



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

DIE YOUTUBE PARODIE- KULTURKRITIK, SATIRISCHE
INTERMEDIALITÄT, MEDIENREFLEXION

Verfasser

Vinzenz Weidner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Ramón Reichert

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am

Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. YouTube Parodie.....	9
2.1 Die Plattform YouTube.....	9
2.2 Die Parodie	13
2.3 Die YouTube Parodie	15
3 Kulturkritik.....	18
3.1 Kulturbegriff.....	18
3.1.1 Der normative Kulturbegriff und der totalisierende Kulturbegriff.....	18
3.1.2 Der anthropologisierende Kulturbegriff.....	22
3.1.3 Der sektorale Kulturbegriff.....	24
3.1.4 Fazit der Kulturbegriffe.....	25
3.2 Der populärkulturelle Kulturbegriff.....	28
3.2.1 Der Begriff der Populärkultur.....	28
3.2.2 Hegemonie Prinzip nach Gramsci.....	30
3.2.3 Kulturkritik im Sinne des rezenten Kulturbegriffs.....	32
3.3 Jugendkultur als Ausdrucksform rezenter Kulturkritik.....	34
3.3.1 Jugendkultur der 1940er: Eine Konsumgruppe.....	35
3.3.2 Jugendkultur der 1960er: Die Popkultur.....	35
3.3.3 Jugendkultur seit den 1980ern.....	39
3.3.4 Jugendkultur im digitalen Raum.....	42
3.3.5 Jugendkultur bei YouTube.....	44
3.4 Fazit: YouTube Parodie als jugendkultureller Ausdruck rezenter Kulturkritik.....	46
4 Satirische Intermedialität.....	50
4.1 Definitionen.....	50
4.1.1 Die Satire.....	50
4.1.2 Das Medium	51
4.2 Intermedialität allgemein.....	57
4.2.1 Forschungsstand der Intermedialität.....	57
4.2.2 Synthetische Intermedialität.....	59
4.2.3 Formale/ Transmediale Intermedialität.....	61
4.2.4 Transformationale Intermedialität.....	63
4.2.5 Ontologische Intermedialität.....	64
4.3 Intermedialität spezial: Instrumentarium nach Rajewsky.....	65
4.3.1 Rajewskys Intermedialitätsverständnis.....	66
4.3.2 Technik der Intermedialität- Ein Instrumentarium nach Rajewsky.....	70
4.4 Fazit Der satirisch intermediale Gehalt der YouTube Parodie.....	73
5. Medienreflexion.....	75
5.1 Begriffsbestimmung.....	75
5.2 Die YouTube Parodie als Medienreflexion.....	76
5.3 Kulturkritik als Medienreflexion.....	77
5.4 Intermedialität als Medienreflexion.....	79
6. Videoanalyse	81
6.1 Grund für Auswahl.....	81
6.2 GINGERS HAVE SOUL!.....	81
6.2.1 Beschreibung der Vorlage und der Parodie	81
6.2.2 Kulturkritik.....	95
6.2.3 Satirische Intermedialität.....	102
6.2.4 Medienreflexion	106
6.3 DREH DEN LYRISCHEN SWAG AUF!.....	110
6.3.1 Beschreibung der Vorlage und der Parodie	110

6.3.2 Kulturkritik.....	117
6.3.3 Satirische Intermedialität.....	122
6.3.4 Medienreflexion.....	125
7. Schlussteil.....	130
8. Quellenverzeichnis.....	132
8.1 Literatur.....	132
8.2 Internetquellen.....	135
8.3 Weiterführende Literatur.....	136
Abstract.....	138
Lebenslauf	139

1. Einleitung

In der Öffentlichkeit wird YouTube mit Befremden beobachtet. Die Jugend von heute scheint allerlei Unsinn in den Weiten des Internets zu treiben. Im sogenannten „Paralleluniversum“¹ von YouTube hat sich dabei ein neuer Raum für solche eröffnet, die nach den Sternen greifen wollen. YouTube Stars, deren Videos millionenfach angeklickt werden, scheinen dabei mit ihren persönlich inszenierten Videos zum Greifen nahe. Mit zumeist minderwertig wirkenden Produktionen generieren diese Stars nicht nur ihren Ruhm, vielfach beschäftigt die traditionellen Massenmedien hier die Frage, wie derart Primitives erfolgreich sein kann.

Die in dieser Arbeit behandelte YouTube Parodie wird keine Antwort auf die Frage nach dem Erfolgsrezept liefern können. Vielmehr scheint es ein Anliegen in der öffentlichen Diskussion über YouTube, die sich inzwischen etwa vielfach über den ausufernden „Hass“ degenerierter Individuen im Internet echauffieren musste², am Beispiel der Parodie zu demonstrieren, inwiefern sich YouTube Videos nicht nur als Produkte verstehen lassen, die im intermedialen Zusammenspiel satirisch auf gesellschaftliche Missstände subversiv aufmerksam machen, sondern dass sich auch auf YouTube keine so fremdartige „eigene“ Kultur vollzieht und sich etwa die YouTube Parodie als Ausdruck eines gängigen kulturkritischen Verhaltens interpretieren lässt. Dieser Gedankengang soll abschließend noch durch die Frage vertieft werden, inwiefern sich die YouTube Parodie als Medienreflexion von YouTube darstellen lässt. Nachdem in dieser Arbeit YouTube Parodien von YouTube Videos behandelt werden sollen, lässt sich anhand der kulturkritischen sowie vor allem der intermedialen Aspekte die YouTube Parodie auch als Medienreflexion verstehen. Dadurch kann der Nachweis erbracht werden, dass auch der YouTube Parodist der Plattform seiner Werke nicht uneingeschränkt positiv gegenübersteht und die öffentliche Kritik am Internet teilweise auch von den Akteuren selber verhandelt wird.

¹ Hölter; Müller: „Der Klick-Kapitalismus.“ S.154 ff.

² etwa Berg: „Man fängt an, die Menschen zu verachten.“ Online auf: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,795055,00.html>

Dementsprechend lautet die Forschungsfrage, inwiefern sich die YouTube Parodie als Kulturkritik, satirische Intermedialität und Medienreflexion lesen lässt. Die Arbeit gliedert sich dabei in diese einzelnen Aspekte der YouTube Parodie, die im jeweiligen Kapitel vor allem unter der Maßgabe untersucht werden, sich mit den einzelnen Begrifflichkeiten auseinanderzusetzen, anstatt Begriffe als statisch definiert vorauszusetzen und lediglich eine Erläuterung des jeweiligen Forschungsstands wiederzugeben. Dementsprechend werden zu Beginn der Kapitel Kulturkritik, satirische Intermedialität und Medienreflexion die für das Kapitel relevanten einzelnen Begriffe abgehandelt werden.

Zunächst muss im nächsten Kapitel dargelegt werden, was in der Arbeit unter dem Begriff der YouTube Parodie überhaupt verstanden wird. Nachdem es in der Arbeit aber vor allem um Kulturkritik, satirische Intermedialität und Medienreflexion geht, wird hier darauf verzichtet, YouTube allzu detailliert zu analysieren. Vielmehr wird allgemein versucht, YouTube als Plattform des Web 2.0 darzustellen und Aspekte darzulegen, die eine Verortung der YouTube Parodie auf YouTube erklären können. Anschließend soll die Parodie definiert und die möglichen mit ihr einhergehenden Adaptionsformen erläutert werden. Das Kapitel wird abgeschlossen mit der Frage, inwiefern hier die YouTube Parodie, die ja immer auch aus fremden Elementen, nämlich denen der Vorlage besteht, sich dennoch als eigenständiges Kulturprodukt darstellen lässt. An dieser Stelle wird analog auf ein Modell zurückgegriffen, welches die stufenweise Veränderung von Originalvideos zu Fanvideos als Metamorphose zu einem eigenständigen Kulturprodukt darstellt.

Beim Kapitel Kulturkritik wird zunächst der Frage nachgegangen, was unter dem Begriff der Kultur zu verstehen ist. Dafür werden tradierte Kulturbegriffe erläutert und abschließend jeweils der Versuch unternommen zu klären, worin nach dem jeweiligen Kulturbegriff eine Kulturkritik bestehen könnte. Den tradierten Kulturbegriffen wird dann der rezente Kulturbegriff gegenübergestellt und so der Versuch unternommen, seine Eigenarten und Vorzüge zur Analyse des kulturkritischen Gehalts der YouTube Parodie darzustellen. Schließlich wird zu

fragen sein, inwiefern sich die mit der YouTube Parodie einhergehende Kulturkritik auch als jugendkulturelles Phänomen beschreiben lässt. Mithilfe eines historischen Abrisses des Begriffs der Jugendkultur sollen zunächst Charakteristika moderner Jugendkultur herausgearbeitet werden, um dann solche Aspekte moderner Jugendkultur zu untersuchen, die die zu Grunde liegende Motivationshaltung der in YouTube Parodien geäußerten Kulturkritik erklären könnten.

Im Kapitel „Satirische Intermedialität“ müssen zunächst zwei zentrale Begriffe geklärt werden. Zum einen soll die Satire definiert und von der Parodie abgegrenzt werden, um verdeutlichen zu können, inwiefern eine Parodie auch satirisch sein kann. Zum anderen muss der Begriff des Mediums behandelt werden. In Anbetracht der Vielzahl von Begriffsdefinitionen werden drei Definitionen aus der Überlegung heraus selektiert, dass deren Kenntnis für ein Verständnis der im Folgenden erläuterten Intermedialitätsbegriffe unerlässlich ist. Der Vergleich dieser drei Medienbegriffe soll ferner auf die Problematik bei der Herausbildung einer Mediendefinition hinweisen. Nachdem auch der Begriff der Intermedialität definitorisch schwer zu umreißen ist, werden dann zunächst vier verschiedene wissenschaftliche Interpretationen von „Intermedialität“ vorgestellt, die auf unterschiedlichen Mediendefinitionen beruhen und die Funktion von Intermedialität jeweils unterschiedlich bewerten. Neben dieser allgemeinen Frage, was man unter Intermedialität verstehen kann, wird schließlich das Modell intermedialer Bezüge von Rajewsky vorgestellt, um eine konkrete Analyse intermedialer Phänomene zu ermöglichen.

Im Kapitel Medienreflexion muss zunächst der Versuch unternommen werden, sich etymologisch dem Begriff der Medienreflexion anzunähern, nachdem sich bisher keine Definition zu dem Begriff finden lässt. Sodann wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich kulturkritische sowie intermediale Aspekte als Medienreflexion lesen lassen. Dabei werden die in den vorangegangenen Kapitel 3 und 4 erarbeiteten Überlegungen aufgegriffen und hinsichtlich ihres medienreflektorischen Potentials weiterführend untersucht.

Im letzten Kapitel der Arbeit sollen schließlich anhand zweier konkreter Videobeispiele die zuvor erarbeiteten Aspekte kulturkritischen, satirisch intermedialen sowie medienreflektorisches Gehalts anschaulich gemacht werden.

2. YouTube Parodie

2.1 Die Plattform YouTube

YouTube enthält drei Grundelemente des Web 2.0, die auf die Bedürfnisse der Jugend zugeschnitten sind: Artikulation, Partizipation und Syndikation.³

Artikulation meint dabei sich sowohl anhand von Nutzer- Profilen zu präsentieren als auch seine Meinung kund zu tun, indem diese in einer jeweils der Plattform eigenen medialen Struktur dargestellt wird, um sich anderen gegenüber zu mitzuteilen. Typische Beispiele für Artikulation bei YouTube sind (neben dem Vorhandensein von Profilen) dabei Video- Blogs⁴. Hier können Nutzer öffentliche Tagebücher als Videos präsentieren oder etwa ihre politische Meinung zum Ausdruck bringen.

Syndikation bezeichnet die Möglichkeit, anderen Nutzern etwa über Präsentation von Hyperlinks mitzuteilen, welche Webinhalte man präferiert. Dies ist nicht nur eine bloße Meinungsäußerung, sondern stellt ebenso einen Bezug zwischen dem individuellen Nutzer zu den unzählig kursierenden Diskursen dar. Der Nutzer präsentiert hier seine Identität anhand der Selektion präferierter Videos. Effektiv führt nicht nur die von Nutzern, sondern auch vom System etwa anhand von Nutzungsstatistiken erfolgte Syndikation zu einer Organisation von Videos in bestimmte Themenbereiche.

Partizipation stellt wiederum die Möglichkeit dar, das Web 2.0 kollaborativ zu nutzen und in Gemeinschaft mit anderen Nutzern Inhalte zu generieren. Hier ist etwa das Wiederverwerten von Videos anderer Nutzer für eigene Videos als eine häufige Erscheinung bei YouTube anzuführen. Ebenso könnte man die Kommentarfunktion auf Web 2.0 Plattformen als partizipatives Merkmal deuten.

Die schlichte Ästhetik von YouTube, die auf diese drei Faktoren verweist, ist sicherlich einer der Gründe für den Erfolg der YouTube Plattform im Web 2.0: Hier können Nutzer Videos hochladen, um sie anderen zu präsentieren. Dafür ist ein

³ Jörissen; Marotzki: „Neue Bildungskulturen im Web 2.0.“ S.203-227

⁴ im Folgenden auch als „Vlog“ bezeichnet

Profil notwendig, wo neben den hoch geladenen Videos auch persönliche Präferenzen angegeben werden. Auch sind abonnierte Videos anderer Nutzer, die eigenen Kommentare zu anderen Videos oder auch Kommentare anderer Nutzer zu den eigenen Videos aufgelistet. Strukturell werden also die fortlaufenden intersozialen Prozesse, die in der "realen Welt" die Identitätsbildung des Einzelnen mitkonstituieren, im Web 2.0 medial sichtbar gemacht. In dieser dem Web 2.0 eigenen Sichtbarkeit und damit Nachvollziehbarkeit einer ansonsten unüberschaubar komplexen sozialen Dynamik könnte die Motivation des einzelnen Uploaders liegen, sich selbst als Individuum darzustellen oder auch seine Meinung zu anderen Individuen im Web 2.0 kund zu tun und so in die fortlaufenden sozialen Prozesse merklich einzugreifen. Sicherlich lässt sich die Motivation der Uploader auch in der sozialen Herkunft verorten (vgl. 3.3.4)⁵. Das Web 2.0 dynamisiert mithin Kommunikation zwischen seinen Nutzern. Speziell bei YouTube lässt sich mit Aufmerksamkeit jedoch auch Geld verdienen. Das Unternehmen garantiert bestimmte finanzielle Beträge je nach Anzahl der Aufrufe. Ab 100 000 Zuschauern erhält ein Uploader eines Videos eine finanzielle Vergütung von YouTube.

Aber nicht nur das Profil, sondern auch die Einbettung der YouTube Videos in der Plattform stellt eine Kommunikationsaufforderung dar: Direkt unter dem Video kann man sich erstens per Mausklick mitteilen, ob einem das Video gefallen hat oder nicht. Die Anzahl der positiven wie negativen Reaktionen auf das Video sind grafisch direkt unter dem Video dargestellt. Weiterhin stellt die Kommentarfunktion, mit deren Hilfe die Nutzer mitteilen können, was sie mit einem Video verbinden oder wie es ihnen gefällt, nicht nur eine Einladung zur bloßen Bewertung ab, sondern vielmehr seine Gedanken zu einem Video ausformuliert zu präsentieren.

Die Funktion der Videoantwort stellt die dritte Reaktionsmöglichkeit eines Users auf ein hochgeladenes Video dar und geht über die letztgenannten Kommunikationsangebote hinaus. Die Videoantwort ist als Verweis unter einem

⁵ Kutscher; Otto: Digitale Ungleichheit. S. 75

Video aufgeführt. Um sich das Video anzuschauen, muss man also auf die Seite des Antwortvideos gehen, welche wiederum aus eigenen Kommentaren, Bewertungen und Videoantworten besteht. Die Videoantwort ist also nicht bloß ein Kommentar unter vielen, sondern stellt eine einzeln präsentierte, bewertbare Artikulation der Meinung dar. Die Videoantwort ist also dem Wesen nach vergleichbar mit dem Ursprungsvideo und stellt ebenso eine eigene Meinungsäußerung dar.

Schließlich ist die Qualität der Bezugnahme entweder direkt oder indirekt. Zum einen kann es sich etwa bei einer Videoantwort auf einen Videoblog um die Artikulation einer auf bestimmte Elemente der Vorlage explizit eingehende Antwort handeln. Weiterhin können bei einer Videoantwort auch auf Elemente der Vorlage Bezug genommen worden sein, ohne dass die Bezugnahme selbst im Video zu artikuliert würde. Diese indirekte, subversive Form der Videoantwort wird auch bei der YouTube Parodie verwendet, nachdem die Parodie sich auf eine Vorlage bezieht, in dem sie Elemente von ihr verwendet anstatt die Bezugnahme auf Elemente explizit zu artikulieren.

YouTube Videos können also als medial artikulierte Äußerungen von Nutzern innerhalb sozialer Strukturen angesehen werden. Die sozialen Strukturen ergeben sich hierbei aus den vielfältigen Möglichkeiten für die Gemeinschaft aller Nutzer, sich selbst zu präsentieren und aufeinander Bezug zu nehmen. Eine besondere Art der Reaktion auf andere Videos (medial artikulierte Entäußerungen) sind dabei hier die Videoantworten. Sie sind vergleichbar mit ihren Referenzobjekten und stellen insofern nicht bloß eine Reaktion, sondern auch jeweils ein eigenes Produkt dar und unterscheiden sich jeweils im Grad ihrer Subversion.

Über die spezielle Ästhetik der YouTube Videos ist bereits viel geforscht worden und die verschiedenen Ansätze sollen hier nicht wiedergegeben werden. Auch wenn sich angesichts der Tatsache, dass pro Sekunde eine Stunde Videomaterial hochgeladen wird,⁶ der Versuch verbietet ein eigenes qualifizierendes Urteil über

⁶ O.N.: „Statistik: Nutzer laden pro Sekunde eine Stunde Videomaterial auf YouTube hoch.“ Online auf: <http://www.finanznachrichten.de/nachrichten-2012-01/22508595-statistik-nutzer-laden-pro-sekunde-eine-stunde-videomaterial-auf-youtube-hoch-003.htm>

die YouTube Videos an sich oder im Speziellen die Jugendkultur auf YouTube darbieten zu wollen, lassen sich für die hiesigen Überlegungen strukturell drei Gruppen unterscheiden:

Auf der einen Seite stehen die privaten Nutzer, die Videos von ihrer Katze oder ihrem Urlaub auf YouTube hochladen. Sie laden initiativ Videos hoch, oder tun dies als Reaktion auf andere Videos und verfolgen ausschließlich soziale Absichten. Aufgrund des Erfolges der inzwischen milliardenschweren Plattform finden sich aber auf der anderen Seite auch Inhalte, welche bereits kommerziell in den traditionellen Massenmedien vermarktet wurden und hier auch hochgeladen werden. Dazu zählen etwa Trailer oder Musikvideos. Genauso finden sich in dieser Gruppe auch speziell für YouTube konzipierte Inhalte wie YouTube Sendungen.⁷

Für Aufsehen sorgt schließlich noch eine dritte Gruppe von YouTube Nutzern, die YouTube mit kommerzieller Absicht und kommerziellem Hintergrund (Produktionsteams u.a.) verwenden. Bei diesen Videos ist nicht ohne eine gewisse Medienkompetenz zu unterscheiden, ob es sich um privat oder kommerziell produzierte YouTube Videos handelt, was bei vielen YouTube Rezipienten für Unmut und in der wissenschaftlichen Beobachtung zu einem weitreichenden Diskurs über Authentizität und Fake bei YouTube geführt hat.⁸ Nachdem diese dritte Gruppe allerdings den ästhetischen und inhaltlichen Gesetzen der YouTube Plattform folgt, und sie sich lediglich in der (kommerziellen oder eben sozialen) Absicht unterscheidet, ist diese Differenzierung innerhalb der hiesigen Analyse von Ästhetik und Strukturen von Parodien auf YouTube nicht von Interesse.

Anhand ihrer Ästhetik sollen nun folglich im Zusammenhang mit dieser Arbeit zwischen zwei Kategorien von YouTube Videos unterschieden werden: Den professionell wirkenden und den amateurhaft authentisch wirkenden YouTube Videos.

⁷ etwa Moorstedt: „Web TV: Piet Show.“ Online auf: <http://www.sueddeutsche.de/digital/web-tv-piet-show-gezielt-und-preiswert-1.540330>

⁸ etwa Näser: „Authentizität 2.0.“ Online auf: http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B2_2008_Naaser.pdf.

2.2 Die Parodie

Der Etymologie nach bedeutet Parodie zwar Bei-, Neben- und Gegengesang; in der heutigen wissenschaftlichen Definition wird sie aber vor allem nur als Gegengesang interpretiert:

„Eine Parodie ist ein Text, der einen anderen Text dergestalt verzerrend imitiert, dass eine *gegen* diese Vorlage gerichtete komische Wirkung entsteht.“⁹ Die Parodie besteht mithin aus (partieller) Imitation sowie Adaption einer Vorlage: Sie greift also Elemente der Vorlage auf und stellt diese in einen neuen (komischen) Kontext.

Es gibt dabei acht Adaptionsformen, deren Grenzen teilweise fließend ineinander übergehen. Ihre Auflistung soll in aller Kürze dennoch erfolgen, um einen Überblick über die Technik der Parodie zu erhalten.

Bei der „Substitution“ werden Elemente der Vorlage ersetzt durch „Fremdes, Unpassendes“.¹⁰ Die Adjektion demgegenüber ersetzt nicht Elemente der Vorlage, sondern fügt der Vorlage lediglich neue („fremde, unpassende“¹¹) Elemente hinzu. Die „Isolierung“ markiert solche Adaptionsverfahren, die von einer „Simplifizierung einer Vorlage auf wenige, meist charakteristische Textmerkmale“ geprägt ist. Sie tritt häufig in Erscheinung in Zusammenhang mit einer „partiellen Übertreibung“¹². Eine „vollständige Übertreibung“ hingegen bezieht sich nicht auf einzelne Textebenen, sondern auf viele oder auch alle. Weiterhin ist bei der Übertreibung zwischen qualitativer und quantitativer Übertreibung zu unterscheiden. Qualitative Übertreibung bezieht sich dabei mehr auf „Eigenheiten“ der Vorlage, die übersteigert dargestellt werden, quantitative Übertreibung verwendet Textmerkmale in übermäßiger Anzahl. „Detraktion“ bezeichnet solche Verfahren, wo Elemente der Vorlage schlicht weggenommen wurden. Dabei bleibt die Zeit/Raum Ebene der Vorlage konstant erhalten, es wird lediglich eine „mechanische Kürzung“ vorgenommen.¹³ Demgegenüber werden bei der „Raffung“ sämtliche Textelemente in einer verkürzten Form wiedergegeben, so

⁹ Wünsch: *Die Parodie*. S. 13

¹⁰ ebd. S.162

¹¹ ebd. S.170

¹² ebd. S.179

¹³ ebd. S.186

dass die Textelemente im Zusammenspiel mit dem verminderten Zeit/Raum-Gefüge komisch wirken. Die „Dehnung“ schmückt Textelemente stilistisch weitergehend aus oder beinhaltet Exkurse über die der Vorlage eigenen Textelemente.¹⁴ Sie unterscheidet sich insofern von der „Adjektion“, als bei dieser neue Textelemente hinzugefügt werden. Schließlich wird bei der „Transmutation“ eine „unsachgemäße Montage der Textelemente“¹⁵ derart vorgenommen, dass in der neuen Konstellation eine komische Wirkung entsteht. Die neue Montage wäre hier bei der audiovisuellen Parodie auch hinsichtlich einer Modifikation des Schnittes denkbar.

Man kann also die parodische Veränderung generell in zwei Kategorien unterteilen. Entweder es kommen Elemente hinzu (Adjektion) oder Elemente werden gestrichen (Isolierung). Ebenso ist eine Streichung in Kombination mit einer Hinzufügung neuer Elemente denkbar (Substitution).

Daneben beschreibt das Modell inhaltliche Modifikationen, die mehr die Veränderung der Wirkung der in der Parodie verwendeten Elemente der Vorlage thematisieren: Bei der Transmutation wird die Abfolge der Elemente geändert, Übertreibung und Raffung, Dehnung und Detraktion beschäftigen sich ebenfalls mit Effekten, die die veränderte Wirkung der Elemente beschreiben.

Die Bezugnahme auf die Vorlage ist für die Parodie (im Gegensatz zur Satire, Kap 4.1.2) ebenso ein wesentlicher Bestandteil wie ihre Zielsetzung einer komischen Wirkung, die sich dabei stets und ausschließlich gegen die Vorlage richtet. Die Vorlage kann dabei aus einem singulären Text oder einer Textklasse bestehen.

Die Parodie ist in ihrer weitesten Definition „nicht-affirmativ“ und vereint damit die ganze Bandbreite von „Ulz bis zu satirischer Aggression“.¹⁶

Durch Übernahme der Elemente (Technik der Parodie) lässt sich die Aussage, die eine Parodie trifft, in erster Linie nur als komisch-kritische Ablehnung der aufgegriffenen Elemente der Vorlage verstehen. Das, wofür Parodie einsteht, formuliert sie nicht, sie kann nur aus einer Interpretation auf einer anderen Ebene

¹⁴ ebd. S.193

¹⁵ ebd. S.196

¹⁶ ebd. S.15

spekulativ erhoben werden. Man könnte also behaupten, dass das Selektionsverfahren von den zu verwendenden Elementen der Vorlage in Kombination der durch die Parodie geschaffenen neuen Elemente neue Interpretationsmöglichkeiten schafft. Die neuen Elemente in der Parodie, die zu den Elementen der Vorlage hinzugezogen werden, artikulieren alleine ebenfalls nichts. Wichtig scheint dabei, dass sich erst in der Kombination der Elemente der Vorlage und der „neuen“ Elemente der Parodie der Sinn der Parodie konstituiert. Insofern muss die Analyse einer Parodie immer unter der Perspektive des Zusammenspiels zwischen eigenen Elementen und solchen der Vorlage erfolgen.

2.3 Die YouTube Parodie

YouTube ist, wie dargestellt, eine Plattform, auf der Meinungen zu verschiedenen Themen entweder direkt oder subversiv artikuliert werden. Zweck der Artikulation ist dabei, stets an sozialen Prozessen in unterschiedlichsten Formen zu partizipieren. Die YouTube Parodie stellt dabei als Videoantwort eine Reaktionsform dar, die grundsätzlich subversiv auf ihre Vorlage Bezug nimmt. Auch wenn sie subversiv in ihrer Bezugnahme ist, so ist sie dennoch durch die Verlinkung unter dem Video der Vorlage kenntlich gemacht. Ebenso gebräuchlich ist das Kürzel „Re:“ im Titel einer YouTube Parodie, welcher dem Titel der Vorlage vorangestellt wird. Das „Re:“ ist dabei dem Internetnutzer im Zusammenhang vom Email- Schriftverkehr bekannt, wo automatisch bei einer Antwort vom Email-Dienstleister dieses Kürzel im Betreff erstellt wird. Nachdem jedoch jedes Video in unzählige Kontexte bei YouTube eingebettet ist, sei es durch Syndikationsformen seitens der Plattform oder auch der Nutzer, so bleibt die Subversivität ihrer Bezugnahme ein charakteristischer Aspekt für die YouTube Parodie.

Auch wenn es Wesensmerkmal der Parodie ist, ihre Intention nicht explizit zu artikulieren und anstatt dessen fremde Elemente verwendet, kann man die YouTube Parodie dennoch als eigenständiges Kulturprodukt sehen. Die Modifikation der Vorlage durch die Parodie kann so weit gehen, dass man von einer Metamorphose der Vorlage sprechen könnte, die sich in der Parodie manifestiert und sie mithin als eigenständiges Kulturprodukt charakterisiert. Um strukturell die Modifikationsmöglichkeiten darzulegen, soll ein Modell

herangezogen werden, dass Fanvids auf YouTube als erfolgte Metamorphose von einer Vorlage hin zu einem eigenständigen Kulturprodukt auffasst.¹⁷ Das Modell ist auch auf die Parodie insofern anwendbar, als dass sich die Parodie wie ein Fanvid auf eine Vorlage bezieht und somit einer ähnlich gelagerten Problematik unterliegt, nämlich ob sie sich als eigenständiges Kulturprodukt trotz der Verwendung fremder Elemente (der Vorlage) beschreiben lässt.

Nachdem beim Fanvid zwar eine positive Wertung intendiert wird, wohingegen bei der Parodie eine kritische Bewertung der Vorlage zum Ausdruck kommt, kann in der Differenz der jeweilig intendierten Bewertung der Hauptunterschied zwischen YouTube Parodie und Fanvid gesehen werden. Dieser Aspekt berührt aber nicht den gemeinsamen Nenner, wenn in diesem Zusammenhang die Bezugnahme eines YouTube Videos auf vorhandenes Videomaterial strukturell dargestellt wird. Daher soll hier dieses Modell herangezogen werden, welches die Bezüge zwischen Vorlage und Fanvid strukturiert, um dieses auf die YouTube Parodie anzuwenden.

Dabei werden die Bezüge nach sechs Aspekten gegliedert: O-Ton, Musik, Bild, Schnitt, schriftliche Sprache¹⁸ und intendierter Sinn (Lesart). Wenn die Bearbeitung sich auf den O-Ton erstreckt, ist neben einer Substitution durch einen neuen O-Ton auch das komplette Ausbleiben des O-Tons denkbar.¹⁹ Die Musik der Vorlage wird meist durch eine andere Musik in der Bearbeitung ersetzt, die die Stimmung verstärken oder aufgrund des Songtextes die Bildebene kommentieren kann.²⁰ Ebenso könnte man hier annehmen, dass der Effekt der Bedeutungsveränderung aber auch durch das ersatzlose Streichen der Musik erreicht wird. Das Bild kann insofern modifiziert worden sein, als dass etwa eine Bildbearbeitung bezüglich des Kontrastes vorgenommen wurde. Häufig zu beobachten ist auch die Kenntlichmachung von Übergängen zwischen Sequenzen

¹⁷ Demarmels: „FanVids auf YouTube.“ Insbes. S. 257

¹⁸ Der Aspekt einer im Aufsatz erhobenen textuellen Hinzufügung stellt keine Modifikation der Vorlage dar, sondern vielmehr eine Addition einer textlichen Ebene. Folglich handelt es sich hierbei um ein Merkmal, das scheinbar im Modell als typisch für ein Fanvid konstatiert wurde und daher als eigener Punkt für eine Analyse aufgenommen wurde, aber streng genommen nicht notwendig mit einer vorgenommenen Modifikation in Richtung einer Metamorphose einhergehen muss. Insofern wird dieser Aspekt nicht im Kontext der YouTube Parodie als eigenständiges Kulturprodukt geprüft werden, nachdem von einer Addition einer textuellen Ebene nicht als charakteristisch für die YouTube Parodie ausgegangen wird.

¹⁹ ebd. S.256

²⁰ ebd. S.262 f.

etwa durch „Lichtblitze“, die einen dokumentarischen Stil suggerieren.²¹ Die Veränderung des Schnittes kommt erst durch eine Selektion bestimmter Sequenzen zustande, deren neue Montage auch ein neuen Sinn bewirken kann.²² Der intendierte Sinn wiederum bezeichnet den Unterschied zwischen der Lesart der Vorlage zur Bearbeitung.²³ Nachdem es im Gegensatz zum Fanvid Wesensmerkmal einer Parodie ist, eine Vorlage in einen neuen Kontext zu stellen, ist die Veränderung eines intendierten Sinnes bei der YouTube Parodie in jedem Fall zu bejahen und bedarf keiner eigenen Prüfung in Bezug auf ihre Qualität als eigenständiges Kulturprodukt.

Wenn also sowohl auf auditiver wie visueller Ebene Elemente hinzukommen (oder auch weggenommen werden) und dazu eine neue Anordnung der Elemente erfolgt, so dass letztlich ein neuer Sinn entsteht, kann man von einer Metamorphose der Vorlage sprechen.

Bei einer erfolgten Modifikation aller genannten Aspekte kann insofern die YouTube Parodie als eigenständiges Kulturprodukt angesehen werden.

In der vorliegenden Arbeit sollen solche YouTube Parodien behandelt werden, die auf andere YouTube Videos Bezug nehmen. YouTube Videos sind dabei gekennzeichnet von ihrer amateurhaften Ästhetik. Die hier vorgestellten YouTube Parodien weisen dementsprechend eine eher unprofessionelle Ästhetik auf. Die YouTube Parodie wird hier also als eine subversive Form, an sozialen Prozessen zu partizipieren, vorausgesetzt und anhand ihrer speziellen authentifizierenden Wirkungsstrategie behandelt werden.

²¹ ebd. S.259

²² ebd. S. 256

²³ ebd. S. 257

3 Kulturkritik

3.1 Kulturbegriff

Kulturkritik bedeutet zunächst „die kritische Bewertung einzelner kultureller Erscheinungsformen in einer jeweils die ganze Kultur umfassenden Perspektive.“²⁴ Um sich der Frage nach Kulturkritik weiter anzunähern, muss also zuerst auf den zentralen Terminus der Kultur eingegangen werden. Die Forschung zu diesem Begriff ist ein weites Feld: In ihrem 1952 veröffentlichten Buch „Culture“ haben Kroeber und Kluckhohn 175 verschiedene Bedeutungen zu Kultur konstatiert.²⁵ Aufgrund dieser Fülle soll zunächst eine kategorisierende Übersicht genügen, die dabei vier Kulturbegriffe nennt, um eine Vorstellung von dem Wesen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Kulturbegriff allgemein zu erhalten: der normative, totalisierende, anthropologisierende sowie der sektorale Kulturbegriff (3.1). Hiernach wird schließlich der rezente, bedeutungsorientierte Kulturbegriff vorgestellt (3.2). Dieser Kulturbegriff, der auch für seine Forschungen zur Populärkultur bekannt ist, wird dabei gesondert behandelt, nachdem er die Grundlage für das hiesige Kapitel „Kulturkritik“ darstellen wird. Die insgesamt fünf Kategorien wurden von Reckwitz²⁶ übernommen und lediglich im organisatorischen Interesse dieser Arbeit insofern abgeändert, als dass der normative und der totalisierende Kulturbegriff zusammengelegt wurden.

3.1.1 Der normative Kulturbegriff und der totalisierende Kulturbegriff

Der normative Kulturbegriff geht auf eine mit der zweiten Hälfte 18. Jahrhunderts einsetzende Vorstellung zurück, nach welcher Kultur der „Inbegriff für all das (ist), was der Mensch geschaffen hat, im Gegensatz zum Naturgegebenen“²⁷ und damit die etymologische Herkunft des Begriffs (lat: cultus: Pflege, Anbau, Ackerbau) neu interpretiert.

Diese (zugegebenermaßen weite) Interpretation von Kultur hat sich bis heute gehalten und wird bei allen Kulturbegriffen vorausgesetzt. Der normative

²⁴ „Kulturkritik“. In: Meyers großes Taschenlexikon.

²⁵ Kroeber; Kluckhohn: *Culture*.

²⁶ Reckwitz: „Die Kontingenzperspektive der „Kultur““. S.1-21

²⁷ „Kultur“. In: Meyers großes Taschenlexikon.

Kulturbegriff bezieht sich so auch auf den kontingenten Charakter von Kultur, nachdem er in ihr eine „Verfeinerung der gesamten Sinnes- und Leibeskräfte eines Volkes“²⁸ sieht. Kultur wird hier also als spezielle Lebensweise betrachtet. Diese Idee einer bestimmten Lebensweise entsteht im Kontext des erwachenden Bürgertums und proklamiert dessen Lebensweise als Gesellschaftsideal.²⁹ Der normative Kulturbegriff impliziert mithin die positive Bewertung von einer bestimmten Lebensweise und ebenso die Abwertung davon abweichender Lebensweisen.

Kulturkritik könnte unter dieser Voraussetzung darin bestehen, andere Lebensweisen zu kritisieren unter dem Verweis ihrer Unvereinbarkeit bezüglich den eigenen Vorstellungen einer als richtig erachteten Lebensweise. Konkret könnte dies bedeuten, bürgerliche Ideale zu kritisieren und sie konstruktiv durch andere Werte (wiederum normativ) zu ersetzen. Der Kulturbegriff bliebe so normativ und würde lediglich mit unterschiedlichen Qualitäten proklamiert. So könnte beispielsweise die Lebensweise des Adels mit seinen Traditionen und sozialen Konventionen als Non plus ultra kultureller Lebensweise erhoben werden. Eine Kulturkritik auf dieser Ebene würde allerdings lediglich auf eine Abwägung zwischen subjektiven Wertvorstellungen hinauslaufen, die Analyse von Kulturkritik würde sich hier darauf beschränken, die jeweilig geäußerten Wertvorstellungen zu diagnostizieren. Allerdings steht die Vorstellung von Kultur als kontingenter (nicht naturgegebener) Prozess in einem steten Spannungsverhältnis zu der hier vorausgesetzten Annahme eines naturgegebenen Kulturideals.³⁰

Kritik am normativen Kulturbegriff selbst könnte hier dementsprechend darin bestehen die (willkürliche) Idealisierung von Kultur selbst anzugreifen trotz ihres eigentlich zugrunde gelegten kontingenten Charakters. Konkret würde hier also auf der einen Seite das sture Festhalten an kulturellen Werten kritisiert werden, welche willkürlich begründet sind und auf der anderen Seite als allgemeingültig proklamiert werden. Als Beispiel für eine solche Kritik sei etwa auf den Begriff des

²⁸ „Cultur“ in Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch. Spalte 1354

²⁹ Reckwitz: „Die Kontingenzperspektive der „Kultur“.“ S. 4

³⁰ ebd. S. 5

„Spießbürgertums“ verwiesen, der das starre Festhalten einer gesellschaftlichen Gruppe an bestimmten Werten kritisiert, welche diese auch noch als gesellschaftlich verbindlich von anderen Gruppen erwartet und damit die Beliebigkeit kultureller Normen herausstellt.

Nachdem der normative Kulturbegriff auf einem Verständnis von Gesellschaft beruht, welche aus unterschiedlichen Gruppierungen besteht, und dabei die Lebensweise einer Gruppierung davon als kulturell vorbildlich verstanden wird, geht der totalisierende Kulturbegriff von Unterschieden kultureller Ausformungen zwischen Gesellschaften selbst aus.³¹ Dementsprechend wird hier zunächst vorausgesetzt, dass alle Gruppierungen einer Gesellschaft eine Kultur konstituieren. Der totalisierende Kulturbegriff fußt so weiterhin auf einer Einteilung von Kultur nach etwa geografischen Aspekten. So könnte hier Kultur in ihrem deutschen, französischen oder englischen (usw.) Charakter bestehen. Kultur wird daraus folgend mit „Ethnie“ gleichgesetzt:

„Culture or civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.“³²

Kulturkritik, auf einem totalisierenden Verständnis von Kultur beruhend, besteht hier in Konsequenz darin, kulturelle Vorstellungen, die auf regionale Bezugspunkte zurückgehen, nebeneinander zu stellen und zu vergleichen, und hat so nicht gänzlich eine (abwertende) Bewertung von Kultur selbst, sondern in selber Weise von bestimmten Ethnien zur Folge. Die Bewertung kann unmittelbar in eine Rassenideologie münden, wie sie noch heute teils verbreitet ist: Sarrazin hat mit seinem vielbeachteten Buch „Deutschland schafft sich ab“ aus dem Jahr 2010³³ für Kontroversen gesorgt, nachdem er das gesellschaftliche Auftreten von Ausländern in Deutschland auf ihre „ausländische“ Herkunft reduzierte. Sarrazins Kritik der Kultur „der Ausländer“ fußt damit auf einem totalisierenden Kulturverständnis, in dem er verschiedene Kulturen i.S.v. Ethnien voraussetzt und diesen in der Folge

³¹ ebd. S.5

³² Tylor: *Primitive Culture*. S.1

³³ Sarrazin: *Deutschland schafft sich ab*

unterschiedliche Eigenschaften zuschreibt. Der Tenor der Kritik am totalisierenden Kulturbegriff selbst ist wieder in der Vorstellung von Kultur als kontingentem Prozess verankert. Die Kritik an diesem Kulturbegriff prangert hier nicht nur die Zuordnung einer Verhaltensweise (Kultur) zu einer bestimmten Ethnie an, sondern kritisiert darüber hinaus (wie auch bei der Kulturkritik nach normativen Kulturbegriff) auch die willkürlich vorgenommene Bewertung dieser Verhaltensweisen (und mithin Kultur) der jeweiligen Ethnie.

Dieses Modell soll für die Arbeit nun noch einmal abstrakter dargestellt werden, um für die Analyse der Parodien, die sich nicht nur mit ethnischen Aspekten beschäftigen, nutzbar zu machen. Beim totalisierenden Kulturbegriff werden also zunächst bestimmte Elemente zu einer Kultur zusammengefasst. Die Parameter, aufgrund derer die Selektion stattfindet, sind dabei willkürlich. Diese zu Grunde liegende Willkür findet dann aber bei der dann vorgenommenen Qualifizierung einer Kultur keine Beachtung mehr. Kulturkritik am totalisierenden Verständnis setzt genau hier an und kritisiert die zugrunde liegenden Parameter des Selektionsverfahrens (etwa Genetik/Ethnie), um die daraus als resultierend erhobenen Eigenschaften einer bestimmten Kultur in Frage zu stellen.

Der normative Kulturbegriff sowie der totalisierende Kulturbegriff lassen sich als tendenziell historische Phänomene beschreiben. Dabei kann der normative Kulturbegriff als Beschreibung einer neuen Gesellschaft unter Herausbildung einer Bürgerschicht im Zeitalter der industriellen Revolution gelesen werden. Der totalisierende Kulturbegriff könnte aufschlussreiche Aspekte bezüglich der Motivationshaltung europäischer Gesellschaften für die Kolonialisierung als minderwertig betrachteter Kulturen bieten. Insofern würde eine Analyse von Kulturkritik der YouTube Parodie auf der Grundlage dieser tradierten Kulturbegriffe wenig Sinn machen. Ihre Darstellung an dieser Stelle scheint aber insofern gerechtfertigt, als dass sie beide als Grundlage für die folgenden Überlegungen eines Kulturbegriffs im 20. Jahrhundert gesehen werden können.

Dort wird die grundsätzliche Spannung innerhalb des Kulturbegriffs deutlich: Auf der einen Seite ist Kultur als etwas vorausgesetzt, das von bestimmten Gruppierungen (normativ: innergesellschaftliche Gruppierung, etwa Bürgerschicht

totalisierend: Ethnie, etwa jeweiliger Staat) aus sich selbst heraus automatisch geschaffen wird. Auf der anderen Seite wird das Ergebnis eines dieser Prozesse willkürlich bewertet und als Maßstab zur Bewertung anderer Gruppierungen proklamiert.

Die folgenden Kulturbegriffe sind geprägt von dem Versuch, abseits von haltlosen willkürlichen Bewertungen einen Kulturbegriff zu entwickeln. Der kulturkritische Gehalt einer YouTube Parodie würde nach normativen wie totalisierenden Kulturbegriff nur zum Ziel haben können, willkürlich vorgenommene Bewertungen von Lebensweisen durch davon abweichende Bewertungen zu ersetzen. Auch wenn diese Umkehr von Wertung fraglos als kulturkritischer Gehalt bei der YouTube Parodie diagnostiziert werden könnte, so blieben dennoch die Ergebnisse einer solchen Analyse auf diese Diagnose beschränkt und scheinen so für diese Arbeit nur eingeschränkt nutzbar.

3.1.2 Der anthropologisierende Kulturbegriff

Der anthropologisierende Kulturbegriff wird bei Reckwitz innerhalb des totalisierenden Kulturbegriff verortet. Nachdem bei diesem aber völlig andere Schlussfolgerungen gezogen werden, soll er an dieser Stelle (nach Sieder³⁴) als einzelner Kulturbegriff abgehandelt werden.

Hauptvertreter dieses Kulturbegriffs ist Arnold Gehlen, der in seinem Kulturverständnis zunächst noch auf die im totalisierenden Kulturbegriff implizierte enge Verknüpfung von gesellschaftlicher Zivilisation und Kultur zurückgreift. Für ihn hat die Zivilisation des Menschen, also sein Eintritt in die Gesellschaft, ein Schwinden seiner animalischen Instinkte mit sich gebracht. Dieses Schwinden macht den Menschen unvollständig und bedürftig. Er ist ohne technische Hilfsmittel nicht überlebensfähig. In der Zivilisation ist, neben technischem Fortschritt, die Erschaffung von Institutionen für das Überleben des Menschen von besonderer Bedeutung, da ohne diese ein Zusammenleben und somit ein Überleben nicht möglich wäre. Der anthropologische Kulturbegriff fokussiert sich hier ausgehend von einer existentiellen Bedürftigkeit des Menschen auf

³⁴ Sieder: „Kulturtheorien.“ Online auf: http://www.univie.ac.at/culturalstudies/studium/csi-b_ss09/Vo%20Kulturtheorien.doc

gesellschaftliche Institutionen. In deren Beschaffenheit wiederum drückt sich die jeweilige Kultur aus.³⁵ Kulturkritik innerhalb eines anthropologisierenden Kulturverständnisses könnte die jeweilige Interpretationen darüber kritisieren, welche Funktion eine jeweilige Institution - aufgrund einer ihr jeweilig zugeordneten Mangelerscheinung des Menschen – einnimmt.

Die berühmteste Kritik am anthropologisierenden Verständnis von Kultur liefert Adorno, der nicht davon ausgeht, dass der Mensch nach seinen Bedürfnissen Institutionen geschaffen habe, sondern vielmehr die Institutionen, vor allem in Form der Massenmedien, eine Kulturindustrie geschaffen hätten, welche die Gesellschaft zentralistisch beeinflusse und nach der die Menschen so ihre Kultur nun ausrichten würden.³⁶ Seine Kulturkritik richtet sich dabei also gegen die Institutionen selber und ignoriert dabei die grundlegende Vorstellung von Kultur als kontingentem Prozess. Im Streitgespräch mit Gehlen wird hinsichtlich der Institutionen die Problematik deutlich, wonach die Menschen sowohl die Institutionen aus einer Bedürfnislage heraus geschaffen haben und ihre Beschaffenheit immer wieder neu konstituieren, als dass Menschen eben auch von Institutionen selbst immer wieder beeinflusst werden.³⁷ Vereinfacht formuliert könnte man hier von einem Kreislauf sprechen, nachdem die „Henne oder Ei“-Frage, ob die Institutionen von Menschen geschaffen wurden, oder ob die Institutionen die Menschen ihrem Wesen nach geschaffen haben, nicht abschließend beantwortbar scheint.

Gerade in dieser nicht abschließend beantwortbaren Frage *der ersten Ursache* könnte die Kritik am anthropologisierenden Kulturbegriff selbst gründen. Auf jeden Fall hätte er sich zumindest mit der Ausformung von den Auswirkungen durch gesellschaftlichen Institutionen als Zielpunkt seiner Kritik zu beschäftigen. Letzten Endes würde es hier um die Funktion gehen, die Institutionen auf der einen Seite erfüllen sollten und auf der anderen Seite tatsächlich erfüllen. Daher ließe sich Kritik am anthropologisierenden Kulturbegriff als Fragestellung interpretieren, in

³⁵ Reckwitz: „Die Kontingenzperspektive der „Kultur“.“ S. 6

³⁶ O.N.: Freiheit und Institution. 03:52- 04:09. Online auf: <http://vimeo.com/5360099> .

³⁷ ebd. Insbes. : 23:15- 24:13

welcher die Funktionen einer bestimmten Institution verhandelt werden. Nachdem die YouTube Parodie einzelne YouTube Videos, also Kulturprodukte parodiert, eignet sich der anthropologisierende Kulturbegriff, der Kultur institutionell verortet, nur bedingt als Grundlage für eine Analyse, da nach diesem Begriff YouTube nur als abstrakte Institution und konkrete Kulturprodukte, wie die Beispielvideos, selber nicht zum Tragen kommen oder zumindest nur abstrakt als beispielhafte Repräsentanten ihrer Institution. Insofern könnte der anthropologisierend kulturkritische Gehalt der betreffenden YouTube Parodie dort verortet werden, wo die jeweilig zu Grunde gelegte Funktion von YouTube als institutionelle Plattform der Parodie verhandelt würde.

3.1.3 Der sektorale Kulturbegriff

Der sektorale Kulturbegriff geht von vier Bereichen einer Gesellschaft aus: Politik, Wirtschaft, kleine soziale Gruppierungen wie Familien und schließlich Kultur. Diese beinhaltet die Bereiche Kunst, Bildung, Wissenschaft, Philosophie und Religion. Die Kultur wird dabei von Experten dieser Bereiche konstituiert unter der Zielsetzung von „Legitimation und Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse, Ausstattung der Gesellschaft mit Wissen sowie Formulierung und Diskussion von Normen.“³⁸ Durch ihre Überhöhung über die Gesellschaft wird diese Kulturform als Hochkultur bezeichnet, die so der Volks- und Massenkultur gegenübergestellt wird. Damit steht der sektorale Kulturbegriff in einem „ideologischen Näheverhältnis“³⁹ zum normativen Kulturbegriff, impliziert er im Ergebnis doch eine bestimmte kulturelle Form als allgemeingültig. Im Gegensatz zum normativen Kulturbegriff entsteht dieser Kulturbegriff nicht aus einer gesellschaftlichen Schicht heraus, sondern wird, extern jeglicher Kontingenz, von Experten argumentativ konstituiert.

Kulturkritik innerhalb des sektoralen Kulturbegriffs würde von Experten untereinander ausgehandelt werden und könnte dann also die jeweiligen Argumente angreifen, aufgrund derer bestimmte kulturelle Komponenten als hochkulturell dargestellt würden. Beispielsweise könnte der Hochkultur die

³⁸ Sieder: Kulturtheorien. S.6 .Online auf: http://www.univie.ac.at/culturalstudies/studium/csi-b_ss09/Vo%20Kulturtheorien.doc.

³⁹ ebd. S.6

Behauptung zugerechnet werden, dass Fernsehen die Gesellschaft ver dumme, mit dem Argument, dass es gesellschaftliche Stereotypen produziere, die außerhalb der virtuellen Welt des Fernsehens gar nicht existierten.⁴⁰ Auf dieses Argument der Virtualität des Fernsehens könnte eine Kulturkritik argumentativ nun abzielen, in dem sie zunächst Fernsehen allgemein als Medium behandelte, um im nächsten Schritt die scheinbar exklusiv auf das Fernsehen zutreffende negative Bewertung medienhistorisch zu relativieren: Ein gängiges Beispiel hierfür wäre etwa ein Verweis auf die Kritik der Schrift von Platon im 4. Jahrhundert v. Chr., der die Schrift als gefährlich darstellt, weil sie den Anschein des Realen erweckt, obwohl sie selbst zutiefst unreal sei.⁴¹

Kritik am sektoralen Verständnis von Kultur könnte hier darin bestehen, dass der kontingente Aspekt von Kultur vernachlässigt wird. Hier werden Kulturwerte von einer bestimmten Gruppe für alle Gruppen einer Gemeinschaft zwar nicht mehr (wie etwa beim normativen Kulturbegriff) willkürlich, sondern mit einer gewissen Begründetheit (nämlich durch deren Ausformung von Experten) erhoben; jedoch lässt selbst diese „gewisse Begründetheit“ den kontingenten Aspekt von Kultur außer Acht. Die Kulturkritik einer YouTube Parodie innerhalb des sektoralen Kulturbegriffs könnte demnach dergestalt sein, dass sie die Gründe für die stets implizierte Bewertung bestimmter kultureller Komponenten argumentativ angreifen müsste. Das Ergebnis der Analyse würde sich auf eine auflistende Diagnose kulturkritischer Elemente beschränken und wenig über die Funktionsweise der YouTube Parodie aussagen. Insofern wäre eine Analyse unter diesem Kulturbegriff wenig fruchtbar.

3.1.4 Fazit der Kulturbegriffe

Zum Abschluss der einzelnen kulturellen Begriffe wurde jeweils vermerkt, welche Grenzen der jeweilige Kulturbegriff für eine Analyse auf kulturkritischen Gehalt hätte. Die in diesem Kapitel vorgestellten Kulturbegriffe sollen vielmehr veranschaulichen, unter welcher Perspektive Kultur definiert und in diesem Kontext die YouTube Parodie analysiert werden kann. Dies schien geboten

⁴⁰ etwa Waitz: „„Unterschichtenfernsehen“. Eine Regierungstechnologie“. S. 55-59

⁴¹ Ong: „Oralität und Literalität“ S. 96

anhand der Fülle der Definitionen. Im Folgenden sollen daher abschließend strukturelle Aspekte aufgezeigt werden, auf deren Grundlage sich die Wissenschaft mit dem Terminus Kultur auseinander gesetzt hat. Allen hier vorgestellten Kulturbegriffen gemein ist die Vorstellung, dass es sich bei Kultur um einen Begriff handelt, der zunächst individuelle Praktiken aufgrund von Gemeinsamkeiten der einzelnen kollektivisierend zusammenzufassen versucht.

Der normative Kulturbegriff etwa setzt eine bestimmte eingrenzbare Lebensweise (etwa einer gesellschaftlichen Schicht) voraus und erhebt diese zu einer eigenständigen und vor allem allgemeingültigen Kulturform. Der totalisierende Begriff fasst individuelle Lebensweisen (etwa unter geografischen Aspekten) zusammen. Bestimmte Lebensweisen (etwa eines geografischen Bereiches) werden zu einer bestimmten Kultur zusammengefasst.

Der sektorale Kulturbegriff geht schon von einer Zusammenfassung von Individuen in eine jeweilige aus Sektoren bestehende Gemeinschaft aus. Daneben werden innerhalb dieser Gemeinschaft durch eine Gruppierung von „Experten“ absolute Kulturwerte ausgeformt, die eine Wertung der einzelnen Praktiken impliziert. Individuelle Praktiken werden so in einer aus der jeweiligen bestehenden Bewertung entweder aufgrund ihrer Teilhabe oder ihrer Abweichung zusammengefasst.

Nachdem individuelles Handeln jedoch zu komplex ist, um es vollständig in Einklang mit dem komplexen Handeln Anderer kategorisieren zu können, geht mit der Selektion einzelner Verhaltensweisen zur Konstruktion eines kategorischen Überbaus, der dann als Kultur bezeichnet wird, stets eine Wertung einher. Diese Wertung kommt mehr oder weniger explizit zum Tragen.

Beim normativen Kulturbegriff wird eine bestimmte Kulturform als gesamtgesellschaftlich verbindend vorausgesetzt, der sektorale Kulturbegriff operiert mit der Vorstellung einer „Expertengruppe“, die die jeweilige konkrete Ausformung von Kultur zu konstituieren in der Lage sind.

Beim totalisierenden Kulturbegriff stellt die Zusammenfassung von Individuen zu einer Kultur selbst eine Wertung da: Die hier vorgenommene Selektion bestimmter

Eigenschaften als zu einer bestimmten Kultur zugehörig stellt selbst eine Wertung jener dar und bietet dann die Möglichkeit, diese Kultur (oder vielmehr ihre erhobenen Eigenschaften) mit anderen Kulturen (bzw. deren erhobenen Eigenschaften) zu vergleichen und so zu bewerten.

Der anthropologisierende Kulturbegriff erhebt gesellschaftliche Institutionen als konstitutive Grundlage für die Definition einer Kultur. Diese Institutionen kommen erst aus einem Bedürfnis ihrer Mitglieder zustande. Sie sind das, was der Mensch „naturegeben“ *nicht* hat und können so ex negativo die in einer solchen Gesellschaft befindlichen Individuen beschreiben und deren Praktiken zu einer Kultur zusammenfassen. Hier werden Individuen also letztlich aufgrund ihrer Teilhabe an bestimmten sozialen, von Institutionen ausgehenden Prozessen als zu einem Kulturkreis zugehörig zusammengefasst. Die bloße Existenz der Institutionen stellt eine Bewertung der jeweilig in ihrem Einflussbereich lebenden und handelnden Individuen dar, nachdem die Institutionen das verkörpern, was den jeweiligen Individuen nicht zu eigen ist. Insofern wird hier zwischen verschiedenen Kulturkreisen, ähnlich wie beim totalisierenden Kulturbegriff, unterschieden, die jedoch nicht nach geografischen Kriterien differenziert werden, sondern hinsichtlich der jeweiligen Institutionen.

Beim anthropologisierenden Kulturbegriff wird zwar keine Bewertung einer bestimmten kulturellen Praxis vorgenommen, da diese auch nicht aus einem freien Agieren resultiert, sondern Kultur in Form von Institutionen hier vielmehr aus einer logischen Folge der Mangelerscheinungen eines Individuums herrührt. Hier wird der Mensch selbst zunächst als zu schwach bewertet, um ohne Institutionen zu überleben, die als Kulturträger das Zusammenleben organisieren. Daraus folgend stellt die jeweilig proklamierte Funktion einer Institution, die eine jeweilig proklamierte Mangelerscheinung voraussetzt, eine Bewertung dar.

Den tradierten Kulturbegriffen ist also gemein, dass sie individuelle Lebensweisen zusammenfassen. Diese Zusammenfassung ist entweder das Ergebnis einer implizierten Bewertung (hinsichtlich der Bewertung einer Lebensweise als allgemeingültig für eine zusammengefasste Vielzahl aller Individuen/hinsichtlich des jeweiligen Selektionsverfahrens beim totalisierenden Kulturbegriff/hinsichtlich

des sektoralen Verständnisses von Gesellschaft/hinsichtlich der jeweiligen Funktionszuweisung von Institutionen beim anthropologisierenden Kulturbegriff) oder Zweck einer Bewertung, nachdem bestimmte (teils anzustrebende wie beim normativen Kulturbegriff) Kulturwerte einer Gemeinschaft zugeordnet werden. Neben dem zusammenfassenden Charakