

# **Die Popkultur und der Staat**

Moritz Ege, Lukas Rödder, Julian Schmitzberger, Leonie Thal (Hg.)

# **Münchner ethnographische Schriften**

Kulturwissenschaftlich-ethnologische Untersuchungen  
zu Alltagsgeschichte, Alltagskultur und Alltagswelten in Europa

**Band 27**

herausgegeben vom

**Institut für Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie  
der Ludwig-Maximilians-Universität München**

**EKW\*EE**

INSTITUT FÜR EMPIRISCHE KULTURWISSENSCHAFT  
UND EUROPÄISCHE ETHNOLOGIE

# **Die Popkultur und der Staat**

Kulturanalytische Einblicke

Moritz Ege, Lukas Rödder, Julian Schmitzberger, Leonie Thal (Hg.)



Herbert Utz Verlag · München

Umschlagillustration: Julius Betke

Layout: Tomislav Helebrant

### **Moritz Ege**

ist Professor für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie an der Georg-August-Universität Göttingen.

### **Lukas Rödder**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt zu Vertrauensarbeit in der Finanz-ökonomie am Institut für Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie an der LMU München.

### **Julian Schmitzberger**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Georg-August-Universität Göttingen und promoviert am Lehrstuhl für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie über Pop- und Clubkultur.

### **Leonie Thal**

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der LMU und promoviert zu Politiken der Prävention islamistischer Radikalisierung von Jugendlichen in Deutschland.

### **Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2018

ISBN: 978-3-8316-4701-9

Printed in Germany

**Herbert Utz Verlag GmbH, München**

089-277791-00 · [www.utz.de](http://www.utz.de)



„Dieses Softcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

## **Inhalt**

<b>Die populäre Kultur, die Popkultur und der Staat – zur Einleitung</b> Moritz Ege	7
<b>Pop and the City. Kommunale Popkulturförderung als Form spätmodernen Regierens</b> Nico Sedlatschek	35
<b>Der Ton macht die Musik? Musikförderung als Teil auswärtiger Kulturpolitik in Ägypten</b> Leonie Thal	65
<b>Planvolles Feiern, coole Kontrolle. Eine Ethnografie von staatlichen Kampagnen zur Förderung von Sicherheit in Münchens Nachtleben</b> Julian Schmitzberger	103
<b>„Things are different today“. Konsum, Pop, Politik und die Gewerkschaft</b> Lukas Rödder	141

## Die populäre Kultur, die Popkultur und der Staat – zur Einleitung

Moritz Ege

„Hör auf meinen Rat und sei gegen den Staat.“ (Rocko Schamoni)

„I fought the law and the law won.“ (The Clash)

### I.

Staatliche und quasi-staatliche Einrichtungen überwachen, regulieren und fördern die populäre Kultur und die Popkultur. Sie zensieren, sie kritisieren, sie verhindern. Und sie geben Geld. Sie prämiieren, sie veranstalten, sie bilden aus, sie versichern. Sie regen an – und sie nehmen fest. In München bezahlt die Stadtverwaltung, um nur ein Beispiel herauszugreifen, nicht nur eine „Fachstelle Pop“, sondern auch einen „Sachbearbeiter Graffiti“, der für das Kulturreferat tätig ist und unter anderem die Aufgabe hat, „legale Wände“ für Graffiti-Writer:innen zu organisieren – während gleichzeitig andere staatliche Stellen mit großem Aufwand „illegale“ Graffiti-Malerei verfolgen. Alternative Zentren waren und sind nicht selten das Ziel von polizeilichen Razzien – und von finanzieller Förderung durch Kultur-, Sozial- und Jugenddezernate. In Berlin organisieren sich Clubbetreiber:innen und Musikwirtschaft mit Unterstützung des Senats, der diese als wichtige Wirtschafts- und Imagefaktoren schätzt, während andere Behörden staatliche Lärmschutzregeln durchsetzen, um traditionsreiche Clubs zu schließen. Mannheim wiederum gilt nicht nur aufgrund der baden-württembergischen Popakademie als Vorbild städtischer Popkulturförderung.

