Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Band: 118 (2022)

Heft: 2

Artikel: Pop, empirisch*emphatisch : für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung

Autor: Elster, Christian / Jablonowski, Maximilian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1035154

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SCHWEIZERISCHES ARCHIV FÜR VOLKSKUNDE / ARCHIVES SUISSES DES TRADITIONS POPULAIRES
118. JAHRGANG (2022), HEFT 2, S. 7–29, DOI 10.33057/CHRONOS.1699/7-29

Pop, empirisch*emphatisch

Für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung

CHRISTIAN ELSTER, MAXIMILIAN JABLONOWSKI

Abstract

Pop und Popkultur haben sich in den letzten zwei, drei Jahrzehnten stark verändert: Galt Popkultur lange als kulturelle Nische oder Jugendkultur, ist sie zuletzt zu einer zentralen, wenn nicht sogar zur dominanten kulturellen Formation in relativer Unabhängigkeit von der Populär- und Hochkultur geworden. Deshalb ist Kulturanalyse in der Gegenwart immer auch (zumindest teilweise) Popkulturanalyse. In unserem Beitrag vollziehen wir die akademischen Diskurse um Popkultur in der Volkskunde und der empirischen Kulturwissenschaft von den 1970er-Jahren bis in die Gegenwart nach. Trotz früher Anfänge und einer Anzahl einschlägiger Publikationen kann von einer systematischen und umfassenden Auseinandersetzung immer noch keine Rede sein. Im zweiten Teil des Artikels stellen wir deshalb zwei begriffliche Schärfungen – Abstandsbestimmungen – vor, um 1. Popforschung als ein eigenständiges Forschungsfeld (in Abgrenzung von Populärkulturforschung) vorzuschlagen, das 2. sowohl von emphatischen Popdiskursen wie von kulturanalytischen Sensibilitäten profitieren kann.

Keywords: Pop culture, popular culture, pop studies, cultural studies, cultural analysis, history of cultural studies

Popkultur, Populärkultur, Popforschung, Cultural Studies, Kulturanalyse, Fachgeschichte

Schon ein flüchtiger Blick auf einige Medienphänomene der letzten Jahre macht deutlich, dass Pop keineswegs mehr eine Sache cooler Kids, nischiger Subkulturen oder distinktionsbewusster Hipster:innen ist: Der Song *Ghen Cô Vy* des vietnamesischen Instituts für Gesundheit am Arbeitsplatz und Umwelt erklärt ziemlich catchy und mit animiertem Musikvideo den Ausbruch der Pandemie und was man dagegen tun kann.[1] Auf Tiktok wurde dazu schnell eine Choreografie mit Handwaschbewegungen entwickelt. Vorher hatten schon die Obamas Pop als einen zentralen Identifikations- und Kommunikationsmodus für ihre Zeit im Weissen Haus und da-

1 Ghen Cô Vy| NIOEH x K.HUNG x MIN x ERIK | WASHING HAND SONG | CORONA SONG (2020), www.youtube.com/watch?v=BtulL3oArQw, 25. 6. 2022.

nach etabliert: vom Mic-Drop über Spotify-Playlists bis hin zum Podcast mit Bruce Springsteen. Die US-amerikanische Politik war freilich schon immer popaffiner als die europäische – häufig ein Ansatzpunkt für den Antiamerikanismus linker wie konservativer kontinentaler Bildungsbürger:innen.[2] Aber auch in Europa mehren sich die Anzeichen dafür, dass man mit Pop Staat machen kann.[3] Zum französischen Nationalfeiertag 2017 spielte die Militärkapelle ein Daft-Punk-Medley – zur sichtlichen Freude von Emmanuel Macron, während der wenig popkulturell orientierte Donald Trump unberührt daneben sass.[4] Wirkte der Versuch der SPD, Anfang der 2000er-Jahre einen Popbeauftragten (Sigmar «Siggi Pop» Gabriel) zu etablieren, noch gezwungen, wurde Angela Merkels Wahl von Nina Hagens Popschlager *Du hast den Farbfilm vergessen* für den grossen Zapfenstreich zu ihrer Verabschiedung überrascht, aber allgemein sehr positiv aufgenommen.

Allein diese wenigen weltpolitischen Schlaglichter machen deutlich, dass wir seit einiger Zeit in einem «popkulturell durchdrungenen Alltag»[5] oder in der «Popmoderne»[6] leben; Pop ist zu einem zentralen ästhetischen, kommunikativen und identifikatorischen Modus der Gegenwart geworden. In Verbindung steht diese Veralltäglichung mit einer mehrdimensionalen Entgrenzung des Zugriffs auf und der Zirkulation von popkulturellen Produkten, die auf biografisch-generationellen, sozialen und nicht zuletzt medientechnischen Umbrüchen beruhen. Nicht nur im Feuilleton wird deshalb diskutiert, ob Pop die «Leitkultur» der Gegenwart sei.[7]

Wir haben es seit zehn, zwanzig Jahren mit grundlegenden Veränderungen im «Popfeld»[8] zu tun. Mit «Popfeld» bezeichnen wir die dynamische kulturelle Formation, deren Spuren sich aus den ästhetischen, sozioökonomischen und medientechnischen Bedingungen der Entstehung von Popmusik in der Mitte des 20. Jahrhunderts und deren (Selbst-)Reflexionen zurückverfolgen lassen.[9] Wir schliessen damit an einen relativ konzentrierten und musikzentrierten Popbegriff an, der sich nicht nur auf musikalische Praktiken bezieht, diese aber als einen notwendigen Ausgangspunkt versteht. Popkultur befindet sich also immer in der

2 Maase, Kaspar: BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den 1950er-Jahren. Hamburg 1992.

3 Vgl. Ege, Moritz et al. (Hg.): Die Popkultur und der Staat. Kulturanalytische Einblicke. München 2018.

4 French army band medleys Daft Punk following Bastille Day parade (2017), www.youtube.com/watch?v=vhQkku7jLfo, 25. 6. 2022.

5 Ege, Moritz: Ethnologie. In: Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart 2017, S. 311–315, hier S. 313.

6 Bonz, Jochen: Vorwort. In: ders. (Hg.): Sound Signatures. Pop-Splitter. Frankfurt am Main 2001, S. 9–16, hier S. 10.

7 Vgl. Baßler, Moritz: Leitkultur Pop? Populäre Kultur als Kultur der Rückkopplung. In: Albert Drews (Hg.): Kulturpolitik für die Popkultur. 60. Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium. Rehburg-Loccum 2019, S. 57–70.

8 Elster, Christian: Pop-Musik sammeln. Zehn ethnografische Tracks zwischen Plattenladen und Streamingportal. Bielefeld 2021, S. 22 und öfters.

9 Pop ist auch als Genrebezeichnung gebräuchlich und als solche stärker sub- und alternativkulturell orientierten Stilen wie zum Beispiel Rock und Punk als kommerziell und oberflächlich entgegengesetzt. Wenn vom Popfeld die Rede ist, ist damit nicht nur der Gegenstandsbereich der Genrebezeichnung gemeint, sondern eine umfassende kulturelle Formation, die sub- und gegenkulturelle Genres und Stile mit einschliesst.

Nachbarschaft von Popmusik und ist «von deren Logiken und Dynamiken inspiriert und geprägt».[10]

Zur Entgrenzung des Pop gehört auch, dass viele akademische Disziplinen den Pop für sich entdeckt haben, als Thema, zunehmend auch als Diskursstil – die Germanistik über den Seitenpfad der Popliteratur schon etwas länger, in jüngerer Zeit auch die Geschichte und die Soziologie. Angesichts dieser breiten Wahrnehmung in den klassischerweise bildungskulturell orientierten Disziplinen verwundert es, dass Pop in der empirischen Kulturwissenschaft, die doch intuitiv eine «natürliche» Zuständigkeit für Popkultur behaupten sollte, vergleichsweise wenig bearbeitet wird. Auch wenn eine inzwischen beachtliche Zahl von Einzelstudien äusserst produktive Berührungspunkte erkennen lässt, kann von einer systematischen Auseinandersetzung keine Rede sein. Während die Populärkulturforschung in den letzten Jahren institutionell und programmatisch deutlich an Kontur gewonnen hat,[11] fehlt weiterhin eine vergleichbar konturierte Vorstellung von Popforschung in der kulturwissenschaftlichen Forschung.

Ein Grund für diese Leerstelle liegt an der fehlenden begrifflichen und empirischen Differenzierung zwischen Pop- und Populärkultur. Dass eine solche notwendig ist, ergibt sich nicht nur aus den Veränderungen des Popfelds seit den 1990er-Jahren selbst, sondern auch aus einem über die letzten Jahre steigenden Interesse an explizit – präziser: emphatisch[12] – popkulturellen Themen im Fach. Dies zeigt sich insbesondere in studentischen Abschlussarbeiten sowie Studienprojekten und schlägt sich zunehmend auch auf der Ebene von Dissertationen, Forschungsprojekten und Tagungen nieder. Auch in der Lehre haben wir die Erfahrung gemacht, dass popkulturelle Themen immer stärker nachgefragt werden.[13]

10 Ege, Moritz: Die populäre Kultur, die Popkultur und der Staat – zur Einleitung. In: ders. et al. (Anm. 3), S. 15. Vgl. auch Kleiner, Marcus: Die Methodendebatte als «blinder Fleck» der Populär- und Popkulturforschungen. In: ders., Michael Rappe (Hg.): Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele. Münster 2020, S. 11–42, hier S. 14. Unsere Verwendung von «Popfeld» weist Ähnlichkeiten mit Diedrich Diederichsens Begriff von «Pop-Musik» auf, vgl. Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln 2014.

11 Vgl. Bareither, Christoph; Maase, Kaspar; Nast, Mirjam: Populäre Unterhaltung und Vergnügung als Forschungsfeld der Europäischen Ethnologie. In: dies. (Hg.): Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung. Würzburg 2013, S. 10–22.

12 Mit Emphase ist ein zentraler Begriff deutschsprachiger Poptheorie angesprochen, der eine idealtypische Haltung popforschender Personen zum Popfeld beschreibt. Zum Verhältnis eines emphatischen Popbegriffs zur ethnografischen Popforschung siehe unten, S. 24–27.

