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

Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz

Band: 98 (2002)

Heft: 1

Artikel: Phänomen Unterhaltung : Entwürfe von Reinheit und von Hybridität

Autor: Tschernokoshewa, Elka

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-118122

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.12.2025

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

Schweizerisches Archiv für Volkskunde 98 (2002), 121–130

Phänomen Unterhaltung

Entwürfe von Reinheit und von Hybridität

Elka Tschernokoshewa

Alles was sein kann

Unter diesem Motto standen die Wiener Festwochen des Jahres 2000 und sie wurden am 12. Mai 2000 mit einem Konzert am Rathausplatz eröffnet. Im Programm dazu können wir lesen: «Musik, Theater und Tanz entstehen aus einem Fieber, um dem Alltag zu entkommen, um so durch andere Sprachen das Glück, das Erstaunen, manchmal auch die Verzweiflung, auf dieser Welt zu sein, kundzutun. Künstler wie Interpreten sind oft Menschen mit seismografischer Gabe. Ihren Unmut über das, was in der Gesellschaft und in der Politik passiert, drücken sie nicht unbedingt mit Worten aus, nein, sie tun dies in den kompliziertesten Harmonien, in jähen Tanzbewegungen und Theaterstücken. Die Ideologie des 20. Jahrhunderts und die daraus entstandenen Handlungen haben zu vielen Gräueln geführt. ‹Das Zeitalter der Extreme› nennt es ein berühmter Historiker. Er erzählt über ein finsteres, blutiges Jahrhundert, welches wir gerade hinter uns gebracht haben. In der Kunst jedoch sind Extreme am Platz: und so sollten die Wiener Festwochen auch schöne, hässliche, verstörende wie versöhnende Impulse vermitteln, damit wir nicht schon wieder in ein Zeitalter der Extreme zurückfallen ... Unser Motto heisst heuer: ‹Alles was sein kann› ... Aber muss alles sein, wie es jetzt ist?»

Der Wiener Programmtext ist mein Ausgangspunkt für eine aktuelle Diskussion über Unterhaltung, Kunst und Überschreitung von Grenzen. Auch wenn im knappen Programmtext das Wort Unterhaltung nicht vorkommt, ist doch dieses «Fieber, dem Alltag zu entkommen», das, was m. E. das Wesen des kulturellen Phänomens Unterhaltung treffend umschreibt. Was das andere Phänomen betrifft – die Überschreitung von Grenzen – wobei ich hier an vielerlei Arten von Grenzen und Abgrenzungen denke, z. B. die Grenzen zwischen hoher Kunst und Unterhaltung oder die Spalte zwischen ethnischen Gruppen: Dafür gibt das Eröffnungskonzert am Rathausplatz auch überzeugende Exempel. Denn nach der Begrüssung durch den Bürgermeister der Stadt Wien wird zuerst Wolfgang Amadeus Mozarts Ouvertüre zu «Die Zauberflöte» von den Wiener Philharmonikern gespielt und gleich danach das slowenische Lied «Nocoj pa, ah, nocoj» von Marjana Lipovsek gesungen. Bereits damit ist ein deutliches Zeichen gesetzt, was für die «Wiener Festwochen» relevant ist: die klassische Musik Mozarts und die slowenischen Lieder. Zwei unterschiedliche musikalische Formen, die sich hier treffen, die hier zusammengeführt werden, um eine Stadt festlich erklingen zu lassen. Weiter wird der 5. Satz der Symphonie Nr. 2 von Gustav Mahler von den Wiener Philharmonikern aufgeführt, dann folgen ein Kanon aus Frankreich und Tanzlieder aus Südamerika.

Abb. 1: Aus dem Programmheft der Wiener Festwochen 2000

Ein Blick in die Menschenmenge um mich herum am Rathausplatz, die sich das Konzert anhört, provoziert auch über Unterhaltung und Überschreitung von Grenzen nachzudenken. Die einzelnen Leute kommen und gehen allein oder in Gruppen, bewegen sich, einige sprechen miteinander, ich höre Wortfetzen in vielen Sprachen. Auch sonst ist das Publikum bunt gemischt, in Alter, Habitus und Kleidung sehr vielschichtig und somit kein einheitliches oder klassisches Konzertpublikum im traditionellen Sinne. Und das ist die Frage, die ich hier zur Diskussion stellen will: Welche Begriffe, Denkfiguren, Konzepte haben wir in der Kulturforschung, um solche Phänomene zu beschreiben? Wie ist unser Instrumentarium entstanden, was können wir beibehalten, wo müssen wir umdenken, wenn wir heute Unterhaltungsphänomene analysieren wollen?

Bei dieser Fragestellung knüpfe ich direkt an unser gemeinsames Nachdenken mit Christine Burckhardt-Seebass. Im Sommersemester 1991 bot sie am Seminar für Volkskunde der Universität Basel eine Lehrveranstaltung zum Thema «Phänomen Unterhaltung» an. «Unterhaltung und Kultur» hiess das Buch, welches ich im Jahre 1987 in Sofia veröffentlicht habe. Wir haben uns zuvor jenseits von Basel und Sofia kennen gelernt, in diesem «dritten Raum» intensiv miteinander diskutiert, und die Vorstellung reflektiert, Verbindungen zwischen unseren Forschungsintentionen herzustellen. Danach durfte ich eine Einladung von ihr wahrnehmen, als Gastdozentin nach Basel zu kommen, zu lehren und an einem vergleichenden Projekt «Lebensstile–Unterhaltungsstile» weiter zu arbeiten. Wir hatten gerade das Jahr 1989 überschritten und somit einen Sprung in der Zeit erfahren. In diesem lebensgeschichtlichen Kontext situierte sich also unser Nachdenken über Unterhaltung, Überschreitung von Grenzen, Alltagskultur und dieser Forschungsschwerpunkt wirkte sich wiederum auf unsere weiteren Wege aus.

Zum Begriff Unterhaltung

In einem knappen Text mit dem Titel «Kriminalromane» befragt Kurt Tucholsky das Unterhaltungsphänomen. Dort heisst es: «Hunderttausend Geschäftsleute, die

tagsüber Butter und Seide und Kuxe gehandelt haben, lesen abends, mit leicht gerunzelter Stirn, die Lippen um die Pfeife gepresst, Kriminalromane. Warum? Was geht Herrn Buttermann der Chinese in der Stahlkammer an? Was Herrn Seidemann das Attentat auf den Londoner Zirkusbesitzer Poiccart? Was Herrn Makler Kuxmann das Komplott der Mörderbande gegen den grossen Bill? Eben weil es sie nichts angeht, lesen sie es.» (Tucholsky 1993: 229)

Das, was Tucholsky hier für den Kriminalroman anspricht, beschreibt wichtige Aspekte des Phänomens Unterhaltung. Dabei sind die Welten der Unterhaltung sehr unterschiedlich. Der eine schaut sich Shakespeares Inszenierungen an, ein anderer – «Big Brother». Musikkonzerte wie auf dem Rathausplatz in Wien, Filme, Fernsehreihen wie «Die Lindenstrasse», Quizsendungen, Computerspiele, Internetsurfen, Fitnesstraining – die Liste ist hier wahrlich lang. Zurzeit werden die Olympischen Spiele aus Sydney im Fernsehen übertragen und die Einschaltquoten erreichen wieder Rekordzahlen. Wenn wir also versuchen, das Phänomen Unterhaltung zu beschreiben, werden wir bald feststellen, dass sich die Leute auf sehr unterschiedliche Art und Weise unterhalten und die Akzente in ihrer Freizeit unterschiedlich setzen. Folglich können wir sagen, dass der Begriff Unterhaltung nicht so sehr die Beschaffenheit der Werke oder Ereignisse «an sich» bezeichnet, sondern vielmehr die rezeptive Seite des Vorgangs betrifft: der Mensch, der sich unterhält. In diesem Sinne ist Unterhaltung primär ein Rezeptionsbegriff. Es ist ein Handlungsbegriff, damit wird der Akt der Unterhaltung akzentuiert – sei es als Publikum im Kino, als aktiv Spielender auf dem Sportplatz oder als individueller Spieler vor dem Computer. Und dennoch, in der Kulturforschung kann es nicht ausreichen zu sagen, Unterhaltung ist, was unterhält. So will ich hier, ohne die einzelnen Phänomene zu diskutieren, mehr thesenhaft drei Punkte nennen, welche Unterhaltung spezifizieren:

Erstens: Die Unterhaltung ist ein zeitweiliges Loslösen vom gewöhnlichen, konkreten, pragmatischen Leben. Johan Huizinga hat in seiner nachdenklichen Arbeit «Homo ludens» das Wesen von Spiel in diesem Sinne definiert: *«Spiel ist nicht das ‹gewöhnliche› oder das ‹eigentliche› Leben.* Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz. Schon das kleine Kind weiss genau, dass es ‹bloss so tut›, dass alles ‹bloss zum Spass› ist». (Huizinga 1987: 16) Diese Unterhaltungs-Wirklichkeit ist vom «gewöhnlichen Leben» deutlich geschieden, «Abgeschlossenheit» und «Begrenztheit» sind wichtige Kennzeichen der Unterhaltung.

Dabei kann das Loslösen vom gewöhnlichen Leben sowohl auf dem Erleben von neuen Dingen beruhen, wie auch auf der Verletzung der Alltagslogik selbst. In der Unterhaltungswirklichkeit gelten eigene Gesetze. Hier kann das Sinnliche in bedeutendem Masse einen Selbstzweck-, Selbstwert- und Spielcharakter erhalten. Im Vordergrund kann der Wert der Sinnesregung an sich stehen. Bei der Unterhaltung kann man den gewohnten Lauf und die Logik der Zeit verlassen. Ein freies Spiel mit Zeit und Raum ist erlaubt. Hier kann die Zeit gewendet, zurückgedreht, verdichtet oder ausgedehnt werden. Unvereinbare Dinge können vereinbart wer-

den; Elemente aus verschiedenen Gebieten können gemeinsam existieren. Hier sind jegliche Assoziationen nach logisch nicht fassbaren Merkmalen, Neologismen oder Alogismen erlaubt. Teile aus verschiedenen Realitäten können miteinander kombiniert werden. Tote Gegenstände werden lebendig, lebendige verhalten sich wie tote. Die Kette von Ursache und Wirkung wird zerrissen, umgedreht, die Kausalität der Welt wird verletzt. Das Sinnliche, Rhythmische, Emotionale, Vorlogische, Intuitive bekommt eine neue Wertschätzung. Hier können alle Werte umgewertet, die üblichen sozialen Rollen neu besetzt, die ganze Welt auf den Kopf gestellt werden.

Zweitens: Die Unterhaltung ist immer eine freiwillige Tätigkeit. Niemand kann gezwungen werden, sich zu unterhalten. Auch die interessanteste Reise oder die beste Vorstellung verlieren ihren Sinn als Unterhaltung, wenn sie mit äusseren Zwängen verbunden werden. Ins Fitnessstudio zu gehen ist heutzutage eine beliebte Unterhaltungsmöglichkeit für viele und nicht nur in den Grossstädten wächst momentan die Zahl dieser Klubs. Wenn aber Popstars wie Madonna täglich im Fitnessstudio üben, weil der Erfolg in ihrem Beruf eine schlanke und gutdurchtrainierte Figur abverlangt, hat dies für die Popstars kaum etwas mit Unterhaltung zu tun. Unterhaltung wird als Akt der Erholung, als Selbstaktivität, als Akt des freien Willens empfunden. Daraus resultiert ein grosser Teil der positiven Emotionen, die für die Unterhaltung charakteristisch sind. Dabei setzt die Unterhaltungsfähigkeit ein bestimmtes Bewusstsein über diese Spielsituation und die Kenntnis der Spielregeln voraus.

Diese Fähigkeit ist nicht angeboren. Sie ist nicht eine biologische Konstante, sondern eine dynamische soziale Fähigkeit. Sie entwickelt sich allmählich im Leben jedes Einzelnen, wie auch im sozialhistorischen Entwicklungsprozess der Menschheit und ist eng mit dem gesamten Leben der Gemeinschaft verbunden.