Die auswärtige Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland fördert Auftritte deutscher Popmusikkünstler:innen im Ausland, um ein modernes, weltoffenes, der Gegenwart zugewandtes Land zu repräsentieren. Sie fördert auch unabhängige Musikszene in verschiedenen Ländern als Bestandteil von „Transformationspartnerschaften“. Damit ist sie nicht allein: Um den schwedischen Popexport und seine staatliche Förderung, von der Ausbildung bis zum internationalen Marketing (vgl. exemplarisch Hogan 2010), ranken sich Legenden – und schon im Kalten Krieg sponserten Regierung und Geheimdienste der USA Tourneen von Jazz-Musiker:innen, die als kulturelle Botschafter des liberal-kapitalistischen *way of life* auftreten sollten (vgl. von Eschen 2006).

Dabei sind es nicht nur die direkt auf das Kulturelle bezogenen staatlichen Programme, die die Produktion populärer Kultur entscheidend prägen: Es waren Sozialhilfe und Arbeitslosengeld, *being on the dole*, die vielen Musiker:innen verschiedenster Genres jahrzehntelang in vielen Ländern, nicht zuletzt Großbritannien und Deutschland, überhaupt erst eine – bescheidene – Existenz möglich machten (vgl. Cloonan 2007). Staatliche Stellen verhalten sich zur Popkultur also in höchst unterschiedlicher Art

und Weise. Angesichts dessen lässt sich fragen: Handelt es sich bei diesen Haltungen und Handlungen um grundlegende *Widersprüche*? Oder letztlich nur um das ganz normale Funktionieren von Popkultur, insbesondere in postfordistischen Gesellschaften? „Pop“ war seit den 1950er Jahren eine kulturelle Formation, die sich, so nahmen es viele Zeitgenoss:innen wenigstens wahr, *außerhalb* der staatlichen Kultur- und Bildungspolitik bewegte – oder von dieser aktiv bekämpft wurde (vgl. Poiger 2000), sei es als „Schmutz und Schund“ oder als illegitimer US-amerikanischer, insbesondere „schwarzer“ (afrikanisch-amerikanischer) Einfluss. „Pop“ setzte sich in der informellen Kultur, in den Gesprächen zwischen Gleichaltrigen, auf der Tanzfläche, vor dem Fernseher durch – und auf *kommerziellem* Wege, durch Kaufentscheidungen. Er stand deshalb eher für eine marktbasierende Konsumdemokratie, für eine partielle Selbstermächtigung breiter Schichten der Bevölkerung (vgl. Maase 1992) – vor allem von Jugendlichen – mittels des Erwerbs von Waren auf dem kapitalistischen Markt, denn für einen staatlichen Bildungsanspruch, wie er das staatlich geförderte und für wertvoll befundene Kulturleben zu diesem Zeitpunkt prägte und bis heute prägt. Fraglos war auch das popkulturindustrielle Marktgeschehen reguliert – Abgaben, Steuern, Importbestimmungen, Lizenzierungsregeln, Konzertregularien – und als solches zugleich wirtschaftspolitisch gewünscht. Aus der Perspektive der Kritischen Theorie verkörperte es ohnehin die Funktionsweise einer „Totalität“ der „verwalteten Welt“, in der Staat und Wirtschaft ineinandergriffen. Aber das änderte nichts an der Distanz zwischen Popkultur und Staat in den Registern des Erlebten und des Imaginären.

Vor diesem Hintergrund lag und liegt es also zunächst einmal nahe, in dieser Gemengelage, und insbesondere in der staatlichen Popkulturförderung, prinzipielle Widersprüche zu vermuten. Wenn wir uns zwei idealtypische Reaktionen auf die staatliche Förderung von Popkultur ausmalen, wäre die eine die „romantische“: Sie sieht die Welt der populären Kultur als eine oppositionelle, vielleicht sogar widerständige an, die mit dem Staat, oder zumindest den repressiven Staatsapparaten (Polizei, Justiz) und auch dem Bildungssystem mit seinen Autoritäten, Bevormundungen und Benotungen, gewissermaßen aus Prinzip über Kreuz liegt oder zumindest über Kreuz liegen sollte. Selbst wenn wir diese Position nicht in aller Konsequenz vertreten, sperrt sich doch irgendetwas in uns – und damit, so steht zu vermuten, im kulturellen Imaginären – gegen ein allzu einvernehmliches Verhältnis von Pop und Staat. Ein solches scheint gerade der populären Kultur nicht gut zu tun, sie zu beschädigen, zu verunreinigen, zu entweihen. Ob es dabei um den Staat als solchen geht, um einige seiner „Arme“, oder eher um einen kulturellen Block von Establishment und Spießigkeit, für den „der Staat“ auf die eine oder andere Weise steht, ist dabei zunächst einmal gar nicht so entscheidend: Entscheidend ist die Distanz.

