

Hans-Otto Hügel

# Lob des Mainstreams

Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und  
Populärer Kultur

Herbert von Halem Verlag

**Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek**

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

Hans-Otto Hügel:

*Lob des Mainstreams.*

*Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung  
und Populärer Kultur*

Köln : Halem, 2007

Hans-Otto Hügel, Dr., geb. 1944, Professor für Populäre Kultur an der Universität Hildesheim; Ausstellungskurator an Museen und Bibliotheken in Marbach, Karlsruhe, Hannover, Berlin, Hildesheim.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung, sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Titelabbildung:

*Texas Jack – Der große Kundschafter.*

Heft Nr. 3: *Das geheimnisvolle Schloß in Mexiko.*

Berlin [Verlagshaus für Volksliteratur und Kunst] Berlin o.J.

© 2007 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN 978-3-938258-15-6

<http://www.halem-verlag.de>

E-Mail: [info@halem-verlag.de](mailto:info@halem-verlag.de)

SATZ: Herbert von Halem Verlag

DRUCK: FINIDR, S.R.O.

UMSCHLAGGESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

# Inhalt

Vorwort	7
<b>I. THEORIE</b>	
Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie	13
Genaue Lektüren. Begriff und Forschungsprobleme der Unterhaltung	33
Forschungsfeld Populäre Kultur. Eine Einführung	58
Nicht identifizieren – Spannungen aushalten! Zur Wort- und Begriffsgeschichte von ›populär‹	95
Nachrichten aus dem gelingenden Leben. Die Schönheit des Populären und sein Verhältnis zur Kunst	110
<b>II. FIGUREN UND GENRES</b>	
»Weißt Du wieviel Sterne stehen?« Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars	148
Das Dilemma des Abenteurers. Zu einer Figur der Unterhaltungsliteratur	169
Das selbstentworfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiographie von <i>Sarah Bernhardt</i>	184
Karl May. Das inszenierte Abenteuer	206

Spieler und Spion – eleganter Profi und Mann von Welt. Zur Geschichte und Einheit der Figur <i>James Bond</i>	225
---	-----

### III. SPARTEN UND ERZÄHLWEISEN

Durchsichtigkeit des Populären. Welterfahrung und Kennerschaft im Romanheft	246
--	-----

Graffiti. Theorie eines populären Mediums in Bildern	272
---	-----

<i>Ekkehard</i> im Film – <i>Scheffel</i> verfilmt? Zur Formensprache und Rezeption eines Unterhaltungsromans	281
---	-----

»Da haben Sie so richtig schlecht gespielt.« Zur Gattungstheorie der TV-Show	296
---	-----

Populäres als Kunst. Eigenständigkeit und Intentionalität im Musikvideo	308
---	-----

Lärm machen. Beispiele ästhetischer Kritik deutschsprachiger Popmusik	330
---	-----

Der Ausstellungsraum als populärer Ort	351
--	-----

Bibliographie	368
---------------	-----

Namen- und Titelregister	397
--------------------------	-----

Drucknachweise	407
----------------	-----

## Vorwort

»Das ist Musik, die sich selbst egal ist, Mainstreamrock zumeist, da sind keine schönen Einfälle mehr, nur ein paar maue Synthipop-Zitate.« – Kaum ein Vorwurf, wie hier in der *sz* vom 11.10.2005 bei einem *Robbie Williams*-Konzert, fällt bei Verrissen von Auftritten populärer Künstler so häufig wie: ›Mainstream!‹ Der Kritiker (Dirk Peitz) hält den »neue[n] Robbie Williams [für] gesund und munter und ein bisschen langweilig. Wenn es gut für ihn läuft, wird er in zwanzig Jahren Tom Jones werden. Wenn nicht, in fünf Jahren Bon Jovi. Einer für die ganze Familie. Ein Entertainer, der nur seinen Job macht.« Solche Kritik verwundert; denn sie wirft dem Popstar vor, was er ist: Entertainer. Offensichtlich hat der Kritiker aber anderes erwartet: »Ergriffenheit« und eine mit der Welt *nicht* »im Reinen befindliche Seele« (ebd.).

