02 2005

Momente der Umfunktionierung in der Popularkultur

Rosa Reitsamer

In den 1930er Jahren verfasste Walter Benjamin den Vortrag "Der Autor als Produzent", in welchem er fordert, den Produktionsapparat nicht zu beliefern, sondern ihn zu verändern. Künstlerische Arbeiten sollen sich auf die Umgestaltung von Institutionen konzentrieren und "den Funktionszusammenhang zwischen Bühne und Publikum, Text und Aufführung, Regisseur und Schauspieler (...) verändern"[1]. Diese Forderung erfährt eine praktische Umsetzung, wenn ProduzentInnen[2] zur Produktion anleiten und KonsumentInnen die Position von ProduzentInnen einnehmen. Als Beispiele für diese "Umfunktionierung" des Produktionsapparats zieht Benjamin das epische Theater von Bertolt Brecht und den Komponisten Hanns Eisler heran, da beide versuchen, den Gegensatz zwischen ProduzentInnen und Publikum aufzulösen und den Produktionsapparat nicht zu beliefern.

Dieser Artikel ist der Versuch, Momente der Umfunktionierung in der Popularkultur zu beschreiben. Dabei möchte ich weder der kulturpessimistischen Adorno'schen Lesart von Popularkultur folgen, noch einem affirmativen Cultural-Studies-Ansatz das Wort reden. Vielmehr diskutiere ich im Folgenden einige Momente in der Geschichte der Popularkultur, die als Ansätze für eine

Umfunktionierung im Sinne von Benjamin gelesen werden können. Dazu greife ich zunächst auf Pierre Bourdieus Begriff des Feldes[3] zurück. Bourdieu definiert die Felder der kulturellen Produktion als soziale Räume und dynamische Konzepte. Das erlaubt, AkteurInnen als aktiv Handelnde zu begreifen. Sie versuchen Funktionsgesetzen zu folgen und Machtbeziehungen zu etablieren, die sich von jenen der Politik und der Ökonomie unterscheiden. Bei diesen Versuchen, die als Selbstermächtigungsprozesse verstanden werden können, entstehen sowohl Konflikte mit dem herrschenden System als auch zwischen den Handelnden in den Feldern der kulturellen Produktion. Die Handelnden nehmen dabei Positionen ein und verfolgen Strategien, die Momente ermöglichen, um den Funktionszusammenhang zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen aufzubrechen. In diesen Momenten wird die Belieferung des Produktionsapparats unterbrochen und die Strukturen eines Feldes verändern sich. Für Bourdieu eröffnen die Felder der kulturellen Produktion soziale Räume, die sich temporär der ökonomischen Logik entziehen können.

Dieser in Kürze skizzierte Feld-Begriff erscheint geeignet, ihn auf die Popularkultur anzuwenden. Allerdings ergibt sich dabei das Problem, dass Bourdieu die Felder der kulturellen Produktion als hierarchisch strukturiert beschreibt. In diesem hierarchischen Feld eröffnen sich zwar Momente, um eine ökonomische Logik temporär zu unterbrechen, jedoch besteht keine Möglichkeit zur Transgression des im Feld vorherrschenden Normenkodex. Um jedoch eine umfassende "Umfunktionierung" zu erreichen, erscheint es notwendig, neben der Veränderung des Produktionsapparats und der Strukturen der Felder der kulturellen Produktion auch den Normenkodex zu durchbrechen. Darauf werde ich später nochmals zurückkommen.

Kill Your Idols

Punk war eine der ersten Bewegungen in der Geschichte der Popularkultur, die Selbstermächtigungsstrategien für die Felder der popkulturellen Produktion nachhaltig definierte. Mit dem propagierten musikalischen Dilettantismus von kaum mehr als drei Akkorden auf der Gitarre, Schlagzeug und Gesang war das Publikum angehalten und zugleich angeleitet, eine eigene Band zu gründen. Punk kehrte damit dem aufgeblasenen Apparat des Stadionrock der 60er Jahre den Rücken und unterlief kurzerhand die Vorstellung, dass nur eine qualifizierte SpezialistInnengruppe Popmusik performen und produzieren könnte.
Dieses in den 70ern etablierte "Do-It-Yourself"-Prinzip ermutigte das Publikum, in die Rolle der ProduzentInnen zu schlüpfen und in der Folge entstanden neben Bands auch selbstverwaltete Schallplattenlabels. Die Positionsveränderung des Publikums ist eine Selbstermächtigungsstrategie, die es erlaubte, eine kritische Haltung gegenüber den Funktionsgesetzen der Politik und der Ökonomie einzunehmen. Sie kann als "Umfunktionierung" in mehrfacher Hinsicht interpretiert werden: Die Handelnden versuchten, die wirtschaftliche Übermacht der Majors zu untergraben, indem sie die musikalische Produktion nicht länger unter das ökonomische Diktat der Gewinnmaximierung stellten und Formen einer Gegenöffentlichkeit entwickelten, die oppositionelle Meinungen und Lebensalternativen ausdrückten. Das Feld der popkulturellen Produktion erfuhr durch diese Interventionen eine Neuordnung seiner Strukturen, die mit einer temporären Unterbrechung in der Belieferung des Produktionsapparats einhergingen. Durch DIY nahmen KonsumentInnen zunehmend die Position von ProduzentInnen ein und veränderten den Funktionszusammenhang zwischen Bühne