Dem steht, als das andere Extrem, eine Sichtweise gegenüber, die wir als die „abgebrühte“ bezeichnen können. Sie verspottet die „romantische“ Sicht (die sie auch so

nennt, eine Selbstbezeichnung ist „romantisch“ hier nicht) als Illusion, als „subkulturelle Ideologie“ (Sarah Thornton), die den nüchternen Blick auf die Tatsache verstellt, dass die populäre Kultur immer schon in der einen oder anderen Weise in die Abläufe des Wirtschaftssystems, die dominanten Ideologien und überhaupt die staatlich orchestrierte Gesellschaftsformation integriert gewesen sei. Daher sei die Irritation, die sich angesichts von staatlich geförderter oder sonst wie staatsnaher Popkultur gelegentlich einstellt, nicht viel mehr als ein Ausweis der gesellschaftstheoretischen Naivität der Irritierten. Die „abgeklärte“ Sicht nimmt verschiedene Spielarten an: von der klassischen Kulturindustrietheorie über die „Post-Subcultural-Studies“ der 1990er Jahre mit der These vom „Mainstream der Minderheiten“ bis zur Foucaultianischen Gouvernementalitätsforschung oder auch die organisationssoziologischen Kulturproduktionsstudien. Die abgebrühte Sicht – die auch in Subkulturen verbreitet ist, wenn es um den popkulturellen Mainstream geht – meint, es immer schon gewusst zu haben und jenseits der Illusionen zu stehen.<sup>1</sup>

Anstatt sich hier von Beginn an auf die eine oder andere Seite zu schlagen, gehen die vier Beiträge dieses kleinen Bandes, die aus einem Studienprojekt im Master-Studiengang Volkskunde/Europäische Ethnologie der Ludwig-Maximilians-Universität entstanden sind, mit kulturanalytischen, kulturhistorischen und insbesondere ethnografischen Methoden der Frage nach, wie das Verhältnis von Popkultur und Staat in verschiedenen Fällen und Situationen tatsächlich beschaffen ist – und was an den Berührungs- und Reibungspunkten, an den Schnittstellen zwischen Popkultur und Staat, zwischen Akteur:innen auf unterschiedlichen Seiten, im Einzelnen geschieht. Sie betreiben also empirische Kulturanalyse. Dazu setzen sie bei verschiedenen Bereichen der Popkultur an – der Clubkultur beziehungsweise dem Nachtleben, der Popmusik selbst und mit ihnen verbundenen subkulturellen Musikszenen, bei der grafischen Popästhetik und den politischen Hintergedanken, mit denen diese gelegentlich eingesetzt wurde – und zeichnen auf der Grundlage von Interviews, teilnehmender Beobachtung, Archivstudien, Textanalysen und anderen Recherchen nach, wie sich eigenmächtige Initiativen popkultureller Akteur:innen, staatliche Einflussnahme, kommerzielle Logiken und andere Impulse miteinander verbinden – mal konflikthaft, mal konsensförmig, meist in einer Gemengelage von widersprüchlichen Interessen, Gewohnheiten, Bedürfnissen und Strategien. Sie erschweren eindeutige Unterscheidungen wie (künstlerische) Bottom-up-Initiativen oder (staatliche) Top-down-Programme, lassen sich aber auch nicht zu einem Zustand allgemeiner Zufriedenheit hin auflösen, sondern geben immer wieder – scheinbar unweigerlich – Spannungsmomente und Interessensgegensätze zu erkennen.

1 In dieser Typisierung schwingt Alvin Gouldners Unterscheidung von romantischen und klassischen Tiefenstrukturen der Sozialwissenschaften mit (1973).

