

# BAESSLER-ARCHIV

BEITRÄGE ZUR VÖLKERKUNDE

---

LEBENSBEZÜGE DES POPULÄREN

Hg. Markus Verne



## Einleitung: Lebensbezüge des Populären<sup>1</sup>

MARKUS VERNE, Mainz

Eines der zahllosen Fotos, die ich während meiner Feldforschung zu Rock- und Heavy Metal-Musik in Madagaskars Hauptstadt Antananarivo schoss, zeigt eine Szene aus einem Metal-Konzert, die ziemlich untypisch für die Repräsentation derartiger Veranstaltungen ist. Denn anders als man dies bei einer solchen Thematik wohl erwarten würde, zeigt das Foto weder, wie nietenbehängene Musiker den harten Sound der von ihnen gespielten Musik in wilde Posen übersetzen, noch zeigt es, wie ein ebenso wildes Publikum die Mähen schüttelt und Fäuste zum Himmel reckt. Stattdessen sieht man einen einzelnen Musiker, der völlig in sein Spiel versunken am Rand einer kleinen Bühne steht; es handelt sich um Eric Daveson, einen madagassischen Rock- und Metalbassisten, der gerade das berühmte Bass-Solo von Metallicas erstem Album „Kill 'Em All“ (1983) nachspielt. Sein Körper ist nach hinten überstreckt, sein Kopf liegt im Nacken, die Augen sind geschlossen; mit der linken Hand greift er von oben auf das Griffbrett, um einen besonders hohen Ton spielen zu können – offensichtlich befindet sich der Musiker am Ende einer Passage, deren Schlussston er gerade hält. Neben dem Musiker zeigt das Foto, dass eine Gruppe von vielleicht dreißig Zuhörern und Zuhörerinnen direkt vor der Bühne steht, während sich der größere Teil der Konzertbesucher weiter hinten im Halbschatten an Säulen, Geländer oder die Wand lehnt. Niemand bewegt sich zur Musik, die ein solches Sich-Bewegen auch nicht unterstützt – das weitgehend freie Solo bricht jeden aufgenommenen Rhythmus gleich wieder ab. Es interagiert auch niemand mit einem Nachbarn, keiner schaut auf ein Handy oder nippt an seinem Bier: Alle blicken gebannt zur Bühne, „verzaubert“ (Gell 1992) von der Virtuosität des Musikers, von dem Stück, das ihm diese Virtuosität abverlangt, und von der Aura, die der verzerrte Sound dieser Musik verströmt, vor allem dann, wenn sie live gespielt wird.

Handwerklich ist das Bild eine Katastrophe: Es ist deutlich zu dunkel wegen des viel zu schwachen Blitzes, außerdem war, wie ich später feststellte, die Linse derart verschmutzt, dass das Bild farblos wirkt und vor allem von zahllosen Lichtreflexen übersät ist. Dazu kommt, dass die Atmosphäre des Bildes durch ein in vielerlei Hinsicht unangemessenes Ambiente gestört wird; das Konzert fand in einer Disco statt, deren Dekoration – gerüschte Vorhänge, eine große Spiegelkugel, im Raum verteilter Weihnachtschmuck – alles andere war als „heavy metal“. Dennoch fängt das Foto etwas ganz Besonderes ein: Denn es zeigt, sowohl in der Pose des Musikers als auch in der gebannten Stille der anwesenden Fans, die immense Bedeutung, die der ästhetischen Erfahrung des Klanglichen im Heavy Metal zukommt; eine Erfahrung, die den Moment komplett durchdringt, dabei aber weit über ihn hinausreicht und die nicht nur Heavy Metal, sondern populäre Musik und populäre Kultur überhaupt zutiefst charakterisiert. Deshalb eignet es sich auch gut, in das Thema einzuführen, um das es im Folgenden gehen soll: das Verhältnis von populärer Kultur, ihrer ästhetischen Erfahrung, und dem „echten“ Leben, wobei die Frage im Hintergrund steht, wie eine Ethnologie des Populären aussehen kann, die von dieser ästhetischen Erfahrung ihren Ausgang nimmt.

Die These, die den folgenden Beiträgen zugrunde liegt, ist jedenfalls, dass ethnologische Versuche, dem Wesen des Populären nahe zu kommen, an eben dieser Erfahrung ansetzen müssen, um von ihr aus danach zu fragen, welche Folgen sie hat – für Prozesse der Reflexion über sich und die Welt, darüber hinaus aber auch für die Art und Weise, wie wir unser Leben tatsächlich leben, und damit schließlich für den gesellschaftlichen Prozess. Zentraler Dreh- und Angelpunkt ist dabei die Einsicht, dass es sich bei der

<sup>1</sup> Die Forschungen, auf denen die folgenden Überlegungen beruhen, wurden durch Mittel der Europäischen Union (CORDIS, Marie Curie International Outgoing Fellowship within the 7th European Community Framework Programme) und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) ermöglicht. Beiden Institutionen möchte ich für ihre großzügige Unterstützung danken.