Ähnlich strenge Anforderungen ans Populäre, die in der *sz* mit dem Vokabular einer eher traditionellen Kunstkritik aufgestellt werden, finden sich an anderer Stelle in der Sprache politikbewusster Kulturosoziologie formuliert: »Der Weg von Pop als Widerstandmedium gegen die Disziplinargesellschaft mitten ins Zentrum der Kontrollgesellschaft ist noch nicht abgeschlossen und muss zunächst begriffen werden. [...] Allerdings muss man wohl aufgrund der ambivalenten Geschichte von Pop betonen, dass man diesen Kampf immer wieder verlieren wird, wenn es nicht gelingt, an den sozialen und institutionellen Praxen etwas zu verändern. Sonst wird auch die nächste mögliche Offensive minoritären Widerstandes gegen die ›Schlange‹ [des Systems?] nur der Veränderung und Immunisierung eines Mainstreams dienen« (HOLERT/TERKESSIDIS 1996: 19). ›Mainstream‹ und ›Pop‹ bleiben – begrifflich streng genommen, wie an dieser Stelle – auch für die Theoretiker, die die Durchmischung der beiden Bereiche konstatiert und analysiert haben, Gegensätze. Mit diesem widersprüchlichen Gebrauch der Begriffe ›Mainstream‹ und ›Pop‹, die in der Theorie als Gegensätze

gedacht, in kulturhistorischen Analysen aber als de facto – eben als ›Mainstream der Minderheiten‹ – einheitlich auftretend begriffen werden, entsprechen die beiden Autoren gängigen Denk- und Sprachgewohnheiten; vielleicht haben sie diese, betrachtet man die Rezeption ihres Buches, sogar wesentlich mitinitiiert. Dies belegt jedenfalls ein Blick ins Netz, wenn man bei Google ›Mainstream Subkultur‹ eingibt.

Innerhalb wie außerhalb des Popdiskurses finden sich sowohl zahlreiche Belege, die Mainstream und Randphänomene als Gegensatz begreifen, als auch Positionen, die den Gegensatz von Mainstream und Minderheit für gespielt oder nicht existent halten. Etwa wenn auf der einen Seite ›die Macher‹ eines neuen Musiksenders sich ›der alternativen Musik verschrieben haben‹ und dies unter der Überschrift »Kampf dem Mainstream« (STAUN 2005) angekündigt wird, bzw. wenn »die jüngste Studie zum Thema Linux [...] zu folgendem Fazit kommt: Linux is now mainstream« (DEMON 2004). Oder auf der anderen Seite sich ein Campusradio auf [www.uniradio.de](http://www.uniradio.de) verabschiedet mit: »Mainstream für den Untergrund gibt es nicht mehr.« Und bei einer ins Netz gestellten Arbeit zu *Madonna* kann man lesen: »›Pop-Subkultur‹ ist heute ein Industrieprodukt. Die Underground-Mainstream-Dichotomie wird von der Kulturindustrie als unverzichtbares Identifikationsangebot gesponsert« (BACKMUND 2002).

So unbestreitbar richtig der widersprüchliche kulturhistorische Befund ist, der hinter diesen Sätzen steht, die (zurzeit) unaufhebbare Vernetzung der beiden Systeme ist nicht allein verantwortlich für solch ambivalenten Sprachgebrauch; denn der Begriff ›Mainstream‹ selbst ist mehrdeutig. Ist er im Popdiskurs – auch wenn seine polare Position in der Praxis bestritten wird – negativ besetzt, wird er außerhalb häufig positiv begriffen. Vor allem, wenn Randständiges mehrheitsfähig werden will: Ein fernöstlicher Kurator (*Hou Hanrou*) z.B. verweigert einsichtigerweise Ausstellungen chinesischer Kunst im Ghetto eines asiatischen Museums und bevorzugt »Mainstream-Institutionen«, ein Haus, das »das Image [hat] ein Forum für den künstlerischen Mainstream zu sein« (HANROU/KITTELBERGER 2002). Und auch das Schlagwort vom ›Gender-Mainstreaming‹ arbeitet mit diesem Denkmuster. ›Mainstream‹ meint ebenso die Macht der Mehrheit und dazu zu gehören ist ein verständlicher Wunsch, wie es vielleicht besonders schlagend Bettina Röhl (2002) in ihrem Gedichtzyklus *Es lebe der Mainstream!*, allerdings voller Ironie, ausgedrückt hat: »Der Mainstream ist die fette Sau/ und die weiß eines ganz genau/ alle wollen den Mainstream.«

