

Kulturwissenschaftliche Anmerkungen aus der Perspektive der Populären Kultur

Barbara Hornberger

Der Popkongress der AG Populärkultur und Medien im Jahr 2019 trägt einen Spiegelstrich-Titel. Solche Titel sind in der Lage, polar Verschiedenes einander gegenüberzustellen oder einen Zwischenraum zu eröffnen, Spannungsverhältnisse zu beschreiben. Rechts und links des Strichs stehen in diesem Fall im Wesentlichen die gleichen Begriffe: Populär und Artikulation. Sie werden jedoch unterschiedlich priorisiert – die Gegenüberstellung führt so zur Frage der Gewichtung, der Interdependenz und schließlich auch zur Definition der jeweiligen Begriffe. Dem Begriff der Artikulation wendet sich der diesem Text nachfolgende Beitrag von Rüdiger Harnisch ausführlich zu.

1. Das Populäre

Der Begriff des Populären ist kaum weniger komplex. Dies gilt für den deutschsprachigen Diskurs in besonderer Weise: Während es im Englischen einfach *popular* heißt, werden in der deutschen Sprache *populär* und *popular* durchaus unterschieden.¹ Was aber *popular* und was *populär* und was dann der Unterschied und was der Kern des *Populären* ist, wird schon seit einigen Jahrzehnten in wechselnden Konjunkturen, aber nicht abschließend diskutiert. Denn *populär* kann 'bekannt', aber auch 'beliebt' bedeuten – und dies ist selbstverständlich nicht deckungsgleich. Im Wort *popular* scheint die Dimension des Tradierten bzw. des Volkstümlichen auf,² während *populär* eher die Produkte einer Unterhaltungskultur bezeichnet. Diese ist kultur- und sozialgeschichtlich vor allem als eine warenförmige Kultur zu verstehen, die für einen Markt konzipiert ist, der vorrangig für die entstehende bzw. sich emanzipierende Mittelschicht respektive ein wachsendes Bürgertum produziert.³ Historisch wird die Entwicklung einer solchen

¹ Die Dimensionen dieser Unterscheidung sind auch im Englischen präsent, sie werden allerdings nicht an unterschiedliche Begriffe gekoppelt. Im Deutschen ist diese begriffliche Trennung ebenfalls vergleichsweise neu, noch im 17. und 18. Jahrhundert fallen *popular* und *populär* zusammen, gilt das *Populäre* noch als 'zum Volk gehörend' – und zugleich häufig als trivial und von niedrigem Anspruch bzw. minderer Qualität, vgl. Hans-Otto Hügel, „Populär“. In: Ders. (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 342-348.

² Diese Dimension ist insbesondere zu beobachten bei institutionellen Bezeichnungen im Kontext Musik, z.B. bei Denominationen und Ausschreibungen: Der – institutionell häufig priorisierte – Begriff der *Populärmusik* umfasst in der Regel auch Volksmusik und/oder Jazz. *Populäre Musik* hingegen wird demgegenüber dann enger gefasst als kulturindustrielle Unterhaltungsmusik.

³ Vgl. Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt a.M. 1997; Marcus S. Kleiner, „Populär und Pop“. In: Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner (Hgg.), *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246-251; Hügel, „Populär“ (wie Anm. 1). Diese Mittelschicht verfügt über ein gewisses Maß an Einkommen, über freie Zeit, die mit Unterhaltung

Unterhaltungskultur ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts datiert, eingebunden in Prozesse der Industrialisierung, Urbanisierung, Demokratisierung und Individualisierung. Die Spannweite des Begriffs *populär/popular* reicht demnach von der traditionellen Kultur einer noch nicht modernen Gesellschaft bis zu der digitalen Unterhaltungskultur der Gegenwart.⁴ Eine durchgängige Konstante bleibt aber die Abgrenzung zur Hochkultur und die damit verbundene Dichotomie, die den Diskurs, aber auch die Praxen der Kultur tief prägt, sowie ein Verständnis des Populären als eine Kultur der Vielen, wie auch der häufig äquivalent gebrauchte Begriff der Massenkultur signalisiert.

Populäre Kultur als Widerpart zur Hochkultur und als Kultur der Vielen ist „popular culture“ – im Deutschen als *das Populäre* oder *Populärkultur* übersetzt⁵ – auch im Verständnis der Cultural Studies. Diese aber akzentuieren deutlicher Populäre Kultur als etwas, das leicht zugänglich ist, das durch seine Rezipient*innen gebraucht, mit Bedeutung aufgeladen und in einen diskursiven Umlauf gebracht wird. Der Gebrauch Populärer Kultur wird wahlweise als eine Bewegung des „Ausweichens“ oder des „Widerstands“, immer aber als „pleasure“ beschrieben und als mikropolitisch Handeln interpretiert.⁶

Eine Variation des Begriffs *populär* ist das kürzere Wort *Pop*, das in den 1960er Jahren, auch im Zusammenhang mit Pop Art, entsteht. Hiermit sind einerseits, durch die Nähe zur Bildenden Kunst, avantgardistische künstlerische Formen gemeint, andererseits werden damit aber auch die subversiven, gegen- und jugendkulturellen Strömungen der Zeit beschrieben, sowie ein zeitspezifisches Lebensgefühl.⁷ Im Gegenkulturellen und Subversiven treffen sich das Kürzel Pop und die in der gleichen Zeit sich entwickelnden Cultural Studies. Im Kontext Musik wird außerdem in dieser Phase zwischen Pop und Rock unterschieden, wobei ersterer – anschließend an die Bedeutung von *populär* als ‚beliebt‘ oder ‚massenkomp-

gefüllt werden kann und ist zunehmend alphabetisiert. Aber auch schon vorher waren Appelle wie die von Leopold Mozart an seinen Sohn, er möge „das Populäre“ nicht vergessen, orientiert an einer Bevölkerungsschicht, die über ein Mindestmaß an Bildung und Einkommen verfügte.

⁴ Das Digitale lässt sich dabei sowohl auf die Distribution beziehen (Streaming) als auch auf Technologien der Produktion (Sequencer, Sampling, virtuelle und digitale Filmtechniken).

⁵ John Fiske, *Lesarten des Populären*. Wien 2003.

⁶ Wie deutlich diese Widerständigkeit hervorgehoben wird und wie machtvoll die Rezipient*innen tatsächlich in diesem Prozess sind, wird auch innerhalb der Cultural Studies unterschiedlich wahrgenommen. John Fiske etwa betont die Handlungs- und Deutungsmacht der Rezipient*innen sehr viel mehr als Stuart Hall, der die Grenzen dieser Macht stärker in den Blick nimmt, vgl. John Fiske, *Reading the Popular*. Boston 1989; Stuart Hall, „Kodieren/Dekodieren“. In: Roger Brombley/Udo Göttlich/Carsten Winter u.a. (Hgg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg 1999, S. 92-110.

⁷ Vgl. Edda Holl, *Die Konstellation Pop. Theorie eines kulturellen Phänomens der 60er Jahre*. Hildesheim 1996. Dass und wie Popkultur und Populäre Kultur unterschieden werden, lässt sich beispielhaft an den beiden bei Metzler erschienenen Handbüchern sehen: Während das *Handbuch Populäre Kultur* (Hügel, wie Anm. 1) auch Einträge wie „Volkskultur“, „Kitsch“, „Heimat“, „Sport“, „Romanheft“ oder „Zirkus“ hat und damit einen breiten Begriff Populärer Kultur verfolgt, ist das Feld im *Handbuch Popkultur* (Hecken et al., wie Anm. 3) enger gefasst, differenziert dafür aber z.B. die verschiedenen Genres von Popmusik in einzelnen Einträgen aus, wobei hier das Genre „Schlager“ ausgespart bleibt.