Drittens: Die Unterhaltung hat ein spezifisches kommunikatives Element. Wie viel Leidenschaft für einen Song oder ein Bild empfunden wird, beruht heutzutage nicht darauf, dass es «gut» ist, sondern einfach darauf, dass es «unser Song» ist. Die Zugehörigkeit zu bestimmten Jugendkulturen definiert sich wesentlich durch die jeweiligen Rocksongs. Beatles ist nicht nur der Begriff für die vier Musiker oder ihre Platten, sondern für eine ganze Generation. Heute sind Differenzierungen zwischen den Fans von «Backstreet Boys» und «The Smashing Pumpkins» oder von «R.E.M.» und Dieter Bohlen signifikant. In diesem Sinne kann Unterhaltung als ein Beitreten zu einer neuen Gemeinschaft gedeutet werden. Dieses kommunikative Element ist m. E. das dritte Wesensmerkmal der Unterhaltung. Immer wenn die zwischenmenschliche Kommunikation verletzt wird, hört auch die Unterhaltung auf. Das kommunikative Element ist ganz offensichtlich bei den kollektiven Formen der Unterhaltung wie Fest, Film, Theater, Sportveranstaltungen, Massenmedien usw. Aber auch bei individuellen Formen, wie beim Lesen oder bei Computerspielen, ist dies wesensbestimmend. Die Geschehnisse auf dem Bildschirm, auf der Bühne oder auf den Romanseiten trennen für die kurze Zeit des Spektakels die Zuschauer von der übrigen Welt ab, umwickeln sie mit einer Hülle von Er-

eignissen, verbinden sie untereinander. Diese Verbindung, diese Identifikation kann auf sehr unterschiedliche Art und Weise stattfinden. Ein Zuschauer kann sich eins fühlen mit bestimmten Teilen des Publikums oder mit dem Darsteller, mit der Gestalt oder mit dem Autor und dessen Position oder ganz allgemein mit der menschlichen Gattung. Dieses Erleben der Zugehörigkeit zur menschlichen Gemeinschaft, jenseits der engen pragmatischen Zweckmässigkeit, ist bezeichnend für die Unterhaltung.

In der Kulturforschung hatte das Nachdenken über Unterhaltung lange Zeit keine sonderlich prominente Stellung. Pauschale Kritiken und allgemeine Verurteilungen sind auf diesem Gebiet öfters anzutreffen als differenzierte Studien oder theoriekräftige Beobachtungen. M. Rainer Lepsius hat es so zusammengefasst: «Belustigung und Ablenkung, Unsinn und Spiel ohne Ziel, Maradona und Madonna haben ihren Platz und ihren Wert. Darin eine Gefährdung der Aufklärung zu wittern und die Massenkultur zu verurteilen, ist humorloser Bierernst oder – für Intellektuelle angemessener – selbstauferlegter Askesezwang. Es gibt eine intellektuelle Arroganz, die sich in der Kritik der Massenkultur ergeht und daraus auch noch eine Rente bezieht. Es gibt eine Weltschmerzindustrie, die sich im Anblick von Dallas und Denver in Pessimismus einrichtet und erhaben räsoniert.» (Lepsius 1988: 233)

So stellt sich die Frage, wie diese missbilligende Position entstanden ist. Warum hat sich die Kulturforschung auf diesem Gebiet lange Zeit so schwer getan? Und schliesslich, wer hat sich gegen Unterhaltung positioniert und warum?

Im Reich der Zweiteilungen

Bis in die 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts wurde der Film innerhalb der etablierten Ästhetik als «reine Unterhaltung» bezeichnet und somit abgelehnt. Als Argument wurde meistens darauf hingewiesen, dass der Film «keine reine Kunst» sei, bzw. keine Bildung, keine Belehrung. So schreibt z. B. der Kunstprofessor Konrad Lange 1920 in seinem Buch «Das Kino in Gegenwart und Zukunft» über die neue Gattung: «Eine Form der Erholung, die man sich wohl einmal gestatten kann, wenn man nichts anderes zu tun hat, die aber unter der Würde eines gebildeten Menschen ist.» (Lange 1920: 6) Das Kino hat «mit Kunst in ihrer gegebenen reinen Form nichts zu tun» – so steht es auch bei der Kunstsoziologin Lu Märten im Jahr 1914. (Märten 1914: 61)

Kunst kontra Unterhaltung bzw. Unterhaltung kontra Bildung sind wichtige Topoi der Kulturtheorie und Ästhetik jener Zeit. Ja, ein ganzes Reich der Zweiteilungen ist hier beobachtbar. Hermann Bausinger hat diese Dichotomie und ihre historische und soziale Entwicklung treffend beschrieben: «Erst später, nach 1870, wurde dann deutlich eine andere Linie eingeschlagen, eine Linie, die hinführt bis in unsere Gegenwart, bis zu den Zeitschriften voll Sentiment und regressiver Scheinbelehrung. Seit mindestens ein bis eineinhalb Jahrhunderten stehen sich Bildung

und Unterhaltung mehr oder weniger feindselig gegenüber. Bildungsliteratur wird von Unterhaltungsliteratur getrennt, der Name ‹Unterhaltungsliteratur› taucht um 1840 häufiger, und zwar meist mit deutlicher Abwertung, auf. Bildungsliteratur: das sind die Goldschnittklassiker, in den Einzelpositionen veränderlich, da immer wieder einmal einer unehrenhaft aus dem Kanon ausgestossen wird oder auch einfach absinkt, und da immer wieder ein paar Zeitgenossen hinaufgelobt werden. Was aber starr bleibt, ist die Zweiteilung als solche: hie Bildungsliteratur – da Unterhaltungsliteratur, hie Bildung – da Unterhaltung, zwei Welten, zwei Zirkulationssysteme, zwei geschlossene Einheiten, zwei gegnerische Blöcke.» (Bausinger 1992: 35)

Diese Zweiteilung ist zentrale Denkprämisse in der Zeit der ersten Moderne – um hier den Begriff von Ulrich Beck aufzugreifen. Die Zweiteilung bekommt zu dieser Zeit einen starren Charakter. Die Grenze zwischen den beiden Phänomenen wird nicht als eine durchlässige Membran gedacht, sondern als etwas festes und absolutes. Die Welt der Kunst und die Welt der Unterhaltung werden kontradiktorisch konzipiert, was das eine ist, kann das andere nicht sein, sie schliessen sich gegenseitig aus und dieser Ausschluss hat in diesem Entwurf einen endgültigen Charakter.

Die Idee der Zweiteilung Kunst–Unterhaltung ist also eine historische Konstruktion. Sie wird erst in jenem theoretischen Modell der Kunst definitiv, welches durch die klassische Ästhetik der ersten Moderne entwickelt wurde. Die Idee der Zweispaltung Kunst–Unterhaltung, auch als Zweispaltung Geist–Körper, Ratio–Emotio ist bereits im Ideal der Aufklärung vorhanden, bekommt aber erst später ihren absoluten Charakter. Dabei ist die Aufklärung selbst kein einheitliches Gebilde, unter diesem Begriff sind höchst differenzierte Stimmen vereint. So steht z. B. in Schillers Text «Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet» Folgendes: «Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der anderen gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsere einsamen Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsere Seele drücken und unsre Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, so empfängt uns die Bühne ...» (Schiller 1985: 55)

Etwas später, in der Ästhetik von Hegel, ist die Zweiteilung Kunst–Unterhaltung als Gegenüberstellung Poesie–Prosa bereits theoretisch tief verankert. Die Grundlage der Hegelschen «Ästhetik» ist die Frage nach der Beziehung zwischen Poesie bzw. Kunst und Wirklichkeit (Hegel 1976). Dabei wird aber die Wirklichkeit bei Hegel als «Prosa» betrachtet. Sie ist «Prosa», weil in ihr «der Geist nicht den unmittelbaren Anblick und Genuss seiner Freiheit findet». Sie ist «Prosa», weil sie im Widerspruch zum «Ideal» steht, zum Ideal der geistigen Entwicklung und Selbsterkenntnis. In dieser Etappe der gesellschaftlichen Entwicklung hatte sich das Bürgertum bereits von der anfänglichen «heroischen Illusion» von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit getrennt; die moderne Gesellschaft hatte ihre Gebrechen und Antagonismen offenbart. In dieser Etappe konnte nach Hegels Modell die Bezie-

hung zwischen Kunst und Wirklichkeit einzig als Beziehung zwischen Poesie und Prosa gefasst werden, wobei sich die Poesie im Widerspruch zur Prosa befand. Die Entgegenstellung des «Schönen in der Kunst» zur «Disharmonie im Leben» verallgemeinert im Grunde den Widerspruch zwischen dem künstlerischen Ideal der Aufstiegsphase der Aufklärung und der Prosa der spätbürgerlichen Wirklichkeit.

Dabei fasste Hegel die Kunst als «sinnliche Form der Erkenntnis». Doch er entwickelte das Modell der künstlerischen Erkenntnis aus dem der wissenschaftlichen, rational-theoretischen Erkenntnis. Die Kunst, die Religion und die Wissenschaft sind demnach nur verschiedene Stufen der Selbsterkenntnis des Geistes, verschiedene Stufen «auf dem Wege des Geistes zu sich selbst». Hier sind nicht so sehr die Unterschiede und Besonderheiten als vielmehr die Gemeinsamkeiten auf diesem Wege wichtig. Wenn die Kunst am Modell der wissenschaftlichen Erkenntnis gemessen wird, so ist es folgerichtig, dass sie als «niedrige Stufe» bzw. «niedere Form» der Erkenntnis klassifiziert wird. Deshalb bleiben bei solch einer Vorgehensweise alle Elemente und Mechanismen der Unterhaltung unberücksichtigt, da sie keine Beziehung und Analogie zur wissenschaftlichen Erkenntnis besitzen. Auf diese Weise wird in der klassischen bürgerlichen Ästhetik die These von der «schönen» Kunst im Gegensatz zur hässlichen Wirklichkeit formuliert, von der reinen – von allem Prosaischen gereinigten – Kunst, von der «hohen» – dem Leben entgegenstehenden – Kunst, von der «heiligen» und «festlichen» – mit den Banalitäten des Alltagslebens unvereinbaren – Kunst, von der «einzigen und einmaligen Welt der Kunst», die abgeschlossen ist für alles Lärmende, Bunte, Disharmonische und Widersprüchliche. Eine abgeschlossene Welt für sich und für wenige «Auserwählte», eine «zweite Wirklichkeit». Die Kunst wird als Produkt und Vergegenständlichung der «freien Individualität», als Produkt eines Genies, als das Erreichen der «höchsten Harmonie» betrachtet. Unterhaltende Momente haben in diesem Modell der Kunst keinen Platz. Die Unterhaltung gehört zur Prosa, zum Leben, zur lärmenden, ungebildeten und vielgestaltigen Menge, zum Volk – folglich nicht zur «erhabenen und heiligen» Welt der Kunst. (Tschernokoshewa 1987)

Diese Zweiteilung reine Kunst – Unterhaltung korrespondiert mit einer anderen wichtigen Dichotomie in der Zeit der nationalen Moderne, ja, sie bedingen sich gegenseitig, gestalten sich gegenseitig, geben sich gegenseitig Kräfte. Eine solche herausragende Dichotomie ist die Gegenüberstellung Eigen – Fremd. So wie die Massenunterhaltung nicht auf der kognitiven, ästhetischen und sozialen Karte der «hohen» Künste unterzubringen war, so war auch das Fremde ein Störfaktor dort, wo nationale, ethnische oder rassische Homogenität als Ideal und als Programm formuliert wurden. Und die nationale Moderne, so wie wir sie in Europa kennen, ist mit dem Entwurf verbunden Homogenität und Eindeutigkeit zu schaffen. So wurde die Figur des Fremden kreiert. Hier gelten als Fremde diejenigen – Zygmunt Bauman beschreibt es schlüssig –, «die auf der kognitiven, moralischen oder ästhetischen Weltkarte – jeweils oder insgesamt – nicht unterzubringen sind; (die) durch ihre blosse Gegenwart trüben, was transparent, verwirren, was eine unkomplizierte Handlungsleitung sein sollte und (die) mit anderen Worten die Grenzlinien, die

deutlich sichtbar sein sollten, vernebeln und verschatten» und damit Ungewissheit und ein «unerträgliches Gefühl des Unbehagens erzeugen». (Bauman 1999: 35)