tiefen und substantiellen Erfahrung, die populäre Kultur grundsätzlich ermöglicht, nicht lediglich um ein emotionales Aufgewühlt-Werden handelt. Vielmehr ist diese Erfahrung „ästhetisch“ in dem weitreichenden Sinn, den Philosophen diesem Begriff spätestens seit Alexander Gottlieb Baumgartens „Aesthetica“ von 1750 beimessen. Gemeint ist dabei, dass sich bei ästhetischen Erfahrungen tatsächlich um eine Form von Erkenntnis handelt, allerdings um eine sinnliche Form der Erkenntnis, bei der geistige und körperliche, reflexive und „vor-prädikative“ (Förster 2001) Dimensionen eng miteinander verzahnt sind und sich wechselseitig beeinflussen. Die Pointe dabei ist, dass sich eine solche „sinnliche Erkenntnis“, eben weil sie immer auch körperlich ist, nicht oder jedenfalls nicht vollständig und präzise in Worte fassen lässt, dass sie aber dennoch die Fähigkeit besitzt, zu uns über uns und unser Leben zu sprechen. Anders als die Auseinandersetzung mit „sinnlichen“ (Geurts 2002) oder „körperlichen“ (Stoller 1997) Erfahrungen, wie sie aus der phänomenologischen Ethnologie bekannt sind und bei der das Erleben selbst im Zentrum steht, legt das Sprechen von „ästhetischen Erfahrungen“ (vgl. z. B. Wellmer 2009, Mersch 2014) oder, aktueller vielleicht noch, von „Atmosphären“ (Böhme 2014) den Schwerpunkt auf das Wechselverhältnis von äußerer Welt und innerer Erfahrung – darauf also, wie Mensch und Welt zueinander in „Resonanz“ treten (Wikan 2013).<sup>2</sup> Und mit dem Blick auf dieses Wechselverhältnis geht dann eben auch die Behauptung einher, dass es sich im ästhetischen Prozess nicht nur um eine Erfahrung, sondern tatsächlich auch um eine Form von Erkenntnis handelt. Es geht, zunächst einmal jedenfalls, um „Wissen im Moment seiner Geburt“, wie der Ethnologe und Filmemacher David McDougall dies in seinen eigenen Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung treffend charakterisiert, um genau denjenigen Augenblick also, in dem

„[...] meanings emerge from experience, before they become separated from physical encounters. At that point thought is still undifferentiated and bound up with matter and feeling in a complex relation that it often later loses in abstraction. I am concerned with this microsecond of discovery, of knowledge at the birth of knowledge.“  
(MacDougall 2008: 1)

Die Metaphorik des Geboren-Werdens impliziert dabei nicht nur die zeitliche Gebundenheit, die dieser Art der Erfahrung grundsätzlich innewohnt, sondern verweist auch gleich noch darauf, dass dieses frisch zur Welt gekommene Wissen mit der Zeit sowohl reifen kann, als auch reifen muss; dann jedenfalls, wenn es auf eine Weise „sinnvoll“ werden soll, in der wir es reflexiv fassen und mit uns und unserem Leben in ein Verhältnis bringen können.

Drei Behauptungen liegen den folgenden Fallstudien damit zugrunde. Erstens, dass populäre Kultur, im Gegensatz zu den Behauptungen „kritischer“ Ansätze, durchaus sehr tiefe und „authentische“ Erfahrungen ermöglicht – Erfahrungen also einer aufrichtigen und wahrhaftigen, dabei oft tiefsinnigen Auseinandersetzung mit der Welt und dem Leben, wobei schlicht keine Rolle spielt, ob die populärkulturellen Produkte in Vermarktungszusammenhänge eingebettet sind oder nicht (Moore 2002). Zweitens, dass diese Erfahrungen dazu dienen, oder jedenfalls dienen können, uns auf gleichzeitig geistige und sinnlich-körperliche Weise etwas über uns und unsere Welt zu sagen. Und drittens, dass diese Einsichten so stark sind (oder jedenfalls sein können), dass sie reflektiert, lebensphilosophisch gedeutet und lebenspraktisch umgesetzt werden, wodurch sie am Ende dann eben auch in gesellschaftliche Bereiche hineinwirken können. Wie genau sich diese Prozesse jeweils gestalten, wie also populäre Kultur ästhetisch erfahren wird, wie diese Erfahrungen sich in Wissen und Haltungen übersetzen, und wie diese dann wiederum die konkrete Lebenspraxis von Individuen und sozialen Gruppen gestalten, sind Fragen, die nach substantiellen empirischen Auseinandersetzungen verlangen. Und genau diese Auseinandersetzungen leisten die hier versammelten Beiträge. Die ethnographische Breite, die dabei abgedeckt wird und die von einem Frankfurter

<sup>2</sup> Unni Wikan verwendet die Idee der Resonanz ursprünglich, um das sich aufeinander Einschwingen von Forscherin und Beforschten in der Feldforschungssituation zu fassen; weil „Resonanz“ aber impliziert, dass das eigene „Schwingen“ nicht nur auf ein äußeres Schwingen reagiert, sondern sich dabei auch auf das einschwingt, was da ursprünglich schwingt, hilft diese Metaphorik auch, das grundsätzliche Motiv zu konzeptualisieren, das der Auseinandersetzung mit ästhetischer Erfahrung zugrunde liegt.