tibel' – als Bezeichnung für kommerzielle, radio- und discotaugliche und eher affirmative populäre Musik gebraucht wird. Rock hingegen gilt als progressive oder sogar subversive, rebellische und ‚härtere‘ Spielart der populären Musik.⁸ Seit den 1990er Jahren wiederum ist *Pop* oder *Popkultur* als Kurz-Begriff in einem breiteren Sinn gebräuchlich und verweist eher allgemein auf eine kulturindustriell und medial geprägte Konsum- und Alltagskultur. Dieser Unterschied ist von Diedrich Diederichsen als Pop I (spezifisch) und Pop II (allgemein) beschrieben worden.⁹ Eine andere Lesart von Pop ist die einer Kultur, die zwischen Hochkultur und Populärer Kultur steht, gemeint sind „Kunstwerke [...], die mit Elementen der ‚Massenkultur‘ verfremdend, spielerisch, auf komplexe oder andere modernistische Art umgehen“¹⁰. Diese Idee ist gewissermaßen eine Fortsetzung von Pop Art in Erscheinungsformen wie Camp, Popliteratur, Pop-Theater, oder bestimmte avantgardistische Formen populärer Musik. Diese von Hecken als „Avant-Pop“¹¹ bezeichneten Formen betonen das Moment des Reflexiven, Komplexen, Artifiziiellen, verbinden dies aber durchaus mit Serialität, Eingängigkeit, Oberflächlichkeit und anderen Merkmalen der Massenkultur. Diese Sonderform der Popkultur zeichnet sich durch eine diskursive Umkehrung von etablierten Bewertungsmustern aus, das Beherrschen dieser Diskursumkehr wiederum markiert die Abgrenzung zu den Rezipient*innen der „normalen“ Populären Kultur. Als Kulminationspunkte und Agenturen dieser „feinen Unterschiede“ zeigen sich in Deutschland Popjournalismus und Poptheorie, die nicht selten in Personalunion auftreten (wie in der Person Diedrich Diederichsen) und diskursiv eng zusammenhängen, nicht nur weil der Begriff der Pop-Theorie von der Musikzeitschrift *SOUNDS* geprägt wird¹² und sich Popjournalismus und Pop-Theorie auf die gleichen Theorie-Impulse beziehen.

Das *Populäre* zeigt sich also – in seinen Spielarten von traditionaler Kultur über Mainstream bis zum avantgardistischen Pop – als ambivalenter Begriff, der sowohl Subversion als auch Affirmation, sowohl Rebellion als auch Marktfähigkeit umfasst. Diese Begriffs-Unschärfen oder, positiver formuliert, Begriffs-Dimensionen sind mehr oder weniger alle im Tagungstitel enthalten, werden aber in den beiden Überschriftsteilen unterschiedlich akzentuiert. Dabei legt der zweite Teil der Überschrift – Artikulationen des Populären – zumindest nahe, dass das Populäre, trotz der oben skizzierten Ambiguität, doch etwas irgendwie Bestimmbares sei, das sich aber in verschiedenen Formen artikulieren, zeigen, darstellen kann. So hat z.B. jede der verschiedenen Kunstsparten populäre Formen und Formate, darin bilden

⁸ Diese Einordnungen haben ihre Begründung nicht in realen Verkaufszahlen, was als *Rock* bezeichnet wird, ist nicht weniger massentauglich und kommerziell nicht weniger erfolgreich. Es geht hier vorrangig um eine ideologische Unterscheidung. Interessant ist, dass mit dieser Einteilung auch eine Gender-Aufteilung einhergeht: Pop gilt als eine Musik für weibliche Teenager, Rock als eine Musik für rebellische männliche Jugendliche oder junggebliebene Männer.

⁹ Diedrich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln 1999, S. 272 ff.

¹⁰ Thomas Hecken, „Populäre Kultur, Massenkultur, Hohe Kultur, Popkultur“. In: Ders. et al., *Handbuch Popkultur* (wie Anm. 3), S. 256-265.

¹¹ Thomas Hecken, *Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück*. Berlin 2012.

¹² Marcus S. Kleiner, „Pop-Theorie“. In: Hecken et al., *Handbuch Popkultur* (wie Anm. 3), S. 252-256, hier S. 253.

sich eigene Formate und Genres aus, die sich ihrerseits in verschiedenen Variationen artikulieren. Das lässt sich z.B. an Filmgenres wie dem Western in seinem historischen Wandel sehen, aber auch an der historischen Wandlung (wie auch Kontinuität) einer Figur wie James Bond. Genres wie das Melodrama wechseln das Medium – von der Bühne zum Groschenroman, vom Roman zum Radio, zum Kino und zum seriellen Fernsehen. Auch in der populären Musik erneuern und verändern sich Genres ständig – der Schlager von Helene Fischer hat mit dem einer Lys Assia oder Lilian Harvey nur noch sehr entfernte Ähnlichkeit –, sie mischen sich und artikulieren sich in neuer Form. So sehr es sich auch wandelt und so unscharf der Begriff sein mag, das Populäre braucht und findet stets eine klar als populär erkennbare ästhetische Form. Dies gilt sogar bzw. gerade dann, wenn es als Zitat in nicht-populären Zusammenhängen eingesetzt wird – etwa im Gegenwartstheater, wo populäre Formate und Genres wie die TV-Show oder der Western zitiert werden, oder in der Popliteratur, die mit Verweisen auf die Dinge des Populären Gegenwart abbildet. Erst wenn das Populäre auch als populär erkannt wird, bietet es die hier gewünschten Möglichkeiten für Brüche, Reibungen und Kontraste und schafft zugleich eine Verbindung in die Alltagskultur.

2. Artikulationen

Im ersten Teil des Titels liegt der Akzent anders. Populäre Artikulationen – das wirft die Frage auf, wann welche Artikulationen überhaupt populär werden oder sind, bzw. wodurch sie populär werden. Denn populäre Artikulationen müssen nicht selbst aus dem Kontext populärer Kultur stammen, entscheidend ist vielmehr, dass sie durch Prägnanz und massenmediale Verbreitung eine hohe Bekanntheit erlangen. Sie werden populär gemacht durch häufigen Gebrauch. So funktionieren Sinnsprüche und Kalenderweisheiten, wie

*Wie man in den Wald hineinruft, schallt es heraus
Morgenstund hat Gold im Mund*

oder Sätze aus dem Bildungs-Repertoire, aus Theater und Literatur:

*Sein oder Nicht-Sein, das ist hier die Frage (W. Shakespeare, Hamlet)
Das also war des Pudels Kern (J. W. v. Goethe, Faust)
Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen (J. W. v. Goethe, Mignon)
Schläft ein Lied in allen Dingen (J. v. Eichendorff, Wünschelrute)*

In diese Kategorie fallen auch Sätze von Politikern:

*Wir wollen mehr Demokratie wagen (W. Brandt)
Wer Visionen hat, sollte zum Arzt gehen (H. Schmidt)
Frage nicht, was dein Land für dich tun kann – frage, was du für dein Land tun kannst
(J. F. Kennedy)*

Aber auch Phrasen aus der Werbung werden in dieser Form populär,

Hallo Herr Kaiser (Hamburg-Mannheimer Versicherungen)
Gute Preise gute Besserung (Ratiopharm)

sowie die schier endlose Zahl von Fußballer-Zitaten:

Madrid oder Mailand, Hauptsache Italien (A. Möller)
Ihr Fünf spielt jetzt Vier gegen Drei (F. Langner)
Die Breite an der Spitze ist dichter geworden (B. Vogts)

Für diese Art von Popularität ist es auch irrelevant, ob der Ursprungskontext mittransportiert und mitgedacht wird. Und neben den Transfers von Sätzen aus anderen Kontexten gibt es auch Beispiele für Sätze, die aus der Populären Kultur selbst stammen und als Sinnspruch in einer neuen Form und für ein anderes Publikum populär werden. Ein Beispiel dafür ist der Zweizeiler

*Wer Schmetterlinge lachen hört,
 der weiß, wie Wolken schmecken.*

Der Satz, der in den letzten 15 Jahren vor allem als Bild-Text-Tafel in sozialen Medien kursiert, ist geschrieben von Carlo Karges, der als Mitglied der Band NENA bekannt ist und für deren Welthit *99 Luftballons* (1983) die Lyrics geschrieben hat. Vorher war er allerdings als Gitarrist und Keyboarder Gründungsmitglied der deutschen Krautrock-Band Novalis, die sich nach dem Frühromantiker Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772-1801) benannte, der unter dem Namen Novalis publizierte. Für diese Band schrieb Karges den Titel *Wer Schmetterlinge lachen hört* (Novalis 1978).¹³

Diese Tatsache, dass die Band, für die der Song geschrieben wurde, Novalis hieß, und die Zirkulation in den sozialen Medien führen dazu, dass der von Karges für eine Krautrockband geschriebene Satz regelmäßig dem Dichter Novalis und damit dem literarischen Kanon zugeschrieben wird – und auf diese Weise als falsches Zitat vermutlich populärer ist als alle Original-Dichtungen von Novalis, zugleich aber auch populärer als alle Songs der nach ihm benannten Band.

Populär werden Artikulationen aus unterschiedlichen Kontexten also durch Verbreitung und Zirkulation. Dies gilt, jedenfalls im Verständnis der Cultural Studies, für Populäre Kultur generell: Sie ist ein Prozess, in dem Artefakten und damit auch eigenen Erfahrungen Bedeutung verliehen wird, und dieser Prozess ist sowohl zirkulativ als auch diskursiv. Erst wenn eine Artikulation in diesen Kreislauf eintritt, kann sie populär werden und zwar durch einen kollektiven kommunikativen Prozess, an dem Produktion, Medien und Rezeption gleichermaßen beteiligt sind. Diesen Prozess kann man – nach Hans-Otto Hügel¹⁴ – Unterhaltung nennen,

¹³ Novalis, *Wer Schmetterlinge lachen hört*. LP, Brain 1978.

¹⁴ Hans-Otto Hügel, „Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie“. In: Ders. (Hg.), *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln 2007, S. 13-32.

ein Begriff, der das Partnerschaftliche und Prozessuale betont: Unterhaltung ist keine Eigenschaft, sondern ein Vorgang. Unterhaltung ist Gespräch, ist Kommunikation. Artikulation hingegen ist eigentlich nur ein Teil dieses Vorgangs. Denn was artikuliert wird, muss auf der anderen Seite auch realisiert, verstanden, aufgefasst werden, sonst kommt der Prozess der Kommunikation nicht in Gang. Stuart Hall hat die zahlreichen Tücken dieses Codierungs- und Dekodierungsprozesses beschrieben,¹⁵ und in der Tat ist der Prozess der Bedeutungsproduktion Populärer Kultur durchsetzt von produktiven Missverständnissen, von Transformationen, Aneignungen und Re-Formulierungen, also von neuen, antwortenden und weitertreibenden Artikulationen.

3. Der Spiegelstrich dazwischen

Die beiden Titelteile stellen also sowohl die Frage nach der Verfasstheit, der Spezifik des Populären, als auch nach dem Prozess der Popularisierung. Daneben lohnt sich außerdem ein Blick auf den Spiegelstrich, also auf den Raum, den die beiden Titelteile übrig lassen – oder in dem sie in Kontakt zueinander treten. Das ist der Fall, wenn populäre Artikulationen so transformiert werden, dass sie nicht nur zirkulieren, sondern selbst zu einem populären Artefakt bzw. einem Teil davon werden. Ein prominentes Beispiel ist eine Rede des bayrischen Ministerpräsidenten Edmund Stoiber: Im Januar 2002 hält er auf dem Neujahrsempfang der CSU eine „Jahrhundertrede“, ein flammendes Plädoyer für eine Transrapidstrecke zwischen dem Münchener Hauptbahnhof und dem Flughafen Franz-Josef Strauß.¹⁶ Allerdings: Worum es ihm genau geht, wird in der semantisch zunehmend entgleisenden Rede Stoibers eher immer unklarer.

Wenn Sie ... vom Hauptbahnhof in München ... mit zehn Minuten, ohne, dass Sie am Flughafen noch einchecken müssen, dann starten Sie im Grunde genommen am Flughafen ... am ... am Hauptbahnhof in München starten Sie Ihren Flug. Zehn Minuten. Schauen Sie sich mal die großen Flughäfen an, wenn Sie in Heathrow in London oder sonst wo, meine se ... Charles de Gaulle äh in Frankreich oder in ...äh... in ... in ...äh... in Rom. Wenn Sie sich mal die Entfernungen ansehen, wenn Sie Frankfurt sich ansehen, dann werden Sie feststellen, dass zehn Minuten... Sie jederzeit locker in Frankfurt brauchen, um ihr Gate zu finden. Wenn Sie vom Flug ... vom ... vom Hauptbahnhof starten – Sie steigen in den Hauptbahnhof ein, Sie fahren mit dem Transrapid in zehn Minuten an den Flughafen in ... an den Flughafen Franz Josef Strauß. Dann starten Sie praktisch hier am Hauptbahnhof in München. Das bedeutet natürlich, dass der Hauptbahnhof im Grunde genommen näher an Bayern ... an die bayerischen Städte heranwächst, weil das ja klar ist, weil auf dem Hauptbahnhof viele Linien aus Bayern zusammenlaufen.

¹⁵ Hall, „Kodieren/Dekodieren“ (wie Anm. 6).

¹⁶ Edmund Stoiber, *Ansprache zum Neujahrs-Empfang der CSU München*. 21. Januar 2002 (=https://www.youtube.com/watch?v=f7TboWvVERU; Abruf am 24.2.2025).

Die Rede ist ein voller Erfolg – wenn auch nicht politisch: Das ehrgeizige Projekt einer Magnetschwebbahnstrecke zwischen dem Münchener Hauptbahnhof und dem Flughafen Franz Josef Strauß in Erding scheitert. Zwar verkündet Stoiber noch im September 2007, dass der Freistaat Bayern, die Deutsche Bahn und die maßgeblichen Industriepartner eine Realisierungsvereinbarung für das Transrapid-Projekt in München unterzeichnet haben. Doch 2008 verkündet Bundesverkehrsminister Wolfgang Tiefensee das Aus für die Transrapid-Strecke München aufgrund der explodierenden Kosten. Der Transrapid ist vergessen.

Nicht aber die Rede Stoibers. Sie gelangt wenige Jahre später erneut in Umlauf. Sie findet sich nicht nur auf der Website der bayerischen SPD-Landtagsfraktion, sondern auch auf diversen anderen Websites (z.B. auf www.cartoonland.de), auch von Radiosendern. Sie wird als MP3-Datei, als Video und als Re-Mix verbreitet.¹⁷ Aus einer verunglückten Artikulation ist eine populäre Artikulation geworden. Tausendfach zitiert, kopiert, geteilt, wurde Stoibers *Sie fahren in den Hauptbahnhof ein* sein wahrscheinlich bekanntestes öffentliches Statement. Sogar Stoiber selbst lieferte eine Bearbeitung: In einem Beitrag zum HORIZONT Award für Pro 7-Sat-1-Chef Thomas Ebeling im Jahr 2012, die als Stromberg-Folge inszeniert ist, tritt neben der Hauptfigur Stromberg auch Stoiber als er selbst auf und hält eine Variation seiner Transrapid-Rede, gemünzt auf eine Espressomaschine.¹⁸

Die ambitionierteste Bearbeitung leistet aber 2013 ein junger Schlagzeuger, der in Stoibers Rede eine lyrische und rhythmische Qualität erkennt und diese mithilfe seines Instruments herausarbeitet. Für eine Prüfung an der Popakademie Mannheim nutzt Jonny König die Transrapid-Rede als Material, das er für Schlagzeug „übersetzt“: *Stoiber On Drums* (König 2013).¹⁹ Es entsteht ein musikalisches Ready Made. Stück für Stück baut König die Rede aus den Instrumenten seines Drumsets nach, er „doppelt“ sie mit dem Schlagzeug. Dabei geht es – naheliegenderweise – um Rhythmus, das exakte Timing ist für das Gelingen ein entscheidendes Kriterium. König hat die Rede nicht elektronisch bearbeitet, um sie „in den Takt“ zu bringen, sondern stattdessen einen Klick über das Sprachsample programmiert.²⁰ König ordnet außerdem den verschiedenen Tonhöhen von Stoibers Sprechmelodie, den Betonungen und dem Klang der Wörter einzelne Instrumente aus dem Drumset zu, so werden Satz- und Halbsatz-Enden, die schriftlich mit einem Komma oder einem Punkt markiert und im Sprechen besonders betont werden, von ihm häufig mit der Bassdrum gedoppelt. König bevorzugt hier außerdem eher kurze

¹⁷ Alexander Neuenbacher, „Gestammelte Werke. Stoibers Rhetorik“. In: *Spiegel online*, 27.3.2006 (=https://www.spiegel.de/jahreschronik/a-452030.html; Abruf am 28.02.2021).

¹⁸ „Edmund Stoiber und Bernd Stromberg ehren HORIZONT-Medienmann Thomas Ebeling“. <https://www.youtube.com/watch?v=atAyWBb5NRM>; Abruf am 24.02.2025.

¹⁹ Jonny König, *Stoiber On Drums*. 2013 (=https://www.youtube.com/watch?v=9Vg2h_nW0bA; Abruf 24.02.2025).

²⁰ Bei einem Klick Track handelt es sich um eine Tonspur in der DAW-Software oder am Mischpult, die wie ein elektronisches Metronom das Tempo vorgibt. Diese wird in der Regel über ein in-ear-Monitoring eingespielt. Insbesondere bei Studio-Aufnahmen sorgt dies für ein präzises gemeinsames Tempo, es wird aber auch live genutzt, insbesondere, wenn Bands mit vorproduzierten und live eingespielten Backing Tracks arbeiten.

und trockene Sounds: Die Snare spielt er ohne Teppich, die Hi-Hat vorrangig geschlossen. Nach knapp anderthalb Minuten wird die Zeile *weil das ja klar ist* acht Mal wiederholt, wobei König die ersten vier Wiederholungen gleich gestaltet und die Wiederholungen 5 bis 8 variiert werden, und zwar als eine Steigerung hin zum Einsatz der Band (Bass, Gitarre, Synthesizer). Aus dem Schlagzeugsolo wird ein Song. Die Zeile *Weil das ja klar ist* wird zum zentralen Motiv. Die Einzelsilben werden gepitcht und auf diese Weise zu einer Gesangsmelodie umgearbeitet, sowie durch Rhythmisierung und Wiederholung sowie den Einsatz eines hymnischen Chorus parodistisch überhöht. Dass König genau bei diesem Satz auch den Schlagzeugteil ins Harmonische auflöst und wie einen Refrain behandelt, ist inhaltlich stringent und auf die ganze Rede bezogen folgerichtig. Der Satz suggeriert semantisch eine Auflösung (Klarheit), die sich nach den Verwirrungen der vorangegangenen Rede nicht mehr einstellen kann. Er ist wie eine Pointe nach den zahlreichen wenig verständlichen Sätzen. Nach wiederum acht harmonisch unterlegten Wiederholungen wird unter die Tonspur der ‚gesungenen‘ Stoiber-Zeile erneut die ganze Rede hörbar. Die Gitarre doppelt die Hookline, das Schlagzeug doppelt die Rede, die nochmals bis zum Ende läuft. Eine letzte Wiederholung des Satzes *Weil das ja klar ist*, jetzt nochmals ohne melodische Bearbeitung gespielt, markiert wie ein Ausrufezeichen das Ende des Tracks.

Die Rede Stoibers ist gerade durch ihr Staccato und die abrupten Pausen, durch die abgebrochenen Sätze und die so entstehenden Sinnverschiebungen populär geworden. Der Schlagzeuger König arbeitet diese Merkmale vor allem in Form eines Tracks heraus, dessen Qualität eben nicht im Inhalt, sondern im Rhythmus und in der einfachen, aber wirkungsvollen Bearbeitung der Zeile *weil das ja klar ist* liegt. Ab dem Moment, als die Band einsteigt, wird die Politiker-Rede nicht nur zu einem parodistischen Kunststück gemacht, sondern zu einem Popsong transformiert. Aus der missglückten Artikulation Stoibers wird eine virtuose Artikulation eines Musikers, aus politischem Alltag wird populäre Musik. Das Video von Königs Schlagzeug-Prüfung wird sehr schnell zu einem Internet-Hit und damit als eigenständiges Artefakt Teil der Populären Kultur. So wechselt Stoibers populäre Artikulation auf die andere Seite des Spiegelstrichs und wird selbst zu einer Artikulation des Populären – als Popmusik ebenso wie als Youtube-Video.

Der Erfolg des neu hergestellten Artefakts hat vor allem damit zu tun, auf welche Weise das Material, also die bereits populäre Artikulation, dekodiert, realisiert und dann transformiert wird. König hat die populäre Artikulation nicht nur wahrgenommen, sondern beantwortet und das Gespräch damit fortgesetzt. Dafür findet er eine Form, die dem Ausgangsmaterial gerecht wird, ja, das darin liegende verstärkt und herausarbeitet. Populäre Artikulationen müssen also nicht zwingend auch Teil Populärer Kultur sein. Damit sie sich als etwas Populäres zeigen können, brauchen sie jedoch eine Form, die selbst als populäre erkennbar ist, und sie müssen Teil eines kommunikativen, zirkulierenden und bedeutungsgenerierenden Prozesses sein.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärquellen

- EDMUND STOIBER UND BERND STROMBERG EHREN HORIZONT-MEDIENMANN THOMAS EBELING.
<https://www.youtube.com/watch?v=atAyWBb5NRM>; Abruf am 24.02.2025.
- Stoiber, Edmund. Ansprache zum Neujahrs-Empfang der CSU München, 21. Januar 2002.
<https://www.br.de/radio/bayern1/sendungen/bayernmagazin/transrapid-collage-stoiber100.html>; Abruf am 24.02.2025.
- STOIBER ON DRUMS. Jonny König, 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=9Vg2h_nW0bA; Abruf am 24.02.2025.
- Novalis. WER SCHMETTERLINGE LACHEN HÖRT. LP, Brain 1978.

Literatur

- Diederichsen, Diedrich. *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln 1999.
- Fiske, John. *Reading the Popular*. Boston 1989.
- Fiske, John. *Lesarten des Populären*. Wien 2003.
- Hall, Stuart. „Kodieren/Dekodieren“. In: Roger Brombley/Udo Göttlich/Carsten Winter u.a. (Hgg.). *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg 1999, S. 92-110.
- Hecken, Thomas. *Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück*. Berlin 2012.
- Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S. (Hgg.). *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017.
- Hecken, Thomas. „Populäre Kultur, Massenkultur, Hohe Kultur, Popkultur“. In: Hecken et al. (Hgg.), *Handbuch Popkultur*, S. 256-265.
- Holl, Edda. *Die Konstellation Pop. Theorie eines kulturellen Phänomens der 60er Jahre*. Hildesheim 1996.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.). *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart 2003.
- Hügel, Hans-Otto. „Populär“. In: Ders. (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur*, S. 342-348.
- Hügel, Hans-Otto. „Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie“. In: Hans-Otto Hügel (Hg.). *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln 2007. S. 13-32.
- Kleiner, Marcus S. „Populär und Pop“. In: Hecken et al. (Hgg.), *Handbuch Popkultur*, S. 246-251.
- Kleiner, Marcus S. „Pop-Theorie“. In: Hecken et al. (Hgg.), *Handbuch Popkultur*, S. 252-256.
- Maase, Kaspar. *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt am Main 1997.

Internetquelle

- Neuenbacher, Alexander. „Gestammelte Werke. Stoibers Rhetorik“. In: *Spiegel online*, 27.3.2006 (=https://www.spiegel.de/jahreschronik/a-452030.html; Abruf am 28.02.2021).