und Publikum. Musikalischer Dilettantismus, der Schmutz, Schund und Raserei zur obersten Prämisse erklärte, leitete die KonsumentInnen zur Produktion an und nicht zuletzt wurde durch die Gründung von "Independent"-Schallplattenlabels das Feld der popkulturellen Produktion autonomer.
Allerdings ermöglichte Punk als ein Moment der "Umfunktionierung" auch ein Aufbrechen des Normenkodex. Punk war das erste popkulturelle Phänomen, das die romantischen Vorstellungen von heterosexueller Liebe und Sexualität attackierte. In der Ablehnung von Sexualitätskonstruktionen als eine konsumierbare Ware verneinten Punk-Bands ihre Sexualität: "What is sex anyway?", fragte Johnny Rotten. "Just thirty seconds of squelching noises." Und Xray Spey stellten bereits 1978 fest, dass der Frage nach Identität zwangsläufig eine Krise immanent ist. "Identity is the Crisis. Can't you see." Punk erteilte den etablierten Sexualitätsstereotypen in der Popkultur eine Absage und der Erfolg dieser Transgression war, dass der Gesang und die Bühnenpräsenz von Frauen hart, schrill und unkonventionell sein durften.

Dieser Moment der "Umfunktionierung" im Feld der popkulturellen Produktion fand in den 70er Jahren statt. DIY ermöglichte Selbstermächtigung, eine Transgression des Normenkodex und den Versuch, das Feld der popkulturellen Produktion autonomer zu gestalten. Dieses Zusammenspiel bewirkte eine kurze Unterbrechung in der Belieferung des Produktionsapparats und eine Veränderung der Feldstrukturen. Jedoch wurde Punk, kaum hatte sich das Moment der "Umfunktionierung" bemerkbar gemacht, zu einer vermarktbaren Ware, die sich gewinnträchtig in die ökonomische Logik eingeschrieben hatte. Die "Umfunktionierung" dauert also kaum länger als einen Atemzug.

Punk is dead. Long live Punk

Punk ist eine jener popkulturellen Erscheinungen, die seit ihrer Entstehung immer wieder für tot erklärt wird. Aber brauchte Punk nicht all diese Absagen, um das Konzept des DIY in veränderter Form wieder zum Leben zu erwecken? Seit den 70ern wird DIY in den unterschiedlichen Feldern der popkulturellen Produktion immer wieder neu interpretiert, obwohl nach der Eingliederung von Punk in die globale Ökonomie seine Ausdrucksformen als veraltet gelten. DIY blieb dennoch ein ideologischer Ort, um Kritik am herrschenden System zu artikulieren und das Publikum in die Rolle von ProduzentInnen zu versetzen. Eine der Neuauflagen von DIY, die Riot-Grrrl-Bewegung, soll im Folgenden auf Momente der "Umfunktionierung" befragt werden. Finden sich in dieser popkulturellen Bewegung Anfang der 90er Jahre noch solche Momente?

Zu Beginn der 90er Jahre gründeten Frauen im Umfeld von Washington D.C. eine Post-Punk-Bewegung, die es sich zur Aufgabe machte, offensiv gegen die Unsichtbarkeit von Frauen in der Popkultur aufzutreten. Mit Bands wie Bikini Kill, Heavens to Betsy und Bratmobile entstand eine Euphorie, die nicht nur KonsumentInnen zur aktiven Teilnahme ermutigte, sondern auch offensiv gegen die kapitalistische Vermarktung des neu entstandenen popkulturellen Phänomens auftrat. 1997 proklamierte Kathleen Hanna, von den Medien zur Frontfrau der Riot-Grrrl-Bewegung stilisiert:

"Um die Muster des Kapitalismus anzufechten, brauchen wir nicht nur PerformerInnen, die sich nicht als Ware vermarkten lassen, sondern auch ein Publikum, das zur aktiven Teilnahme bereit ist und nicht nur blind konsumieren will. (...) Wir wollen mit den Gewohnheiten im Kapitalismus brechen und arbeiten deshalb nicht

mit großen Labels und Unterhaltungskonzernen. Dies ist eine politische und künstlerische Entscheidung (...)."[4]