Theaterprojekt (Cassis Kilian) über die argentinische Punkszene (Ingo Rohrer) bis hin zu den öffentlichen Veranstaltungen reicht, die Madagaskars Nationalfeierlichkeiten begleiten (Mareike Späth) gestattet es, das zur Diskussion stehende Phänomen und seine Dimensionen in sehr verschiedenen Hinsichten zu beleuchten.

Die hier propagierte Weise, populäre Kultur als ästhetisches Phänomen in den Blick zu nehmen, ist für die ethnologische Auseinandersetzung mit ihr alles andere als gewöhnlich. Denn zwar wird allgemein davon ausgegangen, dass eine Beziehung besteht zwischen den populärkulturellen Produkten, ihrer Erfahrung, der Auseinandersetzung mit dieser Erfahrung und schließlich den individuellen und gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen, in denen diese ästhetischen Auseinandersetzungen stattfinden (und durch die sie, zum Teil jedenfalls, geprägt werden). Tatsächlich systematisch und empirisch untersucht werden diese Prozesse allerdings kaum. Das Problem ist dabei nicht mehr primär, wie Abu-Lughod dies 1997 am Beispiel des Fernsehens (und im Rückgriff auf Überlegungen Sherry Ortners) kritisierte, eine grundsätzliche Weigerung, in populärkulturellen Feldern anständig Ethnographie zu treiben (Abu-Lughod 1997:110–111); in dieser Hinsicht hat die Einsicht in die „Aneignung“ globaler Kulturprodukte sehr Wesentliches geleistet (vgl. dazu z. B. Krings 2015). Es gilt jedoch nach wie vor, dass die Erforschung populärer Kultur oft von einer eher „allgemeinen Theoretisiererei“ (Abu-Lughod 1979: 111) bestimmt wird, die an das Ethnographische nicht wirklich anschließt, sondern sich hausgemachten Diskussionszusammenhängen verdankt und damit weniger die Situation vor Ort, als vielmehr die zur Zeit aktuellen wissenschaftlichen Interessens- und Problemlagen reflektiert. Und weil diese aktuelle Interessenslage sich vor allem aus dem Bedürfnis speist, gesellschaftliche Prozesse in Zeiten rapiden Wandels besser zu verstehen, wird die zentrale Bedeutung populärer Praxis denn auch in der Inszenierung und Modellierung gesellschaftlicher Zusammenhänge gesehen. Im Zentrum steht dabei fast immer die Frage nach der „Identität“, die Frage also, wie populärkulturelle *performances* in spezifisch aufgeladenen, historisch-politischen Konstellationen Zugehörigkeiten konstruieren und dabei gesellschaftliche Wirkung entfalten; eine Frage, die sich grundsätzlich auch beantworten lässt, ohne die komplizierten Übersetzungs- und Reflexionsleistungen zur Kenntnis zu nehmen, die populäre Kultur ihren Konsumenten abverlangt. Fraglich ist dann allerdings, ob man den untersuchten Phänomenen auf diese Weise wirklich auch gerecht wird (vgl. Verne 2012). Nicht, dass die Ethnologie mit diesem Problem alleine wäre: Im Fall populärer Musik zum Beispiel wird allenthalben konstatiert, dass und in welchem hohem Maße „Identität“ der zentrale Dreh- und Angelpunkt theoretischer Reflexion geworden ist, und das, obwohl oft nicht einmal wirklich klar ist, was genau mit „Identität“ eigentlich gemeint ist.<sup>3</sup> Gerade einer ethnologischen Auseinandersetzung mit populärkulturellen Phänomenen müsste es jedoch darum gehen, über ein Verständnis hinauszugelangen, das nicht auf die Bedeutung blickt, die diesen Phänomenen von denjenigen zugeschrieben wird, denen sie etwas bedeuten, sondern das diese Bedeutung aus den gesellschaftlichen und (politisch-)historischen Bedingungen ableitet, in denen sie stehen; und zwar gerade dann, wenn sich abzeichnet, dass das „kritische“ Potential populärer Kultur, an dem akademischen Zugängen heute so sehr gelegen ist, eine deutlich geringere Rolle spielt, als wir das vielleicht gerne hätten. Eine selbstkritische Einsicht in das viel zu wenig hinterfragte gesellschaftspolitische Apriori, wie sie Jean und John Comaroff vor ein paar Jahren in Hinblick auf die ethnologische Auseinandersetzung mit ethnischer Identität formulierten, ist daher ein erster notwendiger Schritt:

„[...] constructivist perspectives, now in the ascendance, tend to take the assertion of *any* kind of collective consciousness to be, by nature, a political act; indeed, the quintessential political act (cf. Hall 1996: 442f.). Which is why *politics* and *identity* are so often coupled, discursively, as if each complements the other. And why, by

3 Vgl. z.B. Netti 2005: 255, Grupe 2013: 7; kritisch dazu Agawu 2003: 117–150, Rice 2007, 2010.

extension, the economics, ethics, and aesthetics of ethnicity are almost invariably reduced to a politics [...]“ (Comaroff and Comaroff 2009: 43)