Zugleich fragen die Beiträge, wie sich diese empirischen Befunde in zeithistorische Entwicklungen und gesellschaftstheoretische Diagnosen zur Funktionsweise von Kultur, Macht und Staatlichkeit in der Gegenwart einordnen lassen – Fragen, wie sie im kultur- und sozialanthropologischen Zusammenhang vor allem im Rahmen einer „anthropology of the state“ gestellt und diskutiert werden und sich in einer „anthropology of policy“, die gerade auch den Auswirkungen und nicht-intendierten Effekten politischer Programme und Richtlinien auf verschiedenen Ebenen gesellschaftlicher Praxis nachgeht, konkretisieren (dazu unten mehr). Sie greifen im Sinne der undogmatisch-pragmatischen Nutzung eines kulturtheoretischen „Werkzeugkastens“, wie er die Europäische Ethnologie als empirische Kulturwissenschaft prägt, auf einschlägige interdisziplinäre Debattenstränge (Gouvernementalitätstheorie, Cultural Studies, Kritische Theorie, Theorie der kulturellen Felder und Welten, Hegemonietheorie, Wirtschaftsanthropologie, ethnologische Policy-Forschung) zurück und überprüfen deren Nützlichkeit mit Blick auf das Verhältnis von Popkultur und Staat.

## II.

Die Beiträge des Bandes beschäftigen sich also mit Popkultur. Diese verstehen wir wiederum als Teil der populären Kultur beziehungsweise Populärkultur. Diese Begriffe, ihre Unterscheidungen und die Zusammenhänge zwischen ihnen sind nicht leicht festzumachen (vgl. zuletzt die Beiträge in Hecken/Kleiner 2017). Dennoch verwenden wir hier nicht ohne Grund gerade *diese* Begrifflichkeiten – und sprechen nicht etwa von Unterhaltungskultur, Vergnügung, Massenkultur oder Ähnlichem, auch wenn diese Begriffe häufig auf ähnliche Phänomene verweisen. „Populärkultur“ meint zunächst einmal ästhetische Produktionen, die – unter den Bedingungen medientechnischer Reproduzierbarkeit – populär im Sinn von weit verbreitet und beliebt sind und die – im Unterschied zum Beispiel zu quantitativ oftmals ebenfalls populärer „klassischer“ Musik – *nicht* von einer Aura des Traditionellen, kulturell Hochwertigen und im alten Sinne Bürgerlichen umgeben sind. Zudem umfasst Populärkultur auch die Prozesse der *Aneignung* dieser Produkte: das Hören, Dabeisein, Mitsingen, Mitspielen und so weiter (vgl. Maase 2014). Populärkultur bestimmt sich also als ein „Paket“ von Repräsentationen, Erfahrungen und Praktiken, sie existiert in medialen Speichermedien und im gelebten Alltag gleichermaßen, und sie bestimmt sich relational, das heißt zumindest tendenziell durch die Abgrenzung vom Hohen, Ernsten und Elitären einerseits – und von der althergebrachten „Volkskultur“ andererseits (vgl. Storey 2007).

Eine Populärkultur in diesem Sinne bildet sich in Deutschland erst Mitte des 19. Jahrhunderts heraus, als in großen Mengen gedruckte, illustrierte Unterhaltungsliteratur den Lesemarkt zu dominieren begann – und umfasst in der Gegenwart so unterschiedliche Phänomene wie Popmusik, Unterhaltungsfernsehen (Shows, Serien et cetera),

Kinofilme, Computerspiele, Schlagermusik, populäre Literatur, Kleidungsästhetiken und vieles andere mehr. Da populärkulturelle Motive und Idiome immer auch Eingang in unterschiedlichste gesellschaftliche Bereiche gefunden haben, zum Beispiel in die zeitgenössische Kunst, den Sport oder auch den parlamentarischen Wahlkampf (vgl. Nieland 2009), fällt eine Grenzziehung zwischen Populärkultur und Nicht-Populärkultur zunehmend schwer. In diesem Sinne lässt sich von einer Tendenz zur Entgrenzung der Populärkultur und des Populärkulturellen sprechen oder davon, dass die Populärkultur längst zu einem gesellschaftlichen „Leitcode“ (Lindner 2000) geworden ist. Deutlich wird diese Entgrenzung auch und gerade mit Blick auf die „popkulturnahe Ökonomie“ (vgl. Ege/Zeitler 2015), die verschiedenste Sektoren der Wirtschaft (wie Kommunikation/Technologie, Kleidung, Ernährung) umfasst, die Produkte zur Einrichtung oder Ausstaffierung populärkulturell geprägten Lebens anbieten. (Die Werbung selbst gehört ohnehin in weiten Teilen zur Populärkultur.)