13 Vgl. aus Abschlussarbeiten entstandene Publikationen: Massmünster, Michel: «Do you wanna touch the night tonight?» Erkundungen zum nächtlichen Vergnügen der Turbojugend Basel. In: kuckuck. Notizen zur Alltagskultur 2/2009, S. 14–18; Hinrichs, Peter: Wacken. Ein Dorf wird Metropole und Marke. Göttingen 2012; Ludewig, Bianca: Utopie und Apokalypse in der Popmusik. Gabber und Breakcore in Berlin. Wien 2018; Mack, Konstantin: Politischer Pop. Der Eurovision Song Contest 2018 im Spannungsfeld zwischen Emanzipation und Antisemitismus. Würzburg 2019; Schnöll, Edith: Ein Manifest der Erlebnisse. Über Praktiken und Bedeutungen rund um das Szenemedium Metallkutte. In: Gemischter Satz aus der Wiener Europäischen Ethnologie. Wien 2020 (Veröffentlichungen 49), S. 113–162; Bossard, Andrea-Luca: White Cubes, Black Spaces. In: das bulletin für Alltag + Populäres (2022), www.dasbulletin.ch/post/white-cubes-black-spaces, 25. 6. 2022; Stapfer, Christoph: Pop in der Provinz, die Provinz im Pop. In: das bulletin für Alltag + Populäres (2022), www.dasbulletin.ch/post/pop-in-der-provinz-die-provinz-im-pop, 25. 6. 2022. Vgl. für Studienprojekte Ege et al. (Anm. 3); Moser, Johannes; Egger, Simon: Sounds like Munich. Vom Klang der Stadt, Wintersemester 2009/10; die Ausstellung *pop*

Wir möchten deshalb mit unserem Artikel und als Herausgeber dieses Themenhefts bisherige Ansätze aus dem Fach bündeln und systematisieren sowie vielversprechende Zugänge und Themen skizzieren. Unser Ziel ist es, Begriffe und Haltungen einer empirisch-kulturwissenschaftlichen Popforschung zu konturieren. Wir argumentieren, dass eine solche als eigenständiges Forschungsfeld, in relativer Autonomie hinsichtlich verwandter Felder wie etwa der Populärkulturforschung, der Jugendkulturforschung, der Stadtforschung oder der Populärmusikforschung, konzipiert werden muss. Nur so können überfällige konzeptuelle Schärfungen und Aktualisierungen für eine empirische Kulturwissenschaft erreicht werden, die einen entscheidenden Beitrag zu einer historisch informierten und gegenwartsbezogenen Kulturanalyse des «popkulturell durchdrungenen Alltags»[14] liefern kann. Dies verspricht auch stärkere Wahrnehmung durch die interdisziplinäre und internationale Popforschung.

Im ersten Teil dieses Beitrags gehen wir den Spuren nach, die Pop seit den späten 1960er-Jahren in der Volkskunde und ihrer Nachfolgedisziplin, der empirischen Kulturwissenschaft, hinterlassen hat. Wir haben nicht den Anspruch, einen umfassenden Forschungsstand zu präsentieren. Vielmehr identifizieren wir drei Momente, in denen Transformationen des Popfelds auch Konjunkturen der Popforschung im Fach artikulieren. Im zweiten Teil des Textes nehmen wir zwei Abstandsbestimmungen vor, um eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung konzeptionell voranzubringen. Wie oben angedeutet, argumentieren wir erstens für eine prononcierte begriffliche Differenzierung von Pop und Populärkultur, um Pop als kulturelle Formation und als Forschungsfeld herauszuarbeiten. Zweitens plädieren wir für eine Annäherung der empirischen Popforschung an emphatische Popbegriffe und angrenzende Theoriediskussionen sowie damit verbundene Haltungen.

Drei Momente des Pop

Die Entstehung von Pop wird auf die Mitte der 1950er-Jahre datiert, teilweise sogar exakt auf das Jahr 1955.[15] Pop ist somit ein Produkt der Nachkriegsmoderne.[16] Der Begriff Pop zur Bezeichnung der neuen Musikstile und dazugehörigen Jugendkulturen setzte sich erst in den 1960er-Jahren durch und wurde aus dem Bereich der bildenden Kunst auf Jugendkultur übertragen.[17] Davor wurden Rock 'n' Roll und

is a 4-letter-word in der Roten Fabrik, Zürich, 2019; die Beiträge in Bonz, Jochen (Hg.): Pop. Bricolage 10 (2019); die Beiträge von Nils Gebauer, Malaika Winzheim und Julian Schmitzberger in Kulturen. Zeitschrift für Kulturwissenschaften (2020): Jugend- und Musikkultur.

14 Ege (Anm. 5), S. 313.

15 Vgl. Peterson, Richard: Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. In: Popular Music 9/1 (1990), S. 97–116; Baßler (Anm. 7), S. 57 f.; Diederichsen (Anm. 10), S. xii.

16 Vgl. Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009. Bielefeld 2009; Diederichsen (Anm. 10).

17 Vgl. Kleiner, Marcus S.: Populär und Pop. In: Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart 2017, S. 246–251, hier S. 247.

vor allem Beat als Bezeichnung verwendet. Es liessen sich auch weiter zurückgehende ästhetische Genealogien plausibel nachzeichnen: Thomas Hecken verfolgt die Vorgeschichte des Pop bis in die kulturellen Avantgarden des 19. Jahrhunderts zurück,[18] Jörg Scheller versteht Popkultur als «legitime Erbin der Romantik», da sie vergleichbare ästhetische und affektive Intensitäten ermögliche.[19] Solche Genealogien helfen, Pop als populär-ästhetische Bewegung in die Kulturgeschichte der europäischen Moderne einzuschreiben, sagen jedoch wenig über die konkreten Entstehungsbedingungen von Pop als kultureller Formation aus. Entscheidend dafür waren die sozialen, ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen moderner Populärkultur, wie sie sich seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts in den nordamerikanischen und europäischen Gesellschaften etabliert haben: (quasi) industrielle, das heisst serielle und arbeitsteilige Herstellung, massenmediale Vermittlung durch Tonträger, Magazine, Radio und Fernsehen,[20] die Entstehung aufnahmebereiter Publika durch steigende Bildung und zunehmende kulturelle wie politische Offenheit der westlichen Gesellschaften.[21]

Die populärkulturellen Entwicklungen der Zwischenkriegszeit 1918–1939, insbesondere der 1920er-Jahre, können als ästhetische Frühgeschichte des Pop oder als «Proto-Pop»[22] gelten; eine Entwicklung, die in Deutschland und weiten Teilen Europas durch den nationalsozialistischen Terror und Krieg nicht nur unterbrochen, sondern durch Vertreibung und Ermordung sehr vieler Akteur:innen abgebrochen wurde. Der deutlichste Effekt davon ist, dass Pop in den deutschsprachigen Ländern Mitte der 1950er-Jahre ein zunächst US-amerikanischer, dann britischer Import gewesen ist. Die Popkulturalisierung der deutschsprachigen Jugend, und in der Folge der gesamten deutschsprachigen Länder hat sich, ähnlich wie die erfolgreiche Demokratisierung Deutschlands und Österreichs, somit primär als (Afro-) Amerikanisierung vollzogen.[23] Der Impuls wurde allerdings schnell von lokalen Akteur:innen aufgegriffen, zunächst stark an US-amerikanischen und britischen Vorbildern orientiert, ab den späten 1960er-Jahren zunehmend auch international als ästhetisch eigensinnig wahrgenommen.

18 Vgl. Hecken (Anm. 16).

19 Scheller, Jörg: PROP. Pop I–V und die Poptheorie als paradoxer Barbar. In: POP. Kultur und Kritik 10 (2017), S. 110–131, hier S. 119.

20 Für die Entstehung des Pop Mitte der 1950er-Jahre waren die individualisierenden und dezentralisierenden Medientechnologien der «zweiten Kulturindustrie», vor allem Transistorradios und Plattenspieler, von grosser Bedeutung, vgl. Diederichsen (Anm. 10), S. xxiii.

21 Wegweisend für dieses Verständnis von Populärkultur in der empirischen Kulturwissenschaft, aber auch darüber hinaus, sind die Arbeiten von Kaspar Maase, vgl. insbesondere Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung. Überlegungen zur Semantik eines Forschungsfeldes. In: Bareither/Maase/Nast (Anm. 11), S. 24–36; Populärkulturforschung. Eine Einführung. Bielefeld 2019; Populärkultur. In: Timo Heimerdinger, Markus Tauschek (Hg.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch. Münster 2020, S. 380–407.

22 Scheller (Anm. 19), S. 122.

23 Vgl. Maase (Anm. 2).

Die «langen 1970er-Jahre»: Der gegenkulturelle Moment

In seinem 1979 erschienenen Roman *Das Zusammensetzspiel* lässt der Schweizer Schriftsteller Kurt Guggenheim seinen Protagonisten, den Zürcher Volkskundeprofessor Hans Hiersinger, in seinem Notizbuch einige Bemerkungen über die Notwendigkeit einer Erforschung der «industrielle[n] Massengesellschaft der Gegenwart» machen. Hiersinger stellt rhetorische Fragen an sich und an das Fach: «Gab es eine Arbeit über das Verhalten in den Poplokalen? Gab es Untersuchungen über Hitparaden, die Hitjockeys, die Kassettenverkäufer [...]?»[24] Selbst der etwas betuliche Professor Hiersinger hat also Pop als relevantes Gegenwartsphänomen ausgemacht. Ansätze für solche Arbeiten gab es in der Tat: Am Tübinger Ludwig-Uhland-Institut bot Jochen Zimmer im Wintersemester 1978/79 ein Seminar zu Rockrezeption an,[25] Werner Mezger ein Jahr darauf eines über «Probleme der Discokultur».[26] Jochen Zimmer wurde Anfang der 1970er-Jahre mit einer Arbeit zur Sozialgeschichte und zur Theorie des Pop bei Gerhard Heilfurth in Marburg promoviert.[27] Somit wurde einer der ersten Versuche, Poptheorie im deutschsprachigen Raum zu entwickeln, in einer volkskundlichen Dissertation unternommen. Rolf Lindner gab bereits 1978 einen Band heraus, der sich dem zu der Zeit noch jungen Phänomen Punk widmete.[28] Begleitet wurde diese Beschäftigung mit Popphänomen im engeren Sinne von einer schon in den späten 1950er-Jahren begonnenen Debatte um den Schlager und das populäre Lied. Diese wurde zwar unter dem Volksliedparadigma geführt, war in der Wahrnehmung der Folklorebewegung aber durchaus gegenwartsorientiert und interessiert an Phänomenen, von denen man einige aus heutiger Sicht auch dem Popfeld zuschlagen würde.[29]

Die «langen 1970er-Jahre»,[30] von etwa 1967/68 bis 1982, waren für die Popkultur in den deutschsprachigen Ländern sehr bedeutsam. Es bildeten sich zunehmend popmusikalische Zusammenhänge, die auch die internationale Popwelt beeinflussen konnten.[31] In diesem Zeitraum lagen die Anfänge sowohl analytischer

24 Guggenheim, Kurt: Das Zusammensetzspiel. Frankfurt am Main 1979, S. 50.

25 Vgl. Ege, Moritz: Birmingham – Tübingen. Cultural Studies und Empirische Kulturwissenschaft in den 1970er-Jahren. In: Historische Anthropologie 22/2 (2014), S. 149–181, hier S. 155.