Politik und Kunst zu vereinen, bedeutete für die Riot-Grrrl-Bewegung, den DIY-Ethos des Punk mit einer antikapitalistischen Haltung zu verbinden, ohne die Erkenntnisse der feministischen Theorie und Praxis zu vergessen. Während sich viele Rock- und Pop-Musikerinnen in der Öffentlichkeit meist davor scheu(t)en, positiv auf den Feminismus Bezug zu nehmen, sah sich die Riot-Grrrl-Bewegung durch den Slogan "Das Private ist politisch" ermutigt, eine hedonistische Praxis zu schaffen, die künstlerische Produktion und feministische Politik vereint. Frauen waren aufgefordert, Erfahrungen mit sexueller Gewalt, Sexismus, Rassismus und Homophobie in selbstproduzierten Fanzines zu publizieren und in ihre künstlerischen Praxen zu integrieren. Innerhalb kurzer Zeit gründeten sich mehr als zwanzig Bands mit eigenen Releases (Stand 1993), eine Vielzahl von Fanzines wurde produziert und selbstverwaltete Plattenlabels wie K Records oder Kill Rock Stars wurden ins Leben gerufen. Mit diesen Selbstermächtigungsstrategien wurden Konsumentinnen nicht nur zu Produzentinnen, sondern es veränderte sich auch der Funktionszusammenhang zwischen Bühne und Publikum.

"Feminists have rewritten the rules of public performance. (...) They have treated their audience differently, and gigs have been physically transformed. But they have done this in a different way from punk bands. By speaking and singing to the women in the audience – by prioritising them – feminist bands have challenged the traditional taken-for-granted dominance of men at gigs."[5]

Die Riot-Grrrl-Bewegung löste ein Moment der "Umfunktionierung" aus, der zur Veränderung des Produktionsapparats und der Strukturen im Feld der

popkulturellen Produktion führte als auch eine Möglichkeit zur Transgression des Normenkodex schuf. An die Stelle einer Absage an die Sexualität von Punk rückte nun ein Spiel mit Geschlechterstereotypen, ein Aufbrechen von dichotomer Zweigeschlechtlichkeit und ein fulminantes Zitieren von feministischen und queeren TheoretikerInnen. Bands, Fanzine-Produzentinnen und Plattenlabel-Betreiberinnen schufen gemeinsam mit den KonsumentInnen feministische Netzwerke, die sich gegen Sexismen, Rassismen und Homophobie in den Feldern der popkulturellen Produktion stellen.

Allerdings war auch die Riot-Grrrl-Bewegung nur ein kurzer Moment der "Umfunktionierung", denn der Transfer in die globale Ökonomie bewirkte vor allem ein Loslösen der Riot-Grrrl-Bewegung von ihren politischen Inhalten. An die Stelle von Riot Grrrl trat ein undefinierbares "Girlie"-Label, das für jeden Inhalt offen war – außer für einen politischen. Die einstigen Initiatorinnen von Riot-Grrrl beobachteten die Vermarktung ihrer emanzipatorischen Inhalte und Ideen mit Argwohn und entschlossen sich kurzerhand, den Begriff "Grrrl" durch "Lady" zu ersetzen. Ein weiterer ambivalenter Begriff, der jedoch eine Abgrenzung zum "Girlie"-Phänomen ausdrücken sollte. Abseits der breitenwirksamen Kommerzialisierung von "Girlie-Style" entstanden in der Folge zunächst in den USA im Umfeld der Riot-Grrrl-Bewegung so genannte "Ladyfeste", um die ursprünglichen feministischen Strategien und Werkzeuge von Riot Grrrl weiterzuentwickeln. Ladyfeste werden von Frauen vor Ort organisiert, indem die losen Vorgaben von DIY, Non-Profit und die Förderung von Musikerinnen/Künstlerinnen an den jeweiligen urbanen Kontext angepasst werden. Auch in Europa fand die Idee, feministische Netzwerke, Strategien und Inhalte in Form von Ladyfesten zu propagieren, Anklang, und Ladyfeste fanden bislang

u.a. in London (http://www. ladyfesteurope.org/archive/2002/london/), Malmö (http://www.ladyfest.se/malmo/framesetMalmo.htm), Amsterdam (http://www.geocities.com/ladyfestamsterdam/) und nicht zuletzt in Wien (http://ladyfestwien.org/) statt.

---

[1] Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent, in: ders.: Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays, Vorträge. Band II/2. Suhrkamp, Frankfurt 1991, S. 697

[2] Benjamin bezieht sich in seinem Artikel ausschließlich auf den männlichen Produzenten. Dies mag für die 1930er Jahre eine durchaus gängige Auffassung gewesen sein, die weder damals noch heute der Realität entsprach bzw. entspricht. Ich verwende daher eine geschlechtssensible Schreibweise.

[3] Bourdieu definiert das Feld der kulturellen Produktion "(...) as a structured space with its own laws of functioning and its own relations of force independent of those of politics and the economy, except, obviously in the cases of the economic and political fields (...). Its structure, at any given moment, is determined by the relations between the positions agents occupy in the field. A field is a dynamic concept in that a change in agents' positions necessarily entails a change in the field's structure". (Bourdieu, Pierre: The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, Polity Press, Cambridge 1993, S. 6)

[4] Hanna, Kathleen: Performance und Image. Ein Vortrag im Dia Center für the Arts, 1997. In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus. Wien, Bozen 1998

[5] Bayton, Mavis: Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions. In: Bennet, Tony/Frith, Simon/Grossberg, Lawrence/Shepherd, John/Turner, Graeme (Hg.): Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions. London 1993, S. 191