Weitere wichtige semantische Facetten von Populärkultur erschließen sich durch einen Blick auf die Äquivalente des Wortes in anderen Sprachen: So umfasst der englische Begriff „popular culture“ neben der „Populärkultur“ auch noch das, was der empirische Kulturwissenschaftler Bernd-Jürgen Warneken (2006) – in einer langen historischen Traditionslinie stehend – als *populare Kultur* oder *Popularkultur* beschreibt, also die gelebte Kultur breiter Schichten der Bevölkerung – und nicht nur deren ästhetisch-medialisierte Seite –, durchaus im Sinne eines unideologischen Begriffs von „Volkskultur“ (vgl. in diesem Sinne auch Hall 1981).<sup>2</sup> „Populärkultur“ umfasst diese Bedeutung im Deutschen zwar nicht unmittelbar, verweist aber doch zumindest indirekt auf ähnliche Assoziationen eines *demos*. An dieser Stelle setzt auch eine der ältesten Debatten über die gesellschaftliche Bedeutung der Populärkultur an: Wo entsteht die Populärkultur, wer prägt sie tatsächlich und wer wird nur von ihr geprägt? Wen – welches *populus* – repräsentiert sie also, um wessen Kultur handelt es sich? Romantisch-nostalgische Verteidiger:innen einer „authentischen Volkskultur“, bildungsbürgerliche Gegner:innen eines vermeintlichen kulturellen „Niveauperlusts“ und auch linke Kapitalismuskritiker:innen und Subkulturaktivist:innen haben – mit unterschiedlichen Motiven und durchaus nicht durchgängig ohne Berechtigung – immer wieder betont, dass die Populärkultur gerade *keine* „authentische“ Kultur „des Volkes“ beziehungsweise „der Leute“ sei.<sup>3</sup> Sie erwachse nicht aus der ästhetischen Produktivität der Menschen und auch nicht unmittelbar aus ihren ästhetischen Bedürfnissen, vielmehr handle es sich

- 2 Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den populärkulturbezogenen Begriffsverständnissen und Forschungstraditionen in der empirischen Kulturwissenschaft/Europäischen Ethnologie und den Cultural Studies findet sich in Maase (2014) und Ege (2014).
- 3 Die vielen Führungszeichen sind hier notwendig, weil die Begriffe zum Gegenstand gehören, aber problematisch bleiben.

um „für das Volk“ beziehungsweise „für die Leute“ *produzierte* Kulturgüter, die vorrangig aus kommerziellen oder ideologischen Motiven hergestellt und den Menschen in manipulativer Absicht vorgesetzt würden (vgl. Eco 1994).

Wie in den Einführungswerken zur Pop(ulär)kultur nachzulesen ist (vgl. Hecken/Kleiner 2017), blieb die kulturwissenschaftliche Debatte aber nicht bei diesen Diagnosen stehen, sondern ging in verschiedene Richtungen weiter: So argumentiert(e) die Kritische Theorie, dass der gesellschaftliche, politisch-ökonomisch fundierte „Verblendungszusammenhang“, der sich in der Populärkultur manifestiert, die Menschen nicht erst nachträglich manipuliere, sondern die Subjekte bereits als systemkonforme konstituiere, zum Beispiel als autoritäre Charaktere (Adorno/Horkheimer 1987). Die kultursoziologische Massenkommunikationsforschung aus den USA betonte dagegen den demokratischen Charakter der Populärkultur, der sich gewissermaßen *ex negativo* in der Geschichte elitärer Urteile über sie manifestiere, und begann damit eine (links-) liberal-bürgerliche Rehabilitierung der Populärkultur als *demokratische* Kultur, als Kultur des *demos* (vgl. Gans 1974). In den neomarxistischen britischen Cultural Studies, die in ihren Anfängen eine starke empirisch-ethnografische Komponente hatten, rückten wiederum die Akteur:innen der Populärkultur im Alltag in den Fokus, insbesondere Angehörige jugendlicher Sub- und Gegenkulturen der 1960er und 1970er Jahre. Autoren wie Paul Willis (1978) zeigten, dass diese Akteur:innen nicht einfach populärkulturelle Produkte konsumierten, sondern diese mit neuen, oftmals (zumindest teilweise) oppositionellen, subversiven Bedeutungen füllten. In diesem Sinn waren die „Kulturwaren“ (Schallplatten, Jugendzeitschriften, Modeartikel, Roller und Motorräder, ...) zwar Teil der kapitalistischen Waren- und Ideologieproduktion, wurden aber in der „relativ autonomen“ Alltagskultur verschiedener Gruppen aus diesen Einbettungen gewissermaßen herausgenommen und symbolisch neu zusammengesetzt.