26 Vgl. Mezger, Werner: Discokultur. Die jugendliche Superszene. Heidelberg 1980, S. 7.

27 Zimmer, Jochen: Popmusik. Zur Theorie und Sozialgeschichte. Dortmund 1973.

28 Lindner, Rolf (Hg.): Punk Rock. Berlin 1978; siehe auch ders.: Punk rules, OK! In: Ästhetik und Kommunikation 31 (1978), S. 57–63.

29 Etwa Bob Dylan oder Joan Baez. Der Beat – dies die gebräuchliche zeitgenössische Bezeichnung für Popmusik im engeren Sinn – wurde allerdings noch aus dem Gegenstandsbereich der Volksmusikforschung ausgeschlossen. Vgl. Bose, Fritz: Volkslied – Schlager – Folklore. In: Zeitschrift für Volkskunde 62/2 (1966), S. 40–49, sowie die sich in der Ausgabe anschliessenden Diskussionsbeiträge etwa von Wolfgang Suppan und Wolfgang Brückner.

30 Ege (Anm. 25), S. 153.

31 In der Bundesrepublik war dies bereits Anfang der 1970er-Jahre der Fall, in der Schweiz erst zum Ende der Dekade (vor allem Kleenex/LiLiPut, später Yello). Die inzwischen umfassend heritagisierten Stichworte dieser Zeit sind, in chronologischer Reihenfolge: Can, Ratinger Hof, Connie Plank, Kraftwerk, Neu!, Bowie in Berlin, Giorgio Moroder und die Musicland Studios, DAF, NDW; vgl. zum Beispiel Schütte, Uwe (Hg.): German Pop Music. Berlin 2017; Ahlers, Michael; Jacke, Christoph (Hg.): Perspectives on German Popular Music. London 2017. Zum Fehlen einer Schweizer Popgeschichtsschreibung vgl. Keller, Erich: Pop, der Soundtrack der Zeitgeschichte? In: traverse 26/2 (2019), S. 7–14.

Auseinandersetzungen mit Pop[32] als auch eines deutschsprachigen Popjournalismus mit der Gründung von *Sounds* (1966–1983), *Spex* (1980–2020) und, zunächst im Schweizer Kontext, *POP – Zeitschrift für uns* (1966–1980),[33] in denen Denk- wie Schreibstile des im deutschsprachigen Raum neu entstehenden «Genres»[34] Poptheorie ihren Ausgangspunkt nahmen, das sich dann in den späten 1980er- und in den 1990er-Jahren voll entfaltete.[35] Auch für die Volkskunde waren die 1970er-Jahre eine «theorieintensiv[e] Zeit»,[36] denn der im Vollzug befindliche «Abschied vom Volksleben»[37] machte die Suche nach neuen Begriffen, Gegenständen und Subjekten erforderlich.

Ein in den späten 1960er-, frühen 1970er-Jahren viel diskutierter und für die volkskundliche Wahrnehmung von Popkultur relevanter Begriff war Subkultur.[38] Auch wenn der Subkulturbegriff damals noch nicht in dem Masse popkulturell verstanden wurde wie heute, befand er sich in enger semantischer Nachbarschaft zu den stärker popmusikalisch grundierten Begriffen Gegenkultur und Jugendkultur. Dieter Kramer, der die Volkskunde am liebsten gleich ganz in «Subkulturforschung» umbenannt hätte, forderte, man müsse unter diesem Label auch «Gegenkultur-Formen» untersuchen.[39] Auch Jochen Zimmer verstand Popmusik «hauptsächlich» als «Musik jugendlicher Subkulturen».[40] Zwar wies Hermann Bausinger bereits 1969 die Erforschung von Subkulturen als zentralen Gegenstand der zu modernisierenden Volkskunde zurück, brachte allerdings mit Populär- beziehungsweise Popularkultur zwei Begriffe ins Spiel, die eine starke Annäherung an die «Gegenstandsdefinitionen der Cultural Studies» erkennen liessen.[41] Die Rezeption der Cultural Studies sollte ab den 1980er-Jahren «wesentlich zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Popkultur»[42] beitragen, fand in der Volkskunde allerdings in Form einer rezeptionsorientierten Massenmedienforschung statt.[43] Die ersten Ansätze der Popforschung kamen noch ohne Cultural-Studies-Bezüge aus: Jochen Zimmer rezipiert gar keine Arbeiten aus Birmingham, obwohl er englischsprachige Quellen wahrnimmt. Rolf Lindner bedient sich für die aus dem britischen

32 Vgl. Baacke, Dieter: Beat – die sprachlose Opposition. München 1968; Salzinger, Helmut: Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution? Frankfurt am Main 1972; Faulstich, Werner: Rock – Pop – Beat – Folk. Grundlagen der Textmusikanalyse. Tübingen 1978; international: Melly, George: Revolt into Style. The Pop Arts. London 1970; Warhol, Andy; Hackett, Pat: Popism. Orlando 1980.

33 Vgl. Fehlmann, Meret: Pop ist mehr als Sound. Eine Relektüre von *POP – die Zeitschrift für uns*. In: traverse 26/2 (2019), S. 52–71.

34 Zum Verständnis von Theorie als spezifischem Genre vgl. Felsch, Philipp: Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990. Frankfurt am Main 2015.

35 Vgl. Kleiner, Marcus S.: Pop-Theorie. In: Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart 2017, S. 252–255.

36 Ege (Anm. 25), S. 168.

37 Vgl. Jeggle, Utz; Geiger, Klaus; Korff, Gottfried: Abschied vom Volksleben. Tübingen 1970.

38 Exemplarisch Bausinger, Hermann: Kritik der Tradition. Anmerkungen zur Situation der Volkskunde. In: Zeitschrift für Volkskunde 65/2 (1969), S. 232–250, insbesondere S. 242.

39 Kramer, Dieter: Wem nützt Volkskunde? In: Zeitschrift für Volkskunde 66/1 (1970), S. 1–16, hier S. 7, Anm. 19, und S. 8 f.

40 Zimmer (Anm. 27), S. 19 f.

41 Ege (Anm. 25), S. 171.

42 Kleiner (Anm. 35), S. 252.

43 Vgl. Ege (Anm. 25).

Magazin *New Society* übersetzten Beiträge (unter anderem von Simon Frith) im intellektuellen Umfeld des Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), stellt darüber hinaus aber keine weiteren Bezüge her. Dies liegt darin begründet, dass sich eine explizit popkulturell orientierte Forschung auch am CCCS erst in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre herausbildete.[44] Bei allen Unterschieden zur etwa zeitgleich stattfindenden Auseinandersetzung in Birmingham gibt es eine interessante Ähnlichkeit: die Emphase.[45] Die Autoren beidseits des Ärmelkanals waren selbst an popkulturellen Zusammenhängen beteiligt, also «fans with special skills».[46] Jochen Zimmer etwa hat als Discjockey gearbeitet und war Teil des «Marburger und Frankfurter ‹Undergrounds›».[47] Rolf Lindners Buch orientiert sich gestalterisch und diskursiv an Fanzine-Ästhetiken, nicht an akademischen Zeitschriften.[48] Daraus resultierte ein «normativer»[49] Zugang zu Pop: Die (vor allem politischen) Versprechen der Gegenkultur, inklusive der benachbarten kritischen Theorien, stellen sowohl für Zimmer als auch für Lindner die Kriterien bereit, mit denen Popkultur bewertet wird.

Bei aller Emphase entsteht aus der Politisierung der gegenkulturellen Orientierung eine «‹ideologiekritische› Populärkulturforschung»,[50] die sich stark am Kulturindustriebegriff orientierte. Für diese kann exemplarisch Werner Mezgers «halb-akademische[s]»,[51] «kulturkritisch-psychologisierende[s]»[52] Buch zur sogenannten Disco-Welle der späten 1970er-Jahre stehen. Liest Dieter Baake die vermeintliche «Sprachlosigkeit» der Jugend noch als oppositionelle Praxis,[53] ist sie bei Mezger nur noch Ausdruck eines «restringierten» Codes, der in eine «sprachliche Armseligkeit der Discokultur» mündet,[54] die der pädagogischen Intervention bedarf. Ab Ende der 1970er-Jahre verlor die Medienforschung in Tübingen und im Fach generell wieder an Bedeutung.[55] Zeitgleich damit fand auch der «kurze Sommer der Poptheorie» in der Volkskunde sein vorläufiges Ende. Für die sich rasant vervielfältigenden Popdiskurse der 1980er-Jahre spielten die in der Volkskunde gemachten Anfänge keine weitere Rolle.

44 Vgl. Willis, Paul: Profane Culture. London 1978; Hebdige, Dick: Subculture. The Meaning of Style. London 1979.
45 Siehe unten, S. 24–27.
46 Vgl. Rolf Lindner: Die Stunde der Cultural Studies. Wien 2000, S. 58.
47 Zimmer (Anm. 27), S. 6.
48 Vgl. Lindner, Punk Rock (Anm. 28).
49 Diederichsen, Diedrich: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: Pop, Technik, Poesie. Die nächste Generation. In: Literaturmagazin 37 (1996), S. 36–44, hier insbesondere S. 41.
50 Ege (Anm. 25), S. 173.
51 Ebd., S. 174.
52 Nathaus, Klaus: «Moderne Tanzmusik» für die Mitte der Gesellschaft. Diskotheken und Diskjockeys in Westdeutschland 1960–1978. In: Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel, Jürgen Danyel (Hg.): Popgeschichte, Bd. 2: Zeithistorische Fallstudien 1958–1988. Bielefeld 2014, S. 155–176, hier S. 163.
53 Vgl. Baake (Anm. 32).
54 Mezger (Anm. 26), S. 20.
55 Ege (Anm. 25), S. 174.