Für die im Popdiskurs seit 40 Jahren existierende Polarität Mainstream vs. Rand hat Diederichsen zum einen die Tradition deutscher Innerlichkeit im Verbund mit antizivilisatorischen Reflexen verantwortlich gemacht: »Das Nach-

außen-Dringen [von Popmusik] war dabei meistens mit Verkauf und Verlust der Seele verbunden und einem gleichzeitigen Idealisieren der kleinen Szene« (DIEDERICHSEN/PETERS 2003). Zum anderen sieht er, dass die »Wurzel der Unterscheidung Mainstream-Underground [...] natürlich politisch [ist.] Legalität versus Illegalität, Reformisten versus Revolutionäre. Die beiden Bewegungen, also Kultur und Politik, haben sich in den 60er Jahren getroffen und sich von da an auch gegenseitig gezielt miteinander verwechselt« (ebd.). Mit dieser These, dass die politische Aufwertung des Popdiskurses bzw. der Versuch, mit (Pop-)Kultur Politik zu machen, nicht nur gescheitert ist, sondern eine Verwechslung der beiden Sphären bedeutet – wobei hier nicht zu klären ist, wieweit dies eine Korrektur seiner früheren Positionen darstellt –, macht Diederichsen den Weg frei für eine ästhetische Beurteilung des Populären. Und es ist einsichtig, dass er zeitnah zu diesem mit Stefanie Peters geführten Interview vom Februar 2003 (in: *fluter* 14) am 10. März des gleichen Jahres im *Tagesspiegel* darauf hinwies: »Keine ernstzunehmende Pop-Position hat je den Mainstream nur wegen seiner strukturellen Rolle abgelehnt, sondern immer nur einen bestimmten Mainstream und zwar wegen seiner ästhetischen und politischen Scheußlichkeiten« (DIEDERICHSEN 2003). Dies Plädoyer für eine spezifische ästhetische Kritik hat er an gleicher Stelle unterfüttert mit Beispielen: »Der eigentliche Schaden besteht aber darin, dass [bei den Vorentscheidungen zu *DSDS* und denen zum *Grand Prix d'Eurovision*] beeindruckbaren Jugendlichen und anderen Knallköpfen die schlechteste Musik des Planeten als »glamourös« oder begehrenswert verkauft wurde« (ebd.). Mag man dieses Urteil mittragen oder nicht, fragwürdig ist die Haltung, die Diederichsen hier einnimmt insofern, als sie, wie die herabsetzende Rede von den Rezipienten zeigt, von einer Position intellektuellen Hochmuts bestimmt ist. Das ästhetische Argument desavouiert sich denn auch in der Folge selbst und schlägt in Dogmatismus um, wenn er zu einer allgemeinen Beschreibung ansetzt, was guter Pop ist bzw. voraussetzt, und auf »eine deutsche Scheußlichkeitskoalition von Schlager bis Rammstein, Universal und CDU mit Unterstützung bis hin zur taz« (ebd.) draufschlägt. Gewiss kann und darf man nicht alles gut finden, nur weil es Pop ist. Wo die Grenzen des ästhetisch und politisch Tragbaren liegen – dass das Ästhetische immer auch politisch ist, steht gewiss außer Frage –, lässt sich aber nicht in antiautoritärer Gutsherrenart (vgl. auch Diederichsens Philippika gegen die inszenierten Auswahlverfahren bei *DSDS* an gleicher Stelle) dekretieren, sondern lässt sich nur argumentativ feststellen.

Genau dies wird in der vorliegenden Aufsatzsammlung unternommen. Argumentativ die Grenzen des ästhetisch und politisch Tragbaren festzustellen, heißt beim Populären angesichts der Forschungslage sich seinem Ästhetischen über-

haupt erst einmal zu stellen und seine Strukturen und Qualitäten zu bestimmen, bevor man sie als minderwertig, trivial, kitschig oder eben ›Mainstream‹ beiseite wischt, um sich dem vorgeblich Wertvolleren zu widmen – und sei dieses irgendeine »Indiekultur« (DIEDERICHSEN 2003).

Gerade weil *Mainstream* – und nicht nur erst heute oder seit den 1990er-Jahren, sondern schon immer, seitdem es Populäre Kultur gibt – mehr ist als nur »eine normalisierende, tendenziell monokulturelle Form der Warenproduktion für das ›Massenpublikum‹« (WEINZIERL 2002), braucht es Offenheit um ihn zu erfassen und zu beschreiben. Offenheit und Respekt; Respekt vor seinen Künstlern und – dies vor allem – vor seinem Publikum.