In sexismus- und rassismuskritischen Ansätzen der Popkulturforschung wird wiederum herausgearbeitet, dass es „die Leute“ (*the people*) und auch „die Subkulturen“ als homogene Gruppen nicht gibt, sondern dass auch und gerade in der Popkultur vergeschlechtlichte und ethnisierte/rassialisierte Identitäten entstehen, dass sie dort aber auch kritisiert und verändert werden, so dass es sich um einen besonders wichtigen Raum von Konstruktions- und Anerkennungskämpfen handelt (McRobbie 1977; Villa et al. 2012). Mit weniger gesellschaftskritischer Energie hat die Fankulturforschung der letzten Jahre ebenfalls betont, dass die Rezeption von Populärkultur immer auch eine Art von symbolischer Produktion sei: In den „Fandoms“, im Bereich der elektronischen Musikproduktion oder im Kuratieren und Kommentieren in den sozialen Medien wird die Sozialfigur des „Prosumers“ gewissermaßen als Normalfall populärkulturellen Lebens greifbar. So funktioniert die Populärkultur zwar einerseits unbestritten als Bestandteil kapitalistischer Warenzirkulationsprozesse und lässt sich auch nur mit Blick auf die Eigendynamiken und die Kalkulationen der Produktionsseite rundum

verstehen. Andererseits steht sie aber in ständigen, manchmal auch durchaus konfliktreichen Kommunikations- und Rückkopplungsprozessen mit einem sich immer wieder neu und aktiv konstituierenden Publikum, das immer *mehr* ist als ein Publikum – eben eine Welt, in der „prosumiert“ (Jenkins 2006) wird.

Die Gouvernementalitätsschule wiederum, die in den letzten zwei Jahrzehnten stark an Bedeutung gewann, fasst die Populärkultur primär als ein Feld auf, in dem sich Subjekte in ihrer vermeintlichen Unangepasstheit zugleich als Subjekte einer selbstverantwortlich-unternehmerischen Lebensführung konstituieren, wie sie in neoliberalen Zeiten aus ökonomischer und wirtschaftspolitischer Sicht gewollt sind. Im Rückgriff auf Schriften Michel Foucaults aus den 1970er und 1980er Jahren, die sich unter anderem mit dem damals im Entstehen begriffenen Neoliberalismus beschäftigten, erscheinen „die Leute“ dann immer schon als Resultate der sie konstituierenden Regierungsweisen (vgl. etwa Miller/Rose 1994; Bennett 2000). Aus dieser Perspektive erscheint die Vorstellung einer (und sei es relativen) Autonomie (sub)kultureller Lebenswelten also als illusionär: Im Gegenteil finden sich hier eher, mit Boltanski und Chiapello (2003) gesprochen, die Avantgarden eines „neuen Geist[s] des Kapitalismus“ zusammen. Somit wäre auch staatliche Popkulturförderung nichts weiter als konsequent: Kreativität und in gewissen vorgegebenen Bahnen verlaufende „Abweichung“ oder Dissidenz sind Imperative des Neoliberalismus, der die disziplinargesellschaftlichen Repressionstechniken nur noch mit Blick auf bestimmte, als gefährlich bestimmte Gruppen benötigt, nicht aber mit Blick auf Sub-, Gegen- und Popkulturen.