Jahrtausendwende: Der lebensstilistische Moment

In den folgenden Jahrzehnten erfuhr das Popfeld signifikante Veränderungen. Jochen Bonz bezeichnet den historischen Moment um die Jahrtausendwende gegenwartsanalytisch als «Popmoderne».[56] In Anlehnung an das Konzept der Postmoderne, das eine Verflüssigung vormals relativ stabil imaginierter sozialer und berufsbiografischer Strukturen postuliert, beobachtet er eine Vervielfältigung popkultureller Phänomene sowie damit verbundener Subjektivierungsweisen. Diese sind gleichermassen als Folge wie als Triebkraft der Pluralisierung westlicher Gesellschaften und der damit einhergehenden Ausbildung kleinteiliger Lebensstile zu sehen. Bonz zeichnet ein eindrückliches und ambivalent-affirmatives Bild von dieser Aufsplitterung. Pop sei einmal eine grosse Schaufensterscheibe gewesen, in deren attraktiver Auslage sich die Betrachter:innen spiegeln und sich zum Schein in sie hineinbegeben konnten. Diese Scheibe sei in der Popmoderne zerbrochen, es sind nun kleinteilige Splitter, die Reflexionen und somit Selbstbezüge erlauben, doch «[e]s heißt aufpassen, dass man sich nicht noch verletzt».[57] Pop erfuhr also eine Zersplitterung in zahlreiche Mikrogenres. Diese lassen sich nicht mehr als Subkulturen im Wortsinn verstehen, die etwa einer bürgerlich geprägten dominanten Kultur untergeordnet wären und in Opposition zu dieser stünden. Sie werden nun vielmehr als netzwerkartig strukturierte Szenen gefasst, die mit bestimmten Lebensstilen und damit assoziierten ästhetischen und weltanschaulich motivierten Abgrenzungs- und Aushandlungsprozessen verknüpft sind.[58] Bonz schliesst damit an weitverbreitete Diagnosen an, die gleichermassen eine Ausdifferenzierung von Pop in zahlreiche Stile, Genres und blühende Nischen beobachten, wie auch eine Verallgemeinerung und Veralltäglichung von Pop attestieren.[59]

Das sich seit den 1980er-Jahren etablierende Feld der Popular-Music-Studies, das sich zwischen Musiksoziologie, Musikkritik, Musikwissenschaft und Cultural Studies verorten lässt, lieferte zu dieser Entwicklung vielfältige Beiträge, beispielsweise zu Zusammenhängen von Musik und Identität,[60] zu soziologischen Fragen der Kollektivierung durch und innerhalb popkultureller Felder,[61] zu medientheore-

56 Bonz (Anm. 6), S. 10.

57 Ebd., S. 9.

58 Exemplarisch Hitzler, Ronald; Bucher, Thomas; Niederbacher, Arne (Hg.): Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute. Opladen 2001, und in kritischer Weiterentwicklung Schwanhäußer, Anja: Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene. Frankfurt am Main 2010; international: Hesmondhalgh, David: Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. In: Journal of Youth Studies 8/1 (2005), S. 21–40.

59 Vgl. zum Beispiel Holert, Tom; Terkessidis, Mark (Hg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin 1996; Lindner (Anm. 46). Ausdruck findet diese Zersplitterung im Nebeneinander «paradigmatischer» Popstars wie Madonna und Michael Jackson, einer Vielzahl musikalischer Genres wie Hip-Hop, Grunge, Techno, Indie, Diskurspop, Garagerock, Nu-Metal/Crossover und einer Erweiterung medientechnischer Kanäle (Musikfernsehen, MP3, Napster).

60 Vgl. etwa Frith, Simon: Musik und Identität. In: Jan Engelmann (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt am Main 1999, S. 149–169; DeNora, Tia: Music in Everyday Life. Cambridge 2000.

61 Exemplarisch Willis, Paul E.: Jugend-Stile. Hamburg 1999; Hebdige, Dick: Subculture. The Meaning of Style. London 1979; Thornton, Sarah: Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital. Cambridge 1996.

tischen Perspektiven auf Popkultur[62] sowie zur Sphäre der «Production of Culture» und popkulturellen Ökonomien.[63] Im deutschsprachigen Raum waren es zunächst Musikjournalist:innen wie Diedrich Diederichsen, Clara Drechsler, Andreas Banaski, Mark Terkessidis und andere, die einige dieser Stränge aufgriffen und nach angloamerikanischem Vorbild eine Theoretisierung von Pop aus dem Feld heraus anstellten.[64] Langsam aber nachhaltig fanden ihre Themen auch an Universitäten Widerhall – nicht zuletzt durch biografische Entwicklungen, die einige dieser Akteur:innen von den Sesseln der Musikredaktionen auf akademische Lehrstühle führten. Ende der 1990er-Jahre und teils bis weit in die 2000er-Jahre hinein schlug auch im deutschsprachigen Raum die «Stunde der Cultural Studies»[65] und mit ihr ein zunehmendes Interesse an popkulturellen Themen. Das lässt sich auch für volkskundliche beziehungsweise empirisch-kulturwissenschaftliche Institute attestieren, wo sich dieser Trend in Vorlesungsverzeichnissen und Abschlussarbeiten niederschlägt. Exemplarisch illustriert dies eine Reihe von Arbeiten, die im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends im Fach veröffentlicht wurden. So haben Jochen Bonz[66] und Anja Schwanhäußer[67] zu Technoszenen geforscht, Bonz mit einem stärkeren Interesse an Subjektkulturen, Schwanhäußer aus der Perspektive der Stadt- und Subkulturforschung.[68] Heike Jenß forschte aus der Perspektive der materiellen Kultur zur Retromode der Mods.[69] Bereits etwas früher hatte Ute Bechdolf mit einer Studie zu Musikvideos an die Rezeptionsstudien der Cultural Studies angeschlossen und dabei gendertheoretische Überlegungen mit einbezogen.[70] Stärker auf medientechnische Aneignungen konzentriert sind die Ausstellungs- und Publikationstätigkeiten von Gerrit Herlyn und Thomas Overdick, die in einem Projektseminar die Ausstellung *Kassettengeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes* samt Begleitband konzipierten, indem sie das Mixtape als «Zeugnis der Auseinandersetzung mit dem popkulturellen Alltag» in den Blick nahmen.[71] Johannes Moser gab den ebenfalls aus einem Studienprojekt resultierenden Band *Jugendkulturen* heraus, der sich teils explizit popkulturellen Themen widmet.[72]

62 Du Gay, Paul: Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman. London 1997; Bull, Michael: Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience. London, New York 2007.

63 Frith, Simon: The industrialization of music. In: Andy Bennett, Barry Shank, Jason Toynbee (Hg.): The Popular Music Studies Reader. London, New York 2006, S. 231–238; Hesmondhalgh, David: The Cultural Industries. Los Angeles 2013.

64 Wichtige Medien dieser Strömung waren die Musikmagazine *Sounds*, *Spex* und *Testcard*.

65 Vgl. Lindner (Anm. 46).

66 Bonz, Jochen: Subjekte des Tracks. Ethnografie einer anderen/postmodernen Subkultur. Berlin 2008.

67 Schwanhäußer (Anm. 58).

68 Ebenfalls mit stadtforschendem Fokus Tödt, Daniel: Vom Planeten Mars. Rap in Marseille und das Imaginäre der Stadt. Wien 2011.

69 Jenß, Heike: Sixties dress only. Mode und Konsum in der Retro-Szene der Mods. Frankfurt am Main 2007.

70 Bechdolf, Ute: Puzzling Gender. Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen. Weinheim 1999; Bechdolf, Ute: Verhandlungssache ‹Geschlecht›. Eine Fallstudie zur kulturellen Herstellung von Differenz bei der Rezeption von Musikvideos. In: Andreas Hepp, Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen 1999, S. 213–226.

71 Herlyn, Gerrit; Overdick, Thomas (Hg.): Kassettengeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes. Münster 2003.

72 Vgl. Moser, Johannes (Hg.): Jugendkulturen. Recherchen in Frankfurt am Main und London. Frankfurt

Diese Studien verdeutlichen durch ihre verschiedenen epistemischen und methodischen Ansätze die Relevanz popkultureller Wissens- und Erlebnisweisen für zeitspezifische Subjektkulturen sowie deren Verwobenheit in alltägliche, medientechnisch grundierte Lebenswelten, die weit über die in den «langen 1970er-Jahren» beschriebenen subkulturellen Zusammenhänge hinausreicht. Pop gerät als essenzieller Bestandteil von Lebensstilen in den Blick der Forscher:innen, die sich im beständigen Spannungsfeld zwischen Subversion (Underground, Szene) und Affirmation (Pop als Unterhaltung, Konsum, Kommerz, Mainstream) bewegen.[73] Dennoch bleibt Pop ein Randthema in der empirischen Kulturwissenschaft, das auf studentische Arbeiten und vereinzelte Dissertationen beschränkt bleibt.

Jetzt!: Der «leitkulturelle» Moment

Pop ist heute als «Leitkultur»[74] der Gegenwartsgesellschaft zu verstehen, unsere Alltage als tief greifend popkulturell grundiert und durchdrungen.[75] Auch wenn Pop ein Feld der Distinktionen und sozialen Aushandlungen bleibt, erscheinen die Grenzen zwischen popkulturellen Szenen, die Jochen Bonz 2001 noch als «unüberbrückbare Differenzen»[76] beschrieben hat, gegenwärtig ästhetisch wie sozial durchlässiger. Das bedeutet nicht, dass Szenen als «Welten» nicht nach wie vor grosse Identifikationskraft bergen.[77] Die Veralltäglichung von Pop hat sich zu einer mehrdimensionalen Entgrenzung von Pop entwickelt, die sich eindrücklich auf 1. medientechnischer, 2. generationeller, 3. historischer 4. und politisch-sozialer Ebene beobachten lässt.

1. Die Digitalisierung hat grossen Einfluss auf die Produktion und Rezeption popkultureller Produkte genommen. Musik und Videos können kostengünstiger und schneller produziert und distribuiert werden als noch in analogen Kontexten. Das hat eine enorme Verbreiterung des Angebots zur Folge, allein auf der Streamingplattform Spotify werden täglich rund 60 000 neue Songs bereitgestellt. Das hat auf Angebotsseite weitreichende Auswirkungen auf popkulturelle Ökonomien und Künstler:innen-Karrieren. Auf Rezeptionsseite führte die Popularisierung des Musik- und Videostreamings zu einer zeitlichen und räumlichen Entgrenzung des Zugriffs auf popkulturelle Produkte. Deren Rezeption wird für viele Menschen zu einer omnipräsenten Praxis, die Alltage ästhetisch prägt, Stimmungen beeinflusst, Subjektivierungen hervorbringt – in der U-Bahn, im Auto, bei der Arbeit, im Ur-

am Main 2000, insbesondere den Beitrag von Banu Karaca und Yasemin Yüksel «Egal wie es läuft, bin ich und bleibe ich an Techno gebunden», ebd., S. 161–198.

73 Vgl. Kleiner (Anm. 10), S. 14.

74 Vgl. Baßler (Anm. 7).

75 Vgl. Ege (Anm. 5).

76 Bonz (Anm. 6), S. 10.

77 Vgl. zum Beispiel Trummer, Manuel: Sympathy for the devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik. Münster 2011; Schulze, Marion: Hardcore & Gender. Soziologische Einblicke in eine globale Subkultur. Bielefeld 2015; Ludewig (Anm. 13); Mueller, Alain: Construire le monde du hardcore. Zürich 2019; Tauschek, Markus: Aushandlungen des Ästhetischen. Das Beispiel Gothicszene. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 116/2 (2020), S. 7–23; Hinrichs, Peter: «Dancers to a discordant system». Kreativität und Praxis in der Metal- und Hardcore-Szene. Göttingen 2022.

laub und auch (aber eben nicht mehr nur) im Konzert, im Club oder zu Hause im Wohnzimmer.

2. Die Gleichung «Popkultur = Jugendkultur»[78] geht schon lange nicht mehr auf. Ganze Generationen sind inzwischen mit Pop erwachsen geworden und für viele ist diese kulturelle Sphäre weit über die Lebensphase der Jugend hinaus von Bedeutung. Ausdruck findet das sowohl im Lebensphasen übergreifenden Interesse an neuen Trends und Künstler:innen wie auch in bisweilen nostalgischen Erinnerungskulturen, die Pop als Ressource für Biografisierungen nutzen. Mit dieser generationalen Ausweitung ist eine umfassendere Akzeptanz popkultureller Kapitalien zu attestieren, die sich nicht mehr auf «Jugendcliquen» beschränkt, sondern zunehmend in «professionellen» Kontexten, etwa Politik, Werbung und Stilen der Creative Class, und damit gesamtgesellschaftlich an Bedeutung und Marktwert gewinnt.

3. Im Zusammenhang mit diesen (pop)biografischen Entwicklungen hat Pop in seiner über siebzigjährigen Geschichte ein historisches Bewusstsein ausgebildet, das kulturelle Validierungen und Kanonisierungen hervorbringt.[79] Das Internet erscheint dabei als ein eigentliches «Anarchiv»,[80] in dem sich Musik, Tonträger, Musikvideos und Konzertmitschnitte aus allen popkulturellen Epochen auffinden, kaufen, verkaufen, kommentieren, teilen, weiterverarbeiten und einordnen lassen. Dieser Popgeschichtsschreibung und Kanonisierung «von unten» stehen seit rund zwei Jahrzehnten auch institutionalisierte Bestrebungen einer Archivierung von Pop zur Seite. Sammlungen, Museen und Archive mit sehr unterschiedlichen Ausrichtungen und Ansprüchen beginnen popkulturelle Produkte als zeithistorische Quellen zu verstehen und zu sammeln.[81] Dieser Entwicklung wiederum schlägt aus dem Feld Kritik entgegen, die unter dem Stichwort «Retromania»[82] auf einen viel zitierten Nenner gebracht werden kann. Die Orientierung von Pop an seiner eigenen Vergangenheit und damit verbundene Musealisierungstendenzen widersprächen

78 Herlyn, Gerrit: «Too old to die young». Praktiken des Biografisierens jugendkultureller Erfahrungen. In: Cordula Endter, Sabine Kienitz (Hg.): Alter(n) als soziale und kulturelle Praxis. Ordnungen – Beziehungen – Materialitäten. Bielefeld 2017, S. 7–26, hier S. 99–118. Vgl. auch Jennings, Ros: «Rock On». Women, Ageing and Popular Music. Farnham 2012; Marcus S. Kleiner: *Help the aged!* Popmusik und Alter(n). In: Udo Göttlich, Winfried Gebhardt, Clemens Albrecht (Hg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies. Köln 2010, S. 309–328.

79 Es hat sich eine Art Popklassik herausgebildet. Die Schallplatten von David Bowie, Brian Eno, Brian Ferry, Morrissey, Kraftwerk, Pink Floyd, Michael Jackson, Madonna, Kate Bush, neuerdings Beyoncé und vielleicht noch Lady Gaga stehen inzwischen genauso für zeitlose ästhetische Qualität wie Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright und der Mid-Century-Retromodernismus der Vintagemöbelabteilung.

80 Reynolds, Simon: Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz 2013, S. 62.

81 Vgl. Baker, Sarah; Istvandity, Lauren; Nowak, Raphaël: Curating Pop. Exhibiting Popular Music in the Museum. New York 2019; Gehört «deutsche» Popmusik ins Museum? Materialien zu und von der Fünften Pop-Dekadentagung. Hamburg 2021.

82 Vgl. Reynolds (Anm. 80); vgl. im deutschsprachigen Kontext Spilker, Frank: Pop im Museum. In: Spex 355 (2014), S. 50–54; Holert, Tom: Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst. In: POP. Kultur und Kritik 6 (2015), S. 128–147.

der angenommenen Gegenwartsorientierung von Pop im emphatisch-emanzipatorischen Sinne.

4. Viele politische Forderungen, die Pop explizit oder implizit gestellt hat (zum Beispiel bezüglich Queerness, Coolness, Lässigkeit), sind «im Mainstream angekommen» – immer im Spannungsfeld von lebensweltlich spürbarem gesellschaftlichem Fortschritt und ökonomischer Vereinnahmung. Angesichts einer insgesamt «subkultureller gewordenen Gesellschaft»[83] hat die subkulturell und tendenziell linke emphatische Popkultur dabei an Intensität und «edginess» verloren. Das rebellische Popmoment der 1970er- bis 1990er-Jahre, das mit einer Guerilla der Zeichen hantierte, ist heute auch in rechtsextremen und populistischen Popaneignungen zu finden, die gegen die «Mainstreamisierung» linker Popthemen aufbegehren und dazu, teils sehr gezielt, auf popkulturelle Ästhetiken zugreifen.[84] Im emanzipatorisch orientierten Pop ist hingegen ein Wandel der dominanten Gefühlsstruktur zu beobachten. An die Stelle des einerseits rauschhaften, eskapistischen und selbstzerstörerischen, andererseits ironischen, indifferenten, spielerischen Pop der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint eine grössere Ernsthaftigkeit getreten zu sein. Diese artikuliert sich in einer starken Sensibilität für inklusive Sprache, für psychische Gesundheit,[85] für identitätspolitische Kontinuitäten und Ausweitungen[86] und damit verbundene Vulnerabilitäten sowie einer durchaus lustvollen Neigung zur «Vernunft».[87] Die Rebellion weicht der Wokeness, eine Emphase der Ekstase und Transgression einer Emphase der Achtsamkeit und Regelbefolgung, weil klar wird, dass mit Eskapismus und semiotischen Guerillakämpfen angesichts gegenwärtiger politischer Krisen und existenzieller globaler Bedrohungen in Zeiten des Anthropozäns nichts zu gewinnen ist. Dennoch schreiben sich in der woken Sensibilität bestehende gegenkulturelle Forderungen fort (Gleichheit, Wärme, Gemeinschaft), die sich, verbunden mit Geheimwissen (Sternchen) und symbolischen Grenzziehungen auf der «Innenseite», konservativer Empörung und feuilletonistischer Erregung auf der «Aussenseite», zu neuen Avantgarden formieren. Wokeness erscheint als zentrales Element einer Reformulierung popkultureller Emphase.

Neben diesen explizit popkulturellen Tendenzen ist Pop in seinen Entgrenzungen als Forschungsgegenstand auch ein Stück weit «unsichtbar» und «unspektakulär» geworden. Ein Indiz hierfür sind zahlreiche Arbeiten aus verschiedenen Forschungsfeldern, die nicht zwingend der Popforschung zuzuschreiben sind,

83 Schwanhäußer (Anm. 58), S. 261.

84 Das zeigt der Beitrag von Catharina Rüß in diesem Band eindringlich.

85 Paradigmatisch für diese Entwicklung steht die Musikerin Billie Eilish. Auch der Podcast *Pop und Psyche* des WDR veranschaulicht diese Entwicklung.

86 Das zeigt der Beitrag von Silvy Chakkalakal in diesem Band.

87 Im Zusammenhang mit der Coronapandemie verdeutlichte sich das sloganhaft: Tocotronic texteten ihren Song «Pure Vernunft darf niemals siegen» in «Pure Vernunft muss diesmal siegen» um. Egotronic und Chicks on Speed, beides Bands, die sich vorher dem rauschhaften Substanzgebrauch stark verbunden fühlten, adaptieren die Rauschrhetoriken in ihren Songs «Nadel verpflichtend» und «Vaccinate me, baby» für lustvolle Impfaufrufe. Vgl. auch Walter, Klaus: Der Sieg der puren Vernunft. In: taz, 29. 6. 2020, https://taz.de/Pop-und-Corona/!5691522, 25. 6. 2022.

jedoch nicht ohne popkulturelle Perspektiven auskommen. Michel Massmünster zeigt, dass die Nacht ohne Sensibilität für popkulturelle Wissens- und Erlebnismodi nicht verstanden werden kann.[88] Ebenso basieren Moritz Eges und Stefan Wellgrafs Ethnografien von Berliner marginalisierten Lebenswelten auf der Analyse popkulturell geprägter Stilregister.[89] Auch Anja Schwanhäußers Analyse von Pferdemädchen als Angehörigen einer spezifischen Subkultur bezieht sich auf popkulturelle Referenzen.[90] Sebastian Dümling wiederum bezieht popkulturelle Diskurse in seine Diskussion des Narrativs sich verändernder Gesellschaften ein.[91] Diese und weitere Studien zeigen, dass Kategorien wie Klasse, Habitus, Gender, Migration und auch Religion[92] stark in popkulturellen Registern produziert und alltäglich ausgehandelt werden. Viele gegenwärtige gesellschaftliche Phänomene sind deshalb ohne Kenntnis von und Sensibilität für popkulturelle Entwicklungen und Logiken kaum adäquat analysierbar. Für Gegenwartsanalysen und die jüngere Alltags- und Zeitgeschichte ist somit eine begriffliche und theoretische Auseinandersetzung mit Pop unerlässlich.

Für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung: Zwei Abstandsbestimmungen

Pop und Popkultur werden durch zwei oft als Abgrenzung beschriebene Relationen gekennzeichnet, nämlich von der «Hoch-/Bildungskultur» und von der «Populärkultur», wobei Letztere, so Maase, nochmals aufgeteilt sei in die legitimen und die gefährlichen Sektoren des Populären.[93] Popkultur als kulturelle Formation ist, ebenso wie die anderen Formationen, relational,[94] das heisst nicht aus sich selbst heraus, sondern nur in ihrer Beziehung zu den anderen zu konturieren. Mit dem Ziel, die Begriffe für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung zu schärfen, widmen wir uns in diesem zweiten Abschnitt unseres Beitrags zwei begrifflichen Relationierungen – oder Abstandsbestimmungen, denn es geht um das Justieren von Nachbarschaften. Zunächst geht es um den Abstand von Pop zum

88 Vgl. Massmünster, Michel: Im Taumel der Nacht. Urbane Imaginationen, Rhythmen und Erfahrungen. Berlin 2017; siehe auch Julian Schmitzbergers Beitrag in diesem Band.

89 Vgl. Ege, Moritz: «Ein Proll mit Klasse». Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin. Frankfurt am Main 2013; Wellgraf, Stefan: Schule der Gefühle. Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit in neoliberalen Zeiten. Bielefeld 2018.

90 Vgl. Schwanhäußer, Anja: «Bist du bissi süss?» Sweet talk auf dem Ponyhof. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1 (2022), S. 69–90.

91 Vgl. Dümling, Sebastian: Changing Societies, Changing Narratives. Wie man über gesellschaftlichen Wandel spricht und verstanden wird. In: Zeitschrift für Volkskunde 116/1 (2020), S. 46–66.

92 Vgl. Sagir, Fatma: «Wrap my Hijab!» Music and Muslim Female Embodiment of Cool in Digital Culture. In: dies. (Hg.): Rocking Islam. Music and the Making of New Muslim Identities. Münster 2021, S. 173–185; Peranic, Meltem: More than a Feeling. Fusions of Popular Music and Piety in Islam. In: Sagir, Rocking Islam (Anm. 92), S. 161–172.

93 Vgl. Maase: Der Mainstream der Populärkultur. Feld oder Feind kultureller Bildung? In: Kulturelle Bildung online (2015), o. S., www.kubi-online.de/artikel/mainstream-populaerkultur-feld-oder-feind-kultureller-bildung, 25. 6. 2022.

94 Vgl. Maase (Anm. 21), S. 384.

Populären, also um die Unterscheidung der beiden Felder. Hier argumentieren wir für einen grösseren Abstand. Dann geht es um den Abstand zwischen Empirie und Emphase, also um die Unterscheidung der Haltungen und Methoden. Hier argumentieren wir für einen geringeren Abstand.

Abstandsbestimmung 1: Pop – Populäres

Die Begriffe Popkultur und Populärkultur werden im alltäglichen Sprachgebrauch – und oft auch im wissenschaftlichen – weitgehend synonym verwendet. Der gefühlte und gelebte Abstand ist jedoch grösser und «bedeutender»,[95] als der kleine Unterschied von bloss zwei Silben vermuten lässt: «Die Verkürzung ‹Pop› *macht also einen Unterschied.*»[96] Pop ist, so Diedrich Diederichsen, nicht einfach Populärkultur, «sondern mehr und etwas anderes».[97] Es gibt lebensweltlich wie kulturanalytisch eine deutliche Differenzwahrnehmung, die allerdings kaum näher bestimmt wird oder sich in spezifischer Begriffsverwendung niederschlägt. Zwar hat sich Pop historisch-genealogisch aus dem Feld des Populären entwickelt und kann somit rein systematisch als «historisch und ästhetisch spezifischere *Teilmenge* der *populären Musik*, der *populären Kultur* beziehungsweise der *Populärkultur*»[98] verstanden werden. Gerade aufgrund der verschränkten Genese sind präzise Begriffe zur Differenzierung aber notwendig. Wir schliessen uns deshalb Moritz Eges Plädoyer für eine differenzierende Begriffsverwendung von Popkultur und Populärkultur als «Fachvokabular»[99] an. Wir spitzen die rein begriffliche Unterscheidung sogar zu, indem wir betonen, dass Pop nicht vollständig (als Teilmenge oder «Segment»)[100] im Populären aufgeht.[101] Pop und Popkultur bilden, so möchten wir argumentieren, vielmehr eine relativ eigenständige oder «eigensinnige»[102] kulturelle Formation; und das aus zwei Gründen: 1. hat sich Pop in Abgrenzung sowohl von klassischer Bildungskultur als auch von traditioneller Populärkultur formiert; 2. zeichnet sich das Popfeld durch eine viel prononciertere Selbstreflexivierung und Selbsttheoretisierung aus.

1. Popkultur entstand aus Gesten der Abgrenzung und Ablehnung, die die «Möglichkeit der Nonkonformität» einführten «inmitten einer Epoche, die Konformismus lehrt, predigt und zu erzwingen versucht».[103] Pop forderte «den tradierten Hochkultur-Kanon» heraus, und zwar «auf Augenhöhe» und «in zeitgemäßer ästhetischer Sprache».[104] Gleichzeitig probte Pop von Anfang an auch den Widerstand

95 Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart 2017, S. 263.
96 Ege (Anm. 10), S. 15 (Hervorhebung im Original).
97 Diederichsen (Anm. 49), S. 37.
98 Ege (Anm. 10), S. 14 (Hervorhebung im Original).
99 Ebd.
100 Vgl. Maase (Anm. 93), o. S.
101 Vgl. Elster (Anm. 8), S. 23.
102 Vgl. Kleiner (Anm. 10), S. 17.
103 Diederichsen (Anm. 10), S. xii f.
104 Maase (Anm. 93), o. S. Auf Augenhöhe meint in unserem Verständnis vor allem ästhetisch und sozial selbstreflexiv, siehe unten.

gegen die populäre Kultur,[105] und zwar «auf deren Terrain und mit deren Mitteln».[106] Pop nutzte also die erfolgreichen Mittel des Populären (vor allem Kulturindustrie, Medientechnik, Versprechen grösserer Intensität im Leben), um sich sowohl gegen die bürgerliche Bildungskultur als auch gegen die vermeintlich volkstümliche Populärkultur aufzulehnen, und zwar mit dem gleichen Vorwurf: dass Gegenwärtigkeit fehle, sowohl formal-ästhetisch wie mikropolitisch-lebensstilistisch, woraus Biederkeit, Langeweile, fehlende «edginess», kurz: zu wenig Energie, resultierten.[107] Es ging zu Beginn gleichzeitig gegen die «hochnäsige Hochkultur» und den «schlechten Geschmack der Massen».[108] Dies führte nicht bloss zu einer Vergrösserung des Felds des Populären,[109] sondern zur – zunächst behaupteten, dann zunehmend eingelösten – Eroberung eines neuen Raumes, der nach oben und nach unten Geländegewinne machen konnte.

Die relative Autonomie der neuen kulturellen Formation erkennt man einerseits daran, dass sie sich keineswegs nur über Abgrenzung stabilisieren konnte. Sie hat früh souveräne Beziehungen zu anderen kulturellen Feldern, etwa Kunst, Mode, Werbung und auch zur grossen Konkurrenz, der Bildungs- und der Populärkultur, hergestellt. Andererseits hat sie, auch das ein Ausweis relativer Autonomie, intern wieder wertende Differenzierungen vorgenommen: Diederichsen hat mit der Unterscheidung von Pop I (progressiv) und Pop II (kommerziell)[110] eines der «Leitparadigmen»[111] der Poptheorie eingeführt. Dieser Leitdifferenz entsprechen andere Formulierungen, etwa Pop als Rebellion oder Markt,[112] Pop und Avantpop,[113] POP in Grossbuchstaben und Mainstream.[114] Das Popfeld wiederholt somit partiell die von den konkurrierenden Formationen der Bildungs- und der Populärkultur gelernte (und auch von der Volkskunde lange gehegte) Unterscheidung zwischen einer organisch-nichtkommerziellen und einer artifiziell-kommerziellen Kultur innerhalb des eigenen Terrains.[115] Marcus Kleiner hat allerdings bereits zu Beginn der 2010er-Jahre einen «partielle[n] Bedeutungsverlust»[116] dieser Leitdifferenz konstatiert. Die gegenwärtige Entgrenzung von Pop ist somit als weitere Emanzipation des Popfelds von den Formationen der Bildungs- und Populärkultur verstehbar.

105 Vgl. Elster (Anm. 8), S. 23.
106 Diederichsen (Anm. 10), S. xii.
107 Jörg Scheller spricht in diesem Zusammenhang von der barbarischen Energie des Pop, vgl. Scheller (Anm. 19), S. 113 f.
108 Vgl. Elster (Anm. 8), S. 24.
109 Diederichsen (Anm. 10), S. xiii.
110 Vgl. Diederichsen, Diedrich: Ist was Pop? In: ders.: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln 1999.
111 Kleiner (Anm. 10), S. 26, Anm. 22.
112 Vgl. Kleiner (Anm. 10).
113 Vgl. Hecken (Anm. 16); Hecken, Thomas: Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück. Berlin 2012.
114 Maase (Anm. 21). Nicht mit solchen gegenstandsbezogenen Leitdifferenzen zu verwechseln sind die akteurszentrierten Differenzierungen von Jochen Bonz («Pop im allgemeinen Sinne» und «Pop im stark identifizierenden Sinne») und Moritz Ege («romantische» und «abgebrühte» Sicht auf Pop).
115 Diese inneren Grenzziehungen sind ein Spezifikum des deutschsprachigen Popdiskurses. Im englischsprachigen Raum ist eine vergleichbar rigide Grenzziehung innerhalb des Popfelds nicht gegeben.
116 Kleiner (Anm. 10), S. 26, Anm. 22.

2. Für seine Formation nutzt Pop, das ist offensichtlich, Mittel des Populären. Häufig übersehen wird, dass Pop sich Mitteln der traditionellen Bildungskultur bedient, nämlich einer feldimmanenten Selbstreflexion und Selbsttheoretisierung. Pop machte sich sehr schnell eine «kulturtheoretische Metaebene»[117] zunutze, um sich selbst bewusst (und selbstbewusst) als einen Zusammenhang zu etablieren, der etwas über die Welt aussagen will: «[...] pop culture came about as the result of a *deliberate* search for objects, clothes, music, heroes and attitudes which could help to define a stance.»[118]

Wichtige Medien dieser Selbstreflexion und -theoretisierung waren zunächst metapoetische Statements der Künstler:innen selbst und verschiedene Formate des Popjournalismus. Die haben im Laufe der Jahrzehnte ihren Weg in die etablierten Feuilletons und an die Universitäten gefunden, sich aber gleichwohl von Anfang an deren diskursiver Mittel bedient. Poptheorie und Popkritik sind somit Artikulationen des Felds, keine – und das unterscheidet sie von der Populärkulturforschung – vom Gegenstand getrennten Deutungen von aussen: «Die Theorie fließt, wie das in ästhetischen Dingen häufig der Fall ist, mit in ihren Gegenstand ein, ohne jedoch gänzlich mit ihm identisch zu werden.»[119] Dies ist auch der Grund, warum die «eher kunsttheoretische und politisch-feuilletonistisch geschulte Poptheorie häufig inhaltlich ergiebiger»[120] ist für das Verständnis popkultureller Zusammenhänge als einige Konzepte der Populärkulturforschung. Dies ist keine Aussage über die Qualität, interpretatorische «Tiefe» oder Werthaltigkeit der kulturellen Produkte. Populärkultur ist nicht weniger aussagekräftig oder generell anspruchsloser als Pop, nur weil das Popfeld, anders als populärkulturelle Felder, in viel stärkerem Masse eigenständige, feldimmanente Vokabulare, Praktiken und Medien der Theorieproduktion hervorgebracht hat, die Relationierungsarbeit zu den «konkurrierenden» Formationen der Hoch- und Populärkultur geleistet haben.

Aufgrund dieses strategischen Einsatzes hochkultureller Mittel konnte Pop, so Kaspar Maase, von neuen Kultureliten als «*die* Bildungskultur der Postmoderne» oder als popmoderne «Variante von Hochkultur» aufgewertet werden.[121] Pop sei «zum elitären Kulturmuster auf gleicher Stufe mit dem Bildungskanon avanciert»[122] und falle damit nicht mehr in den Zuständigkeitsbereich der empirischen Kulturwissenschaft, die sich vornehmlich auf «den «massenhaften» Alltag der «gewöhnlichen» Bevölkerung»[123] konzentrieren solle. Der Medienkonsum letzterer, der populäre Mainstream, werde nämlich abgewertet und auch von Kulturwissenschaftler:innen weitgehend ignoriert. Auch Christofer Jost moniert,

117 Elster (Anm. 8), S. 24.
118 Melly (Anm. 32), S. 2 (unsere Hervorhebung).
119 Ege, Moritz: Die antinationale Mikropolitik der Popkultur als Schreckbild und Verheissung. Über Pop-Figurationen und gespaltene Gesellschaften. In: Manuel Trummer, Marketa Spiritova (Hg.): Pop the Nation. Das Nationale als Ressource und Argument in Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung. München 2022, S. 43–71, hier S. 56.
120 Ege (Anm. 10), S. 14, Anm. 5.
121 Maase (Anm. 93), o. S.
122 Ebd.
123 Maase (Anm. 21), S. 389.

dass der musikalische Mainstream für die meisten Forschenden «lediglich eine musikalische Residualkategorie» darstelle, weil sie sich lieber «musikalischen Spezialdiskursen» – damit meint Jost «genrebezogene Arbeiten, etwa zu Heavy Metal oder elektronischer Tanzmusik» – widmeten.[124] Maases Beobachtung, dass Pop ins «kulturelle Zentrum»[125] der Gegenwart gerückt ist, ist zutreffend und entspricht Eges Diagnose vom popkulturell durchdrungenen Alltag, verkennt allerdings die Effekte der Entgrenzung von Pop: Das Verhältnis des Mainstreams zu vermeintlich elitären Avantgarden und spezialisierten Subkulturen ist viel uneindeutiger, als dass es sich mit einer schlichten Opposition beschreiben liesse. Etwa seit den 1990er-Jahren lässt sich eine Subkulturalisierung des Mainstreams[126] feststellen, die subkulturelle Ästhetiken, Codes und Sounds zunehmend von der Bindung an spezifische Genres und Communities ablöste. Formen elektronischer Tanzmusik oder des Hip-Hop sind keineswegs mehr spezialisierte Genres, sondern die Musik, die millionenfach gestreamt den «‹massenhaften› Alltag der ‹gewöhnlichen› Bevölkerung»[127] begleitet. Popmusikalischer Mainstream reicht heute von Helene Fischer bis Kendrick Lamar, von Beyoncé bis Andreas Gabalier, von Billie Eilish bis Rammstein. Dieser Prozess wird zuletzt zugespitzt durch eine umfassende Popkulturalisierung der Alltags- und Populärkultur, in der Pop zum zentralen Referenzpunkt für populäre wie bildungskulturelle Ästhetiken geworden ist.[128] Natürlich gibt es weiterhin Kämpfe um guten Geschmack und richtiges Leben (ob im falschen oder einfach nur so), Popkultur ist als Terrain für diese Kämpfe so wichtig wie nie zuvor. Natürlich bleiben Positionierungen und Zuschreibungen wie «Mainstream» oder «Underground» in Selbstbeschreibungen von Individuen und Gruppen wirksam und deshalb auch noch teilweise von analytischem Wert. Sie beschreiben jedoch nicht mehr adäquat die Funktionsweise des transformierten Popfelds. Diese Transformationen und ihre Auswirkungen auf Distinktionsprozesse zu verstehen, ist eine relevante Aufgabe für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung.

Abstandsbestimmung 2: Empirisch – emphatisch

Empirie und Emphase stehen im Kontext der Popkulturforschung wissenschaftshistorisch wie gegenwärtig in einem epistemisch wirkmächtigen Verhältnis. Der Begriff Pop erscheint hier selten rein deskriptiv, etwa um ästhetische oder soziale Phänomene zuzuordnen. In seiner Verwendung schwingen häufig Wertungen, Erwartungen, bisweilen auch Enttäuschungen mit.[129] Den Begriff Emphase

124 Jost, Christofer: Musikalischer Mainstream. Aufgaben, Konzepte und Methoden zu seiner Erforschung. In: POP. Kultur und Kritik 8 (2016), S. 152–172, hier S. 154.

125 Maase (Anm. 93), o. S.

126 Vgl. Schwanhäußer (Anm. 58), S. 261. Genreästhetiken haben freilich immer ein Paradigma für den Mainstream dargestellt und sind vielfältige Verbindungen mit anderen Stilen eingegangen. In den 1970er- und 80er-Jahren war Soul die für den Mainstream dominante Genreästhetik, in den 1990er- und 2000er-Jahren Rock. Seit den 2010er-Jahren ist nun Hip-Hop das dominante Popparadigma.

127 Maase (Anm. 21), S. 389.

128 Vgl. den Beitrag von Johannes Müske in diesem Band.

129 Vgl. zum Begriff emphatisch-urban Ege, Moritz: «Urban-sein». Zur Kulturanalyse und Ethnografie des

führte Diedrich Diederichsen in den deutschsprachigen Popdiskurs ein, erläutert ihn jedoch eher am Rande, in einer Fussnote. Ihn interessiere Pop vor allem als «große Chance, Katastrophe, Ausnahmesituation, Epiphanie etc., nicht nur als soziologische Selbstverständlichkeit».[130] Dieses Popverständnis leitet sich aus den gesellschaftskritischen Forschungen der Cultural Studies und dem von dieser Forschungsrichtung beeinflussten, jedoch stärker kunsttheoretisch argumentierenden Popessayismus ab.[131] Rolf Lindner zeigt in seiner Wissenschaftsgeschichte der Cultural Studies auf, dass auf eine Pop(ulär)kultur-*empathische* erste Forschergeneration der Cultural Studies (Richard Hoggart, Stuart Hall, Paul Willis) in den 1970er- und 80er-Jahren eine sich stark mit Popkultur identifizierende, man könnte auch sagen: Pop(ulär)kultur-*emphatische* Forscher:innengeneration folgte (Dick Hebdige, Angela McRobbie und andere).[132] Diese kulturwissenschaftlich informierten Akteure brachten den Typus des in den 1980er-Jahren auch im deutschsprachigen Raum populär werdenden Popintellektuellen hervor.[133] Diese «selbstreflexive[n] Meta-Fan[s]» verstünden es, «aus Erfahrungswissen (‹Szenewissen›) kombiniert mit einer angesagten Theorie (‹Poststrukturalismus›) akademisches Kapital zu schlagen».[134] Die Emphase, das Involviertsein und die affirmative Haltung zu Pop, steht hier in enger Verbindung zur Empirie im Sinne persönlichen Erfahrungswissens, das bei Akteur:innen der frühen Cultural Studies, anders als im Feld der journalistischen Popkritik, auch ethnografisch grundiert war. Die transformativen, utopischen und widerständigen Potenziale, die Pop analytisch zugeschrieben wurden, spiegeln sich also auch im «Glauben» dieser Akteur:innen an Pop. Dieser emphatische Zugang prägt Poptheorie und Popkritik bis in die Gegenwart. Allerdings beschränkt sich die empirische Basis hier weitgehend auf biografische Erfahrungen der Autor:innen. Zudem verliert sich, das lässt sich spätestens seit den frühen 1990er-Jahren beobachten, die analytische Deckungsgleichheit von Empirie (der beobachteten popkulturellen «Realität») und Emphase (der affirmativen Haltung zu dieser «Realität»). Auch wenn Pop nie «automatisch» mit der politisch «richtigen» Seite verbunden war, sehen Vertreter:innen der emphatischen Popkritik Pop einer starken Konkurrenz seitens konservativer, populistischer, antisemitischer Kräfte ausgesetzt, die eben nicht ausserhalb von Pop stehen, sondern sich in dessen Ästhetik und mit dessen Mitteln artikulieren.[135] Bisweilen wird die

emphatisch Städtischen. In: Claudia Öhlschläger (Hg.): Urbane Kulturen und Räume intermedial. Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive. Bielefeld 2020, S. 233–254, hier S. 235.

130 Diederichsen (Anm. 97), S. 40.

131 Bonz (Anm. 66), S. 16.

132 Lindner (Anm. 46); siehe oben, S. 14, für ähnliche Bewegungen innerhalb der Volkskunde.

133 Vgl. Geer, Nadja: «If you have to ask, you can't afford it». Pop als distinktiver intellektueller Selbstentwurf der 1980er-Jahre. In: Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel, Jürgen Danyel (Hg.): Popgeschichte, Bd. 2: Zeithistorische Fallstudien 1958–1988. Bielefeld 2014, S. 327–357; siehe auch Melly (Anm. 32), insbesondere S. 2.

134 Lindner (Anm. 46), S. 58.

135 Vgl. Ege (Anm. 119); Balzer, Jens: Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik. Hamburg 2019; Diederichsen, Diedrich: The Kids Are Not Alright. Abschied von der Jugendkultur. In: Elke Gaugele, Sarah Held (Hg.): Rechte Angriffe – toxische Effekte. Umformierungen extrem Rechter in Mode, Feminismus und Popkultur [1992]. Bielefeld 2021, S. 201–212.

Emphase in diesen Zusammenhängen so zu einer (nostalgischen) Behauptung, einer Forderung, die mit der empirisch zu beobachtenden popkulturellen Gegenwart lediglich noch Schnittmengen aufweist und methodischere Betrachtungen vermissen lässt.

Aus Sicht der empirischen Kulturwissenschaft sind solche emphatischen Zugänge, die oft von einer starken Nähe zwischen Autor:innen und ihrem Forschungsgegenstand geprägt sind, fraglos kritisierbar – als normativ, unwissenschaftlich und nicht (im methodisch elaborierten Sinn) empirisch. Dabei waren und sind es gerade die emphatischen Forschungen und Theorieentwicklungen, die massgeblich zum Verständnis von Pop beigetragen haben und das bis heute tun. Die Emphase darf deshalb keineswegs als epistemischer «Fehler»[136] missverstanden werden, den Autor:innen durch ihr affirmatives Nahverhältnis zum Feld erzeugen. Sie ist vielmehr ein Charakteristikum des Popfeldes, das in den Analysen und Theorien reflektiert wird, indem «emphatische [...] Sprechweisen und Ästhetiken»[137] als Erkenntnismittel eingesetzt werden.[138] In ethnografisch-kulturwissenschaftlicher Forschung ist die Beziehung der Forschenden zum Feld immer von grosser epistemischer Bedeutung und Gegenstand von Reflexion und Theoriebildung. Stefan Hirschauer spricht in diesem Sinne von einem «emphatischen Erfahrungsbegriff der Ethnografie». Die Emphase bestehe darin, «dem Feld während eines langwährenden Nahkontaktes maximale Chancen zu geben, sich dem Forscher und Autor ‹einzuschreiben›».[139] Biografische Verbindungen und ein persönliches Sich-zum-Forschungsthema-hingezogen-Fühlen ist nicht untypisch für die empirische Kulturwissenschaft, weshalb es doch erstaunlich ist, dass die

136 Ege (Anm. 129), S. 224.

137 Ebd.

138 Schon lange bestehen Rückkoppelungseffekte zwischen akademischer Wissensproduktion und popkultureller Praxis. Das zeigt sich im Diskurspop der Hamburger Schule oder in Musikprojekten wie Fehler Kuti des Kulturwissenschaftlers Julian Warner, das als popkulturelle Produktion kulturwissenschaftlichen Wissens verstanden werden kann. Der Zusammenhang zwischen EKW und popkultureller Praxis lässt sich auch personell nachvollziehen, siehe die Bands Knabenkraut (Johannes Müske, Gerrit Herlyn), Aloa Input (Marcus Grassl), Schrottgrenze (Alex Tsitsigias) oder Fehler Kuti, im Popjournalismus Leif Gütschow (Byte FM) und Steffen Greiner (Intro). Die «Akademisierung des Pop» führte vor allem in den 1990er-Jahren in einer «fast Hegelschen Inversion – zur Popularisierung der Akademie». Einige Popforscher:innen wurden selbst zu Popstars, die in der Lage sind, «in einem Atemzug Deleuze, Habermas, Donna Haraway, Lyotard und LL Cool J zu zitieren», Lindner (Anm. 46), S. 109. Dick Hebdige galt und gilt in diesem Genre als eine Art Superstar, «dessen Vorträge ein Montagemix aus Dias, Videos, Musiksamples, Wordraps und Vortragspassagen bilden», ebd., S. 107. Auch eine Person wie Diedrich Diederichsen, dem als Professor an der Wiener Akademie für Bildende Künste längst der Habitus eines «klassischen» Intellektuellen anhaftet, geniesst nicht zuletzt durch die jahrelange Herausgeberschaft von *Spex* eine mit subkulturellem Kapital unterfütterte Aura und Szeneprominenz. Ausdruck findet das beispielsweise im Song *Diedrich Diederichsen* der Gruppe Saalschutz. Im Refrain heisst es: «Diedrich Diederichsen wir lieben Dich / Aber Deine Bücher verstehen wir nicht / Sie sind so introvertiert und originell / Wir kaufen sie und stellen sie ins Büchergestell.»

139 Hirschauer, Stefan: Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung. In: Zeitschrift für Soziologie 30/6 (2001), S. 429–451; vgl. für ähnliche Figurationen des Emphatischen in der Ethnografie Willis, Paul: The Ethnographic Imagination. Cambridge 2000; Chakkalakal, Silvy: Sensible Ethnografien. Modernistische Empfindsamkeit als Modus einer ethnografischen Ästhetik. In: Hanna Katharina Göbel, Sophia Prinz (Hg.): Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur. Bielefeld 2015, S. 341–362.

emphatische Hinwendung zu popkulturellen Themen als illegitimes Verfolgen eines «persönliche[n] Interesse[s] der Autor:innen»,[140] die selber «Fan- und Hipsterszenen»[141] angehören, abgewertet wird. Sie findet am ehesten Akzeptanz im Rahmen studentischer Forschungen, weniger jedoch auf späteren akademischen Karrierestufen, was sich auch in der verhältnismässig geringen Zahl entsprechender Publikationen widerspiegelt. Es gilt also, die Popforschung vor dem Hintergrund der dargestellten Entwicklungen des Popfeldes vom Image des «Hipster- und Jugendthemas» zu befreien.

Dazu bietet sich ein Zugang an, der ethnografische und medienanalytische Methoden verbindet und offen theoretische und methodische Kompetenzen benachbarter Disziplinen und Forschungsprogramme einbezieht, wie der Musikwissenschaft, der Sound-Studies sowie insbesondere der Poptheorie und der Popkritik, die im Fach bisher nur wenig Beachtung fanden. Eine so verstandene empirisch angeleitete emphatische Forschungshaltung kann das in Transformation befindliche Popfeld in seinen vielfältigen subjektivierenden, affizierenden und kollektivierenden Dimensionen verstehbar machen – über dessen Eigenschaften als «soziologische Selbstverständlichkeit»[142] oder als Feld der «Unterhaltung und Vergnügung» hinaus, was Pop fraglos *auch* ist. Das Ziel einer empirisch-kulturwissenschaftlichen Popforschung ist folglich nicht, die Emphase herauszuschreiben, «sondern sie explizit zu machen, sie genauer zu durchdenken und damit einerseits zu entschärfen und andererseits, wo angebracht, möglicherweise auch zuzuspitzen».[143] Es ist an der Zeit, an die empirisch grundierte emphatische Forschungstradition der frühen Cultural Studies anzuknüpfen und für die empirische Kulturwissenschaft als empirisch*emphatische Popforschung zu aktualisieren.

Anschlüsse

Pop ist in den letzten zwanzig Jahren zu einer der zentralen kulturellen Formationen und somit auch zum Gegenstandsbereich der empirischen Kulturwissenschaft geworden. Die Nachfrage ist gross, sowohl von Studierenden als auch aus dem medialen Diskurs, das Angebot an Forschungsliteratur im Fach zwar vielfältig, aber immer noch überschaubar. Die epistemischen und methodischen Potenziale der Popforschung sind erst ansatzweise ausgeschöpft und können über die Analyse popkultureller Phänomene zur Kulturanalyse gegenwärtiger Alltage beitragen. Die Bedingungen und Effekte der Entgrenzung der Popkultur sind noch nicht annähernd vollständig beschrieben oder gar begriffen. Hier liegt ein weites und relevantes Forschungsfeld für die empirische Kulturwissenschaft, für das wir abschlies-

140 Maase (Anm. 21), S. 385.

141 Maase (Anm. 21), S. 33. Unverkennbar schwingt die Unterstellung mit, es ginge lediglich um die Affirmation des eigenen subkulturellen Kapitals. Dies verkennt völlig, wie wenig das vermeintliche subkulturelle Kapital im Fachzusammenhang in Karrieren oder Anerkennung umsetzbar (gewesen) ist.

142 Diederichsen (Anm. 96), S. 40.

143 Ege (Anm. 129), S. 235.

send drei Anschlüsse skizzieren wollen: 1. die Diversifizierung von Popkultur, 2. uneindeutiger werdende politische Bezugnahmen auf Pop, 3. Strukturwandel in der Bedeutung von Popmusik.

1. Die bisherige kanonisierte Popgeschichte und Popforschung – auch in der empirischen Kulturwissenschaft, wie wir hier skizziert haben – ist immer noch vorwiegend eine Geschichte der Poppraktiken und -erfahrungen junger, weisser Männer aus Europa oder Nordamerika (wie wir selbst welche sind). Das muss sich ändern, denn diese Narrative entsprechen schon lange nicht mehr den gelebten popkulturellen Realitäten. Zum einen wächst, immer noch gegen viele Widerstände und Klischees, die Wahrnehmung von Frauen* und nichtbinären Menschen in der Popkultur,[144] zum anderen beginnen sich die globalen Zentren der Popkultur zu vervielfältigen und zu verschieben. Eine Popforschung im 21. Jahrhundert muss neben London und New York auch Lagos, Seoul und viele andere (auch spekulative) Orte berücksichtigen.[145]

2. Es verschieben sich lange unverrückbar geglaubte politische Formen und dazugehörige Stile. Wir haben bereits auf die Verschiebung in der Gefühlsstruktur der emanzipatorischen Poplinken zu Diskursen der Achtsamkeit und Rücksichtnahme hingewiesen. Etablierte (maskuline) Posen der Rebellion und Transgression scheinen vermehrt in konservativen und links- wie rechtspopulistischen Popaneignungen Resonanz zu finden.[146] Auch die Globalisierung des Pop führt zu widersprüchlichen Effekten: Einerseits ermöglichen sie vorher weniger stark wahrgenommene Bezugnahmen auf «race», Religion, postkoloniale und indigene Kontexte, andererseits wird der westliche Konnex «Pop, Liberalismus und Kapitalismus»[147] durch staatlich geförderte Popkulturen totalitärer Staaten (etwa China, Nordkorea, Russland, Belarus) herausgefordert.

3. Moritz Ege hat auf einen bedeutsamen «Strukturwandel» im Popfeld hingewiesen, «in dem die musikalische Seite der Popkultur ihre zentrale Stellung zunehmend einzubüßen scheint».[148] Was bedeutet dies für einen historisch-genealogischen, musikzentrierten Popbegriff, wie wir ihn hier verwenden? Wie hängen diese Transformationen des Hörverhaltens mit den gegenwärtigen medientechnischen Infrastrukturen des Pop (zum Beispiel Kopfhörer,[149] Spotify, Shazam, Vinyl, NFTs) zusammen und wie verknüpfen sich diese mit Prozessen der Subjekt- und Identitätskonstitution? Empirisch fordert dieser Strukturwandel zudem weitere

144 Vgl. etwa Initiativen wie female:pressure, www.femalepressure.net.

145 Siehe etwa emphatisch-empirische Projekte wie Norient, https://norient.com/about, 27. 6. 2022; vgl. auch Scheller (Anm. 19), S. 127.

146 Vgl. Dümling, Sebastian: «I want to live like common people». Populismus und das multiple Begehren nach den «einfachen Leuten». In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 116/1 (2020), S. 9–19; Wietschorke, Jens: Rechtspop? Über Populismus, Metapolitik und das Phänomen Andreas Gabalier. In: Trummer/Spiritova (Anm. 119), S. 113–130.

147 Hecken, Thomas: Popkonzepte in der Gegenwart. In: POP. Kultur und Kritik 1 (2012), S. 88–107, hier S. 91.

148 Ege (Anm. 10), S. 19.

149 Vgl. Holfelder, Ute et al.: Mit Kopfhörern unterwegs. Ein ethnografisch-künstlerisches Forschungsprojekt. Zürich 2017, www.isek.uzh.ch/dam/jcr:30dbe6a6-d6cb-428a-892c-5a0b6f54b8a3/reader_kopfhoerer.pdf, 27. 6. 2022.

Abstandsmessungen ein, von Popkultur zur digitalen Kultur[150] (Ausgangspunkte sind hier zum Beispiel Vaporwave, Soundcloudrap, Memekultur, Apps wie Tiktok), zu Videospielen (etwa Pop als Soundtrack von Games oder Game-Ästhetiken in Musikvideos) oder zu Comics.[151] Unser Leben in der Popmoderne hält viele neue Fragen für eine empirisch*emphatische Popforschung innerhalb der empirischen Kulturwissenschaft bereit.

150 Vgl. zum Beispiel Hesmondhalgh, David; Meier, Leslie: What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector. In: Information, Communication & Society 21/11 (2018), S. 1555–1570.

151 Zum Beispiel Büsselberg, Michael; Engelmann, Jonas (Hg.): Sie wollen uns erzählen. Zehn Tocotronic Songcomics. Mainz 2020.