Um zu verstehen, weshalb die derart „politischen“ Lesarten die ethnologische Auseinandersetzung mit populärer Kultur so sehr bestimmen – weshalb populärkulturelle Praxen also grundsätzlich von Prozessen her verstanden werden, die ihnen der Sache nach äußerlich sind, anstatt sie zunächst ästhetisch zu lesen und sich mögliche soziale Dimensionen, wenn es denn sein soll, von dort aus zu erschließen – lohnt ein kurzer Blick in benachbarte Disziplinen. Schließlich ist die Ethnologie populärer Kultur ein relativ junges Feld, weshalb die Vermutung naheliegt, dass man sich, als man den neuen Themenbereich erschloss, nicht nur thematisch, sondern auch theoretisch von denjenigen Fachrichtungen inspirieren ließ, die sich schon länger mit dem Thema befassen. Und tatsächlich zeigt sich bei einem solchen kurzen Blick nicht nur schnell, dass die Auseinandersetzung mit populärer Kultur auch in diesen anderen Fächern wesentlich von der gesellschaftlichen Praxis ausgeht. Man versteht auch schnell, warum das so ist: weil die Geschichte populärer Kultur nämlich gleichzeitig die ihrer permanenten „Geringschätzung“ (Fuhr 2007) ist. Eine Geschichte, von der sie sich bis heute nicht befreit hat.

Den zentralen Aufschlag lieferte, wie so oft, die „Kritische Theorie“; vor allem das berühmte „Kulturindustrie“-Kapitel aus Horkheimer und Adornos „Dialektik der Aufklärung“ wurde in dieser Hinsicht zum *locus classicus* (1988 [1944]: 128–176). Hier erklären die beiden Sozialphilosophen die Existenz populärer Kultur über ihre gesellschaftliche Funktion; den Kern ihres Argumentes bildet dabei der Vorwurf, sie spiele eine zentrale Rolle für das Aufrechterhalten desjenigen „Verblendungszusammenhangs“, in dem sich die Konsumenten dieser zur „reinen Ware“ verkommenen Kulturform befänden, was sie wiederum davon abhielte, tatsächliche Macht- und Ausbeutungsverhältnisse zu erkennen, und damit auch davon, sie verändern zu wollen (a.a.O.). Doch auch als die Britischen *Cultural Studies* Ende der 1960er Jahre diesen „kritischen“ marxistischen Ansatz ihrerseits kritisch rezipierten und populäre Kultur aus ihrer eigenen, diesmal semiotisch-marxistischen Perspektive neu zu verstehen versuchten, änderte das nicht wesentlich etwas daran, wie populärkulturelle Phänomene grundsätzlich gefasst wurden. Denn zwar unterstellte man nun nicht mehr, dass populäre Kultur wesentlich zum Erhalt kapitalistischer Ausbeutungs- und Machtverhältnisse beiträgt, sondern untersuchte stattdessen, wie sie den unteren Klassen ermöglicht, sich öffentlich zu artikulieren, sich selbst einen gesellschaftlichen Ort zuzuweisen und am Ende sogar, wie Hebdige dies exemplarisch am Beispiel des Punk vorführte (1979), in symbolischer Form Gesellschaftskritik zu üben (Bennett 2008: 420). Was sich durch diese Neubewertung populärer Kultur jedoch nicht änderte, war die Tatsache, dass sie grundsätzlich von den gesellschaftlichen Prozessen her verstanden und begründet wurde, in denen sie stand. Auf diese Weise trugen, wider ihre eigentliche Intention, auch die *Cultural Studies* und der durch sie ausgelöste *cultural turn* dazu bei, eine in ihrem Kern zutiefst bürgerliche Dichotomie strukturell aufrecht zu erhalten, die populäre Kultur substantiell von „höheren“ Formen expressiv-kultureller Praxis zu unterscheidet. Und so sucht man denn bis heute die zentrale Bedeutung populärer Kultur in den gesellschaftlichen Prozessen, in die sie eingebunden ist, und nicht in den Erfahrungen, die sie ermöglicht – ganz anders als in der „wahren“ Kunst, die man sich, bei aller Kritik, bis heute immer auch über ihre ästhetischen Dimensionen zu erschließen versucht.<sup>4</sup>

Der Blick über den ethnologischen Tellerrand zeigt allerdings noch etwas anderes: dass es nämlich durchaus Diskurse gibt, in denen die ästhetische Erfahrung populärer Kultur auf eine Weise ernst genommen wird, wie auch wir dies im vorliegenden Themenschwerpunkt tun wollen. Diese Versuche stehen allerdings in einem eher unerwarteten Zusammenhang, denn paradoxerweise sind es ihre leidenschaftlichen Gegner, die populäre Kultur seit langem auf die von uns anvisierte „tiefe“ Art ernst nehmen (auch

4 Im Bereich populärer Musik wird, vor allem von Seiten der Musikwissenschaft und der Musikphilosophie, seit Mitte der 1980er immer wieder versucht, diese Grenze zu überwinden und eine spezielle Ästhetik populärer Musik zu etablieren (für einen neueren Versuch vgl. z. B. Gracyk 2007); auf der anderen Seite ist man bereits seit Bourdieus Reflexionen über die Soziologie der „feinen Unterschiede“ (Bourdieu 1987 [1979]) bzw. dem Aufkommen „institutionalistischer“ Kunsttheorien (Dickie 1971) damit befasst, der gesellschaftlichen Verworfenheit der „höheren“ Kunst nachzuspüren. Was die ethnologische Beschäftigung mit populärer Kultur angeht, werden solche und ähnliche Versuche einer Ausdifferenzierung bisher allerdings noch nicht auf eine Weise zur Kenntnis genommen, die tatsächlich dazu beitragen würde, populäre Kultur als ästhetisches Phänomen im oben umrissenen Sinne zu untersuchen (vgl. Verne 2012).

sie allerdings ohne tatsächlich empirisch darüber zu forschen). So hat die amerikanische Musikhistorikerin Anna Nekola am Beispiel der Rockmusik kürzlich gezeigt, wie konservative Christen in den USA schon seit den späten 1960ern – und im Rückgriff auf Platons Philosophie – die Kraft dieser Musik beschworen, durch ihren spezifischen Sound und ihre groovenden Rhythmen in jugendlichen Hörern und Hörerinnen Ideen und Ideologien zu evozieren, die dazu angetan seien, nicht nur den US-amerikanischen Lebensstil fundamental zu ändern, sondern letzten Endes sogar das komplette demokratische System zu unterwandern, wobei, wenig erstaunlich, Fleischeslust und Kommunismus zentrale Bezugspunkte darstellten (Nekola 2013). Diese Kritik erreichte Mitte der 1980er Jahre ihren politischen Höhepunkt, als der amerikanische Senat dem sogenannten „Parents Music Resource Center“ eine Anhörung gewährte, einer Organisation besorgter Eltern, die wesentlich von Senatorengratinnen gegründet worden war (vgl. Weinstein 2000 [1991]: 249–275). Die musikästhetischen Argumente selbst waren zu diesem Zeitpunkt zwar bereits deutlich weniger elaboriert, dennoch wurde populärer Musik auch hier grundsätzlich das Potential zugesprochen, Haltungen, Lebenspraxen und damit letzten Endes gesellschaftliche Prozesse fundamental zu beeinflussen – wobei man auch hier wieder entschieden davon ausging, dass dies schädlich für das Gemeinwohl sei. Ein durchaus emphatisches Verständnis populärer Musik, das der Erfahrung dieser Musik tatsächlich große Wirkmächtigkeit zugestand, wurde hier also mit letztlich lebensphilosophischen Überlegungen darüber verkettet, wie diese Erfahrungen sich in der Konstruktion individueller und damit sozialer Lebensentwürfe manifestieren; die Tatsache, dass dies aus einer prinzipiell kritischen Haltung geschah, die sich zumeist auch noch einer sehr radikalen konservativen Rhetorik bediente, hatte dann wiederum Folgen, die bis heute bestimmen, wie im akademischen Umfeld über populäre Musik gedacht und geschrieben wird. Denn diejenigen Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, die es sich zur Aufgabe machten, das ja tatsächlich überaus schlichte Verständnis zu kritisieren, das dem Verhältnis von Musikerfahrung und „echtem“ Leben in diesen konservativen Erklärungsversuchen zugrunde gelegt wurde, schütteten dabei – und schütten bis heute – das Kind oft mit dem Bade aus und stellen den Zusammenhang von Musikerfahrung und Lebensführung überhaupt in Frage, anstatt seiner komplexen Natur empirisch nachzuspüren. Diese zu weit gehende Kritik der Kritik, die das Problem wie ihre Gegenseite weitgehend psychologisch fasst und damit die Auseinandersetzung mit populärer Kultur wesentlich als Automatismus versteht, bestimmt die akademische Debatte bis heute und trägt so dazu bei, die lebens- oder existenzphilosophische Bedeutung zu verpassen, die populäre Kultur dort entfaltet, wo man sich ihr und ihren ästhetischen Botschaften auszusetzen bereit ist.<sup>5</sup>

Die folgenden Beiträge versuchen nun, genau diese Polarisierungen zu überwinden, die sowohl die interdisziplinäre als auch die disziplinäre Auseinandersetzung mit Aspekten des Populären charakterisiert. Dies tun sie, indem sie, wie oben beschrieben, einerseits davon ausgehen, dass die Gehalte populärkultureller Erfahrungen durchaus in einem Wechselverhältnis zu „tatsächlichen“ Lebenspraxen stehen, andererseits jedoch auch betonen, dass es dem komplexen Charakter ästhetischer Erfahrung keinesfalls entspricht, wenn einfach davon ausgegangen wird, diese Gehalte würden eins zu eins auf das „echte“ Leben übertragen. Methodisch hat dies zur Folge, dass hier die Bedeutung populärkultureller Erzeugnisse tatsächlich nicht mehr aus ihren historischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen erschlossen werden kann, sondern dass auf empirischer Basis untersucht werden muss, wie sie konkret rezipiert, reflektiert und mit praktischen Lebensvollzügen in ein Verhältnis gesetzt werden. Indem sie die ethnologischen Kardinaltugenden auch in der Auseinandersetzung mit populärkulturellen Phänomenen kultivieren – also teilnehmend beobachten, sich selbst genau wie eingeschliffene Positionen kritisch reflektieren, und spezifische Weltansichten gerade auch da wertschätzen, wo sie „unseren“ bzw. bildungsbürgerlichen Standpunkten widersprechen – tragen sie so, jeder

5 Ein gutes Beispiel hierfür wären Ansätze, die sich an den sogenannten *leisure studies* orientieren und, indem sie Musikerfahrung als Vergnügen konzeptualisieren, die Erfahrung dieser Musik selbst trivialisieren – selbst dort noch wo, wie im extremen Heavy Metal, eindrucksvolle Inszenierungen von Tod und Gewalt im Zentrum stehen (vgl. z. B. Phillipov 2012: 91–105). Grundsätzlich tendieren allerdings auch diejenigen Ansätze, die das Verhältnis von Musikerfahrung und „tatsächlichem“ Leben in der Tradition ethnologischer Theorien ritueller Umkehr dialektisch fassen, wie beispielsweise der Musikethnologie Thomas Turino (2008) oder, in Hinblick auf die Ethnologie populärer Kultur überhaupt, Johannes Fabian (1998: 17–23) dazu, die Frage nach der Bedeutung populärer Kultur für konkrete Lebensvollzüge zu übersehen.

auf seine Weise, dazu bei, den Gesamtzusammenhang „populäre Kultur“ besser zu verstehen.

Cassia Kilian, Ethnologin und Schauspielerin, zeigt in ihrer Reflexion eines Filmprojektes, das der kongolesische Regisseur Dieudonné Niangouna 2014 in Frankfurt am Main durchführte und an dem sie selbst teilgenommen hat, wie tief die Erfahrung populärer Kultur tatsächlich gehen kann. Vor allem in ihren beeindruckend aufrichtigen autoethnographischen Sequenzen zeigt sie, wie sie die Aufgabe, eine für sie bedeutsame Filmsequenz nachzuspielen, dazu nötigte, ihren intellektuellen Schutzmantel abzulegen. Stattdessen musste sie mit der Peinlichkeit umgehen, die in bestimmten Milieus mit dem Bekenntnis zu kulturellen Produkten einhergeht, die jenseits des Bildungskanons liegen. Gerade in diesem Moment des Peinlichen und seiner Überwindung treten drei Aspekte deutlich zu Tage, die eng miteinander verschränkt sind. Zum einen, wie sehr populäre Kultur auf das alltägliche Leben bezogen ist, auch und oft sogar in besonderem Maße dann, wenn die dargebotenen Inhalte weit über die Art und Weise hinausgehen, wie wir unseren Alltag tatsächlich leben; zum zweiten, wie tief die ästhetische Erfahrung „populärer Kultur“ tatsächlich reichen kann – dass wir, durchaus auch gegen unser intellektuelles Wollen, von bestimmten Filmen auf eine Weise angesprochen werden können, die zur Folge hat, dass wir bestimmte Szenen und Stimmungen unser gesamtes Leben lang mit uns tragen; und schließlich, wie die bürgerliche Ästhetik genau diejenigen Gefühle lächerlich macht, die anzusprechen sich die populäre Ästhetik zum Ziel genommen hat, indem sie sie als kunstlosen Kitsch klassifiziert und durch ein distinguierendes, dabei diffamierendes intellektuelles Verweisungs-spiel des Bildungswissens ersetzt (Bourdieu 1987 [1979]: 85–94, 104–115).

Auch der Beitrag von Ingo Rohrer beschäftigt sich mit der Frage, wie populäre Kultur und „echtes“ Leben interagieren. Anders als bei Kilians Aufsatz steht beim ihm allerdings die Frage im Zentrum, wie die Ideen und Ideologien, die durch populärkulturelle Praktiken konstruiert werden, mit den gesellschaftlichen Realitäten wechselwirken – und welche Folgen es für diejenigen hat, die sich diesen Ideen verschreiben, wenn diese Wechselbeziehung gestört wird. Genau geht es ihm um die spannende Frage, wie argentinische Punks mit den Ereignissen im Jahr 2001 umgingen, als das für sie konstitutive Spannungsverhältnis zum Staat und zur Mehrheitsgesellschaft plötzlich wegbrach – unerwarteter Weise dadurch, dass ihre musikalischen Träume von Revolution und Umsturz plötzlich wahr wurden. Dass der argentinische Punk nach diesem Szenario und der verpassten Chance, als die er die Rückkehr zur „Normalität“ ab 2003 wahrnahm, nicht mehr derselbe sein konnte, weist, diesmal aus Perspektive der „Realität“, noch einmal auf den zentralen Punkt dieses Themenheftes hin: dass populärkulturelle Praxis, tatsächliches Leben und gesellschaftlicher Prozess eng miteinander interagieren, und zwar nicht nur strukturell, sondern auch „substantiell“, d. h. in Hinblick darauf, worum es dabei geht.

Im dritten und letzten Beitrag setzt sich Mareike Späth mit den populärkulturellen Dimensionen des madagassischen Nationalfeiertags auseinander. Dieser stand zur Zeit ihrer Forschung im Zeichen der „Krise“, einem mehrjährigen Ausnahmezustand, in den Madagaskar geriet, nachdem die internationale Staatengemeinschaft mit Sanktionen auf einen Regierungsumsturz im Frühjahr 2009 reagierte. Die Frage, die Späth stellt, ist die nach der Bedeutung der Nationaltagsfeierlichkeiten im Zeichen eben dieser Krise, die zur Zeit ihrer Forschung deutlich fortgeschritten war; die Antworten, die sie gibt, unterstreichen, nun auf Ebene der Nation, die große Bedeutung, die populärkulturellen Phänomenen für die Auseinandersetzung mit Aspekten des „echten“ Lebens zukommen. Nicht nur ist das Vergnügen, das Jahrmärkte und Konzerte, Grillparties und Laternenumzüge, vor allem aber das medial über die ganze Insel verbreitete Feuerwerk bereiten, ein zentraler Bestandteil des Nationalfeiertags und damit weit mehr als nur ein Rahmenprogramm zu den „eigentlichen“ Veranstaltungen an Denkmälern, im Stadion oder vor

dem Präsidentenpalast. Es sind vielmehr gerade diese informellen Orte, an denen der madagassische Nationalfeiertag seine eigentliche Wirkung entfaltet und den Madagassen tatsächlich so etwas wie ein Nationalgefühl beschert – weil die Nation hier nicht nur inszeniert und propagiert wird, sondern tatsächlich auch erfahren werden kann.

Nicht umsonst sind für Adorno, dessen Denken für den hier entwickelten Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt – seine kunstphilosophischen mehr als die sozialphilosophischen Überlegungen allerdings – Feuerwerke prototypische Orte für etwas, das er *apparition* nennt (Adorno 1995 [1970]: 122–126). Damit meint er die Tatsache, dass wir uns von Kunstwerken „überfallen“ fühlen, dass also nicht nur *wir sie* betrachten und bedenken, sondern dass zunächst einmal *sie* es sind, die *uns* in diesen Momenten ihres „Aufscheinens“ ansprechen und uns etwas erleben lassen, das uns dann dazu nötigt, uns mit ihnen zu beschäftigen. Wobei die Kunst hier, wie er weiter ausführt, von populärkulturellen Formen wie dem Feuerwerk oder auch dem Zirkus – von „kunstferner Kunst“, wie er selbst sie nennt – keineswegs so weit entfernt ist, wie sie es ihrem Selbstverständnis nach gerne wäre (1995 [1970]: 126). Im Gegenteil „kapituliert“ Kunst dort sogar, wo sie sich zu sehr von dieser „kunstfernen Kunst“ unterscheidet, weil sie dann nämlich den naiven Zauber verliert, der eben nicht nur für Feuerwerke, sondern auch für die Erfahrung „echter“ Kunst konstitutiv ist (1995 [1970]: 126–127). Der tiefe Graben zwischen diesen beiden Formen ist also selbst für Adorno gar nicht so tief, wie wir ihn zu ziehen uns angewöhnt haben, jedenfalls nicht in Hinblick auf die ästhetische Erfahrung. Und noch in einer zweiten Hinsicht wird die „vorkünstlerische“ Kunst für Adorno zum Leitbild für die Kunst, und damit für das Prinzip der ästhetischen Erfahrung in demjenigen tiefen oder emphatischen Verständnis, um das es uns im Folgenden geht: weil sie nämlich tatsächlich auch ernst nimmt, was sie erlebt (durch „das Memento [...] ihres Argwohns gegen ihre Antithese zur empirischen Welt“, wie er selbst formuliert; 1995 [1970]: 126). Genau wie im Fall des „Offiziersburschen“, der aus dem Zirkus kommt und seinem Leutnant aufgeregt berichtet, dass es „solche Tiere nicht gibt“ (1995 [1970]: 127), ergeht es im Grunde all denen, die sich auf die Erfahrung populärkultureller Phänomene (und, nach Adorno, grundsätzlich auch der Kunst) einlassen: Man wird mit etwas konfrontiert, was von den alltäglichen Erfahrungen des „echten“ Lebens abweicht, in den meisten Fällen sogar erheblich, und muss nun, wenn man diesem Erleben nachspüren will, versuchen, lebensweltlich Sinn aus diesem „Etwas“ zu machen. Wobei es eben weder darum geht, das derart ästhetisch Erfahrene einfach beim Wort zu nehmen, noch darum, sich in der Reflexion all zu weit von ihm zu entfernen. Wie genau diese Prozesse sich gestalten, oder wie sie sich jedenfalls gestalten können, zeigen die drei Autor/-innen nun auf, indem sie ihnen auf persönlicher (Kilian), subkultureller (Rohrer) und nationaler Ebene (Späth) nachspüren. Dabei liefern sie, über ihre ethnographischen Einsichten hinaus, einen wichtigen Beitrag zur Frage nach dem Wesen ästhetischer Erfahrung und damit auch dazu, welche Bedeutung der Ästhetik im ethnologischen Kanon zusteht – in Hinblick auf populäre Kultur, im Grunde aber auch darüber hinaus. Und schließlich tragen die folgenden Aufsätze auch zu einem anderen wichtigen Denkszusammenhang bei, der die Ethnologie zur Zeit umtreibt und in dem es darum geht, die „Dualität“ des westlichen Denkens und damit eine allzu radikale Trennung von Mensch und Welt, Geist und Natur zu überwinden oder jedenfalls in Frage zu stellen (vgl. z. B. Latour 2008 [1991], Descola 2006, Henare et al. 2007, Ingold 2011). Denn auch uns geht es, indem wir populäre Kultur nicht primär als Strategie sozialer Gestaltung, sondern zunächst als eine Form der (ästhetischen) Welterfahrung konzipieren, um den Beitrag, den die Welt selbst für die Art und Weise leistet, auf die wir sie erleben und auf die wir in ihr leben. Auch wenn es sich dabei wesentlich um eine von Menschen mitgestaltete Welt handelt.