Diese Diskussionsstränge verdeutlichen den gesellschaftsdiagnostischen Einsatz von Populärkulturdebatten. Sie sollen an dieser Stelle nicht weiter nachgezeichnet werden. Das würde den Rahmen dieser Einleitung sprengen; die jeweiligen Argumentationen lassen sich an anderer Stelle nachlesen. Für die Situierung unseres Bandes in der Populär- und Popkulturforschung war dieser kurze Überblick insofern von Bedeutung, als er zeigt, dass die „kanonische“ Debattenlinie, die die klassische Popkulturforschung durchzieht, das Verhältnis von populärer Kultur *und Staat* letztlich nur in indirekter, vermittelter Weise thematisiert: Die Debatten drehen sich vor allem um den Zusammenhang von Populär-/Popkultur und *Markt* (beziehungsweise kapitalistischer Warenproduktion) – aus historisch sehr gut nachvollziehbaren Gründen, da die Liberalisierung von Märkten der Kulturproduktion und die Entstehung der Populärkultur im 19. und 20. Jahrhundert historisch zusammenfallen und die Populärkultur gerade *aufgrund* ihres kommerziellen Charakters floriert (vgl. Hall 1986).<sup>4</sup> Staatliche Zensur, die Ermöglichung und Regulation von Wirtschaftstätigkeit (auch im Sinne

4 Dass dieser kommerzielle Charakter *in* den Konzernen der Unterhaltungsindustrie oftmals selbst wiederum Planungsprozesse und bürokratische Abläufe unterschiedlichster Art umfasst, steht auf einem anderen Blatt (vgl. Negus 1999).

eines „Kulturimperialismus“, bei dem es ja immer auch zwischenstaatliche Abkommen sind, die neue Absatzmärkte erschließen) und die Kulturpolitik im engeren Sinne werden in den klassischen Texten der Popkulturanalyse zwar gelegentlich erwähnt, bilden jedoch eher einen mitlaufenden Hintergrund, als dass sie tatsächlich in den Fokus des wissenschaftlichen oder publizistischen Interesses rücken würden. Eine Ausnahme bildet dabei Stuart Halls Text „Popular Culture and the State“, auf den ich weiter unten noch einmal zurückkommen werde.

### III.

Für die folgenden Analysen in diesem Band nehmen wir eine weitere begriffliche Unterscheidung vor – eine Unterscheidung zwischen *Populärkultur* und *Popkultur* – die nicht unbedingt mit der alltagssprachlichen Verwendung dieser Worte übereinstimmt, sondern eben den Charakter von Fachvokabular hat: *Popmusik* und *Popkultur* verstehen wir hier als historisch und ästhetisch spezifischere *Teilmenge* der *populären Musik*, der *populären Kultur* beziehungsweise der *Populärkultur*. Popkultur ist immer Teil der populären Kultur, aber populäre Kultur (synonym mit Populärkultur) ist nicht in all ihren Ausprägungen Teil der Popkultur.

Besonders klar hat der Poptheoretiker Dierich Diederichsen die Notwendigkeit eines historisch spezifischen Begriffs von Popmusik und Popkultur herausgearbeitet.<sup>5</sup> Der Pop-Emphatiker Diederichsen unterscheidet analytisch

„zwischen Pop-Musik, deren Geschichte 1955 plus/minus fünf Jahre beginnt, und dem Populären und der Populärkultur, die es schon vor der Pop-Musik gab und die auch weiterhin existiert. Schließlich kann man außerdem von einer neueren Pop-Kultur sprechen, die das Ergebnis des Einflusses der Pop-Musik als kulturelles, künstlerisches und kulturindustrielles Modell auf andere Künste und kulturindustrielle Formate darstellt“ (Diederichsen 2014, xii).

Diederichsen markiert allerdings sofort eine gewisse Skepsis gegenüber dem Begriff „Pop-Kultur“, weil dieser „auf so verschiedenen diskursiven Baustellen im Einsatz“ sei, dass er leicht Verwirrung stifte.<sup>6</sup> Angesichts publizistischer Diskurse, in denen „Pop-Kultur“ ohne größere Trennschärfe als Platzhalter für alles irgendwie Populäre, Massenmediale und Alltägliche fungiert, ist das ein sehr gut nachvollziehbarer Einwand; Diederichsen koppelt ihn mit der zeitdiagnostischen Einschätzung, „heutige

5 Die eher kunsttheoretische und politisch-feuilletonistisch geschulte Poptheorie ist an dieser Stelle häufig inhaltlich ergiebiger als die Texte aus Musikwissenschaft, Ethnologie, Medien- und Kulturwissenschaften.

6 Zum Jahr 1955 (vgl. Peterson 1990).