Das Denken in Dichotomien ist zentrale Prämisse der nationalen Moderne. Es ist «der zentrale Rahmen sowohl des modernen Intellekts wie der modernen Praxis», um es wiederum mit Bauman zu sagen: «In für die Praxis und die Vision gesellschaftlicher Ordnung entscheidend wichtigen Dichotomien versteckt sich die differenzierende Macht in der Regel hinter einem der Glieder der Opposition. Das zweite Glied ist nur *das Andere* des ersten, die entgegengesetzte (degradierte, unterdrückte, exilierte) Seite des ersten und seine Schöpfung. Auf diese Weise ist die Abnormität das Andere der Norm, Abweichung das Andere der Gesetzestreue, Krankheit das Andere der Gesundheit, Barbarei das Andere der Zivilisation, das Tier das Andere des Menschen, die Frau das Andere des Mannes, der Fremde das Andere des Einheimischen, der Feind das Andere des Freundes, ‹sie› das Andere von ‹wir›, Wahnsinn das Andere der Vernunft, der Ausländer das Andere des Staatsbürgers, das Laienpublikum das Andere des Experten. Beide Seiten hängen voneinander ab, aber die Abhängigkeit ist nicht symmetrisch.» (Bauman 1996: 29)

Dabei ist die Dichotomie sowohl eine Übung in Macht, wie auch eine Verhüllung der Machtstrukturen. Es ist bezeichnend, dass obgleich keine Dichotomie ohne die Macht, zu trennen und abzusondern, Bestand hätte, sie eine Illusion der Symmetrie schafft. Die vorgespiegelte Symmetrie der Resultate verbirgt die Asymmetrie der Macht, welche ihre Ursache ist. Die Dichotomie stellt ihre Glieder als gleich und austauschbar dar, trotzdem bezeugt gerade ihre Existenz das Vorhandensein einer differenzierenden Macht. Es ist die machtgestützte Differenzierung, die den Unterschied macht. (Bauman 1996: 28)

Hybride Welten

In Salman Rushdies jüngstem Roman «Der Boden unter ihren Füssen» wird die Geschichte des Rockmusikers Ormus erzählt. Rushdie beschreibt ihn folgendermassen: «Ormus ist ein Gitarrist, ein Trickser, der seine Musik und seine Listen benutzte, um Grenzen zu überschreiten, zwischen Apollo und Dionysos, Mensch und Natur, Wahrheit und Illusion, Realität und Imagination, ja sogar zwischen Leben und Tod». (Rushdie 1999: 643)

Doch die Rockmusik von Ormus und seiner Band überschreitet nicht nur jene Grenzen zwischen Apollo und Dionysos, Dichtung und Rausch, Geist und Körper, Kunst und Unterhaltung, oder wie wir das auch nennen wollen, sondern diese Musik unterminiert auch jene Grenzen, die Nation, Ethnie oder Rasse heissen. Wenn ich hier von Ethnie oder Nation spreche, dann sicherlich nicht als Substanz, sondern als historisch verlaufene Grenzziehung, als soziale Praxis, also als Ergebnis und nicht als Ursache.

Ormus ist in Bombay aufgewachsen, flüchtet dann nach London und später in die USA. Aus der Durchmischung all dieser Welten entsteht seine Musik, die wie-

derum Grenzen überschreitet und Menschen unterschiedlicher Herkunft und Zugehörigkeit in ihren Bann zieht. Diese Musik ist für alle, die von irgendwo anders kommen. Sie ist nicht für Fanatiker des Reinen – reine Bildung, reine Ethnien, reine Kulturen –, sondern für «Bürger des Desorients», wie Rushdie es nennt. Und der Musiker aus Bombay, der die neue Musik macht, vervollständigt nicht nur die amerikanische Musikgeschichte, sondern stellt jede Unserwelt–Anderwelt-Dualität entschieden in Frage. So beschreibt Rushdie: «I want to be in America, Amerika, wo alle wie ich sind, weil alle von irgendwo anders kommen. All diese Geschichten, Verfolgungen, Massaker, Piraterien, Sklavereien; all diese geheimen Zeremonien, gehenkten Hexen, weinenden Jungfrauen aus Holz und gehörnten, unnachsichtigen Götter; all diese Sehnsucht, Hoffnung, Gier, Exzesse, das alles zusammen ergibt eine fabelhafte, lärmende, geschichtslose, selbsterfindende Bürgerschaft von Durcheinander und Verwirrungen; all diese vielgestaltigen Verstümmelungen der englischen Sprache vermischen sich zum lebendigsten Englisch von der Welt; und vor allem all diese eingeschmuggelte Musik. Die Trommeln Afrikas ... Die polnischen Tänze, die italienischen Hochzeiten, die Sorbas-zithernden Griechen. Die trunkenen Rhythmen der Salsa-Heiligen.» (Rushdie 1999: 326)

Um an diese Prozesse analytisch heranzukommen, um sie schlüssig zu beobachten und zu beschreiben, wurde in jüngster Zeit in der Kulturforschung der Begriff «hybride Kulturen» eingeführt. Heterogenität, Transkulturalität oder Kreolisation sind auch Begriffe, die mit dieser Perspektive zusammenhängen. Bei dieser Beobachtungsperspektive geht es um Durchlässigkeit von Grenzen und um Aufhebung der Festigkeit und Absolutheit vorausgegangener Limitierungen, es geht um mehrfache Kodierung, mehrfache Zuordnung, wie um widerspruchsvolle Einschreibungen. Es ist eine andere Sicht auf die in Wandlung begriffene Welt. Hier wird das Ambivalente, Bewegliche, Transitorische ins Zentrum des Forschungsinteresses gerückt. Es wird nicht mehr nach Stabilitäten und Reinheiten gesucht, sondern nach Brüchen und Andersartigkeit in all ihren Schattierungen: fremde Menschen, fremde Kulturen, fremde Wörter, Bilder und Klänge, ja das Fremde in uns selbst, um es mit Julia Kristeva zu sagen. (Kristeva 1990) Diese Beobachtungsperspektive bedeutet eine Aufwertung von Differenz und Diversität, wobei die Andersheit kultureller Phänomene nicht als eine natürliche, angeborene oder unveränderbare gedacht wird, sondern gerade als historische Praxis zu befragen gilt. Signifikant für das Hybriditäts-Paradigma ist die Verabschiedung der Dichotomie. (Tschernokoshewa 2000)

Edward Said hat es so formuliert: «Niemand kann die dauerhaften Prägezeichen langer Traditionen, anhaltender Besiedlung, nationaler Sprachen und kultureller Geografien leugnen; doch es scheint – abgesehen von Angst oder Vorurteil – keinen Grund zu geben, auf ihrer Trennung und Unvergleichlichkeit zu beharren, so als ob das alles gewesen sei, worum das menschliche Leben kreiste.» (Said 1994: 442)

Unterhaltungsphänomene wie Rockmusik, Internetsurfen oder Konzerte, wie unser Eingangsbeispiel am Rathausplatz in Wien, lassen sich mit einem homogenisierenden Kulturbegriff sehr verkürzt beobachten. Um diese Entwicklungen diffe-

renziert einschätzen zu können, sind sowohl generalisierende Theorien über Gesellschaftsveränderung, wie auch dichte Fallstudien über einzelne Unterhaltungsphänomene notwendig. Der Abschied vom gedanklichen Reich der Zweiteilungen, die kritische Reflexion darüber kann in der Kulturforschung neue, spannende, ja unerwartete Beobachtungen ermöglichen.

Literatur

Bauman, Zygmunt 1996: Moderne und Ambivalenz. Frankfurt a. M.
Bauman, Zygmunt 1999: Unbehagen in der Postmoderne. Hamburg.
Bausinger, Hermann 1992: Unterhaltung und Bildung – ein deutsches Scheingefecht. In: Ders., Der Blinde Hund. Tübingen.
Hagel, G. W. F. 1976: Ästhetik, Teil I. Berlin/Weimar.
Huizinga, Johan 1987: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg.
Kristeva, Julia 1999: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a. M.
Lange, Konrad 1920: Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart.
Lepsius, M. Rainer 1988: Aufklärung, Massenkultur und die Selbstdomestizierung des Menschen. In: Rüsen, John/Lämmert, Eberhard/Glotz, Peter (Hg.): Die Zukunft der Aufklärung. Frankfurt a. M.: 233–239.
Märten, Lu 1914: Die wirtschaftliche Lage der Künstler. München.
Rushdie, Salman 1999: Der Boden unter ihren Füssen. München.
Said, Edward W. 1994: Kultur und Imperialismus. Frankfurt a. M.
Schiller, Friedrich von 1985: Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet. In: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik. Leipzig.
Tschernokoshewa, Elka 1987: Razwletschenie i Kultura (Unterhaltung und Kultur). Sofia.
Tschernokoshewa, Elka 2000: Das Reine und das Vermischte. Münster/New York.
Tucholsky, Kurt 1985: Kriminalromane. In: Gesammelte Werke in zehn Bänden, Bd. 6. Hamburg