## Literatur

- Abu-Lughod, Lila*  
1979 The interpretation of culture(s) after television. *Representations* 59: 109–134.
- Agawu, Kofi*  
2003 *Representing African music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York und London: Routledge.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb*  
1983 [1750/58] *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)*. Hamburg: Meiner.
- Bennett, Andy*  
2008 Towards a cultural sociology of popular music. *Journal of Sociology* 44 (4): 419–432.
- Böhme, Gernot*  
2014 [2013] *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bopp, Matthias*  
2009 Killerspiele. In: M. Bopp, R. F. Nohr und S. Wiemer (Hg.), *Shooter: Eine multidisziplinäre Einführung*. Münster et al.: Lit, S. 7–20.
- Bourdieu, Pierre*  
1987 [1979] *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Comaroff, Jean, und John Comaroff*  
2009 *Ethnicity Inc.* Chicago und London: Univ. of Chicago Press.
- Descola, Philippe*  
2006 Beyond Nature and Culture; *Proceedings of the British Academy* 139: 137–155 (= Radcliffe-Brown Lecture in Social Anthropology, 2005).
- Dickie, George*  
1971 *Aesthetics. An Introduction*. Indianapolis: Pegasus.
- Fabian, Johannes*  
1998 *Moments of freedom. Anthropology and popular culture*. Charlottesville und London: University Press of Virginia.
- Förster, Till*  
2001 Sehen und Beobachten. Ethnographie nach der Postmoderne. *Sozialer Sinn*, 2 (3): 459–484.
- Fuhr, Michael*  
2007 *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld: Transcript.
- Gell, Alfred*  
1992 The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: Jeremy Coote und Anthony Shelton (Hg.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon, S. 40–66.
- Geurts, Kathryn Linn*  
2002 *Culture and the Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley et al.: University of California Press.
- Gracyk, Theodore*  
2007 *Listening to Popular Music. Or, how I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- Grupe, Gerd*  
2013 Introduction. Popular musics: A challenge for ethnomusicology? In: Gerd Grupe (Hg.), *Ethnomusicology and Popular Music Studies*. Aachen: Shaker, S. 1–26.
- Hebdige, Dick*  
2002 [1979] *Subculture. The meaning of style*. London und New York: Routledge.
- Henare, Amiria, Martin Holbraad und Sari Wastell (Hg.)*  
2007 *Thinking through Things. Theorizing Artifacts Ethnographically*. London und New York: Routledge.
- Horkheimer, Max, und Theodor W. Adorno*  
1988 [1944] Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (Hg.), *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 128–176.
- Ingold, Tim*  
2011 *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge, and Description*. London et al.: Routledge.
- Krings, Matthias*  
2015 *African appropriations. Cultural difference, mimesis, and media*. Bloomington et al.: Indiana Univ. Press.
- Latur, Bruno*  
2008 [1991] *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Moore, Alan*  
2000 Authenticity as authentication. *Popular Music* 21: 209–223.

- Nekola, Anna E.*  
2013 'More Than Just a Music.' Conservative Christian Anti-Rock Discourse and the U.S. Culture Wars. *Popular Music* 32 (3): 407–426.
- Nettl, Bruno*  
2005 *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*; Urbana: Univ. of Illinois Press.
- Phillipov, Michelle*  
2012 *Death metal and music criticism. Analysis at the limits*. Lanham et al.: Lexington Books.
- Rice, Timothy*  
2007 Reflections on music and identity in ethnomusicology. *Muzikologija/Musicology (Journal of the Serbian Academy of Sciences and Arts)* 7: 17–38.  
2010 Disciplining ethnomusicology. A call for a new approach. *Ethnomusicology* 54 (2): 318–325.
- Seel, Martin*  
2003 *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Stoller, Paul*  
1997 *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Turino, Thomas*  
2008 *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Verne, Markus*  
2012 Die Grenzen des Kontextualismus: Madagassischer Heavy Metal, „satanische“ Ästhetik und die ethnologische Erforschung populärer Musik. *Zeitschrift für Ethnologie* 137: 187–206.
- Walser, Robert*  
1993 *Running with the Devil. Power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Weinstein, Deena*  
2000 [1991] *Heavy metal. The music and its culture*. Boulder et al.: Da Capo.
- Wellmer, Albrecht*  
2009 *Versuch über Musik und Sprache*; München: Carl Hanser Verlag.
- Wikan, Unni*  
2013 Beyond the Words: The Power of Resonance. In: Dies. *Resonance. Beyond the Words*. Chicago et al.: Univ. of Chicago Press, S. 51–80.