einleitende Bemerkung, der Alltag, in den etwas hineindomestiziert wird, bleibt als Konzept meist unscharf und vage, die Verwendungen des Begriffes sind Legion und häufig ist es dabei eine akut nahe liegende oder theorieelos naturalisierte Verwendungsweise, die zum Einsatz gebracht wird. Alltag, so Krotz und Thomas ist „einerseits kulturell und gesellschaftliche bestimmt, weil man in eine existierende Welt hineingeboren wird, andererseits aber auch individuell biografisch, weil man ihn erlernen muss“. (S. 38) Die Folgerung: „Alltag ist in seiner Genese wie in seinen Konsequenzen nicht für sich zu verstehen, er vermittelt zwischen dem unmittelbarem Handlungs- und Erlebensbereich und der Kultur und Gesellschaft insgesamt andererseits“.

Irene Neverla befasst sich mit einem ihrer langjährigen Herzensthemen und erörtert den Zusammenhang zwischen dem Alltag und der Rolle der Medien als sozialem Zeitgeber. Gerade angesichts auseinanderdriftender Publikumssegmente wird gesellschaftliche Synchronisation schwieriger, da die Zeitmuster einzelner Handelnder sich individualisieren und auseinanderfallen. Es ist nicht mehr das Zeitregime, der Medieninstitutionen, das Gebrauch vorgibt und bestimmt, sondern das Belieben des jeweiligen Nutzers, das über Allokation, Rhythmik und Dauer der Medienzuwendung entscheidet.

Die Historischen Perspektiven spannen einen weiten Bogen von der Verhäuslichung des Fernsehens im Deutschland von den 50er Jahren (Knut Hickthier) bzw. im dualen Rundfunksystem (Corinna Peil), über das frühe Radio in Deutschland (Monika Pater; Uta C. Schmidt) und Groß-

britannien (Shaun Moores) bis hin zum Telefon und Elisabeth Klaus' Beitrag über Genderingprozesse bei der Einführung und Durchsetzung des Telefons.

Gegenwartsbezogen wird in je drei Aufsätzen den aktuell am stärksten diffundierenden Medientechnologien nachgegangen. Abermals Jutta Röser, Nina Großmann (der häusliche Umgang mit Internet und Fernsehen von jungen Menschen in Paarbeziehungen) und Julia Ahrens (diesmal ältere Paare, mit 50plus allerdings bereits bei den jungen alten ansetzend) widmen sich unterschiedlichen Facetten des Eingangs des Internets in Privathaushalte; worauf Beiträge zur Mobilkommunikation im Familienalltag, im Spannungsfeld zwischen privat und öffentlich sowie in Japan den Band abrunden.

Wir haben es bei *MedienAlltag* mit einem rundum gelungenen, instruktiven und auch durchweg lesenswerten Buch zu tun, das sensibilisiert, Fehlstellen aufzeigt, Desiderate erkennen und Potentiale erahnen lässt und dabei auch noch blendend unterhält: Die quer durch den Band verstreute Rubrik „Ungebrauchte Medien und Kommunikationstechnologien“, die von Corinna Peil redaktionell betreut wurde, und anhand teils kurioser Beispiele (vom Fernseh-Ofen über Taschenfernseher und Btx bis zur medientechnisch hochgerüsteten bzw. wörtlich „anschlussfähigen Kleidung) die ‚Sterblichkeit‘ von Medien, für die sich kein Platz im Nutzungsalltag finden konnte, illustriert, ist dafür nur ein beredtes Beispiel.

Resümee: Alltagstauglich.

Christian Schwarzenegger

NEUERSCHEINUNG



Klaus Arnold, Markus Behmer, Bernd Semrad (Hg.)

Kommunikationsgeschichte

Positionen und Werkzeuge.
Ein diskursives Hand- und Lehrbuch

LIT

Klaus Arnold, Markus Behmer,
Bernd Semrad (Hg.):

Kommunikationsgeschichte. Positionen und Werkzeuge. Ein diskursives Hand- und Lehrbuch.

(= Kommunikationsgeschichte Band 26.)

Münster: LIT 2008.

Was sind die Ziele historischer Kommunikationsforschung? Über welche Theorien wird in der Kommunikationsgeschichte diskutiert?

Welche Methoden eignen sich für die Erforschung historischer Fragestellungen?

Das Lehr- und Handbuch informiert über den aktuellen theoretischen Diskurs und die zentralen Werkzeuge, die zur historischen Erforschung der öffentlichen Kommunikation und der Fachgeschichte herangezogen werden können.

Der thematische Bogen spannt sich von der Kulturwissenschaft und Systemtheorie über Biographismus und Genderforschung bis hin zu quantitativen und qualitativen Analyseverfahren. Mit Beiträgen von Horst Pöttker, Rainer Gries, Kurt Imhof, Klaus Arnold, Rudolf Stöber, Wolfram Peiser, Wolfgang R. Langenbacher, Susanne Kinnebrock, Edgar Lersch, Jürgen Wilke, Markus Behmer, Christoph Classen, Michael Meyen, Hans Bohrmann, Josef Seethaler, Maria Löblich und Stefanie Averbeck.

464 S., geb., EUR 39,90

ISBN 978-3-8258-1309-3

Bei Unzustellbarkeit
bitte zurück an:

medien & zeit

Schopenhauerstraße 32
A-1180 Wien

Erscheinungsort Wien,
Verlagspostamt 1180 Wien,
2. Aufgabepostamt 1010 Wien