Den *Mainstream* zu loben, entspricht dieser Haltung des Respekts. Nur das positive Vorurteil, das wir dem *Mainstream* entgegenbringen, zeigt uns seine Schönheit und seine Wahrheit und macht uns fähig, sich von ihm etwas sagen zu lassen. Ein Jahrhundert lang wurde der *Mainstream* und sein Publikum als trivial verachtet. Die Geschichte der Trivialliteratur, der ältesten Kunstsparte des Pop, ist vielleicht das sprechendste Beispiel für eine Haltung, die den *Mainstream* dabei stets von oben herab und nicht mit den Augen seiner Leser betrachtete. Von Populärer Kultur zu sprechen, ob in der Wissenschaft, in der Publizistik oder in der Schule, ohne den *Mainstream* loben zu können, ist ein Widerspruch in sich; denn der *Mainstream* und nicht das Ausgefallene oder das Entlegene ist der Kern des Populären! Das Spezielle, das Ausgefallene zu loben, das was uns in unserer Individualität oder in unserer Klassen- oder Gruppenzugehörigkeit bestätigt, getreu der *Maxime* vom kulturellen Kapital, ist keine Kunst in einer Kultur, in der Innovation und das Neue hoch geschätzt werden.

Den *Mainstream* zu loben, heißt aber nicht, alles, was produziert wird, für gut und richtig zu befinden; noch nicht einmal alles, was Erfolg hat, was ankommt. Lob des *Mainstreams* und eine kritische Haltung ihm gegenüber schließen sich nicht nur nicht aus, sondern ermöglichen einander erst. Denn gerade das positive Vorurteil im Allgemeinen macht auch fähig und glaubwürdig für eine Zurückweisung des Einzelnen, wenn es denn abgeschmackt, einfach schlecht ist oder – wie im Fall *Naidoo* (vgl. hier S. 338ff.) – mit Täuschungen arbeitet.

Was Bohrer (2004: 817) für das »literarische Rühmen« reklamierte, dass es »ein sich Einlassen auf Erscheinungen« (ebd.: 812) voraussetzt, das »den phänomenologischen, nichtideologischen Kern« (ebd.: 817) des Gerühmten hervorbringt, lässt sich auch auf die Wissenschaft vom Populären übertragen, wenn der zu betrachtende, zu analysierende Text in seinem historischen, sozialen wie ästhetischen Kontext wahrgenommen wird. Das Rühmen ist aber, auch hierauf macht Bohrer aufmerksam, nicht blind gegenüber seinem Gegenstand, sondern



betrachtet ihn aufmerksam und luzide. Für die genaue Wahrnehmung, die auch kleinteilig und nach allen Regeln hermeneutischer Kunst vorgeht und sich im Einzelfall selbst vor Editions-geschichte und positivistischer Entstehungsphilologie nicht drückt, gibt es in der Forschung zur Populären Kultur jedoch keine Tradition, keine eingeführten Gewohnheiten, wie sie der Forschung im hochkulturellen Feld zur Verfügung stehen. Ein solches Verfahren, dem die hier vorgelegten Beiträge verpflichtend sind und das im ersten Teil des Buches theoretisch näher begründet wird, ist methodisch gewiss nicht unproblematisch; denn es ist ungeklärt, ob die ›genaue Lektüre‹ (vgl. hier S. 34-58) eine Entsprechung in der realen Rezeption hat. Trotzdem scheint es – gerade weil es keinerlei empirische Kenntnisse gibt, wie genau der »common reader« (ALTICK 1957) liest – sinnvoller zu sein, zunächst die ästhetisch vermittelte Bedeutung der populären Artefakte umfassend zu erarbeiten, als sich von vorneherein Einschränkungen bei der Lektüre aufzuerlegen. Ein drittes methodisches Prinzip, neben der umfassenden Kontextualisierung und dem genauen, respektvollen und gegenstandsbezogenen Blick, federt dabei die Gefahr einer Überinterpretation ab, indem die Texte nicht nur für sich wahrgenommen, sondern auch wieder rekontextualisiert werden, d.h. ihre Interpretation auf theoriefähige, verallgemeinerbare Folgerungen, eben auf Erkenntnisse hin ausgerichtet wird.

Rechtfertigt nicht nur die Einheitlichkeit der Gegenstände (populäre, der Unterhaltung dienende Texte), sondern auch die methodische Weise, in der sich ihnen genähert wird, die Zusammenstellung dieses Buches, so sind die (aus bald 25 Jahren stammenden, verstreut publizierten und zum Teil vergriffenen) Beiträge in Anlage und Zielsetzung doch nicht gleichförmig. Im ersten Teil, ›Theorie‹, wird das kulturelle Feld, dem alle Themen und Gegenstände dieses Buches zuzuordnen sind – die Populäre Kultur – und ihre zentrale ›Zugangsweise‹ (vgl. HÜGEL 2002), die Unterhaltung, begrifflich erläutert, zentrale Probleme ihrer Erforschung diskutiert und ihre Eigenheit gegenüber anderen kulturellen Systemen, vor allem dem der Kunst, begründet. In den beiden anderen Abschnitten, ›Figuren und Genres‹, sowie ›Sparten und Erzählweisen‹, wird das theoretisch Erarbeitete an Beispielen überprüft und ausgeführt. Hierbei werden allerdings sowohl unterschiedliche Perspektiven zu den Gegenständen eingenommen – mal steht nur ein Text bzw. eine Figur oder Person im Zentrum (*May, Bond, Sarah Bernhardt*), mal wird eine ganze Reihe von Figuren und Texten betrachtet (*Abenteurer*) – wie auch unterschiedliche Erkenntnisziele anvisiert. So wird in *Durchsichtigkeit des Populären* zwar nur ein Roman untersucht; jedoch ist von vorneherein der Beispielcharakter des Textes für sein Genre offenkundig, während etwa bei *Ekkehard im Film – Scheffel verfilmt?* das Beispiel selbst im Mittelpunkt des Interes-

ses steht. Daher ist in den verschiedenen Beiträgen auch die Auseinandersetzung mit der Forschung unterschiedlich intensiv. Viele der hier zusammengestellten Beiträge sind ursprünglich als Vorlesung konzipiert worden. Daher ist der Redecharakter immer noch spürbar.

Wer Populäre Kultur untersucht, kann sich nicht auf eine Kunstsparte oder eine Art von Texten beschränken. Deshalb ist hier notwendigerweise ein thematisch weiter Bogen gespannt. Literarisches steht neben Audiovisuellem, Musikalisches neben Bildkünstlerischem, kollektiv Hergestelltes (TV-Show, Ausstellungen, Video-Clips) neben Texten, die einen (mehr oder weniger) alleinverantwortlichen Autor haben. Dies bringt es mit sich, dass nicht alle Untersuchungen mit der gleichen Intensität vorgenommen wurden; sodass der Spezialist, der in der einen oder anderen Kunstsparte zu Hause ist, sicher den einen oder anderen Aspekt vermisst.

Die schon publizierten Beiträge (fünf der 17 Arbeiten dieses Bandes sind Erstdrucke) sind bis auf das stillschweigende Korrigieren von Rechtschreibfehlern und Anpassung an die neue Rechtschreibung sowie den Formatierungsregeln des Verlags unverändert. Eine Ausnahme bilden *Forschungsfeld Populäre Kultur* und *Populäres als Kunst*. Während ich bei letzterem den Anlass des Nachdrucks dankbar dazu nutze, musikwissenschaftliche Fehler auszubügeln, sind bei dem ersten Text, der ursprünglich als *Einführung* in meinem *Handbuch Populäre Kultur* erschien, durch den neuen Druckort Kürzungen nötig gewesen, aber auch Erweiterungen in der Darstellung des Forschungsfeldes möglich geworden.

Zu danken habe ich Stephan Porombka für vielfältige Anregungen und Hinweise, Matthias Müller für seine musikwissenschaftlichen Korrekturen, meiner studentischen Hilfskraft Franziska Dellinger für das Zusammenstellen von Bibliographie und Register, meinem Sohn Lennart für seinen Rat bei der Auswahl der Beiträge und meiner Frau Brigitta für das kritische Durchsehen aller Texte. Dank gilt nicht zuletzt auch meinen Studierenden an der Universität Hildesheim, denn alle hier behandelten Themen konnte ich mit ihnen gemeinsam erarbeiten; ohne die fruchtbaren Diskussionen in den Seminaren wäre dieses Buch nicht zu Stande gekommen.

Hamburg, im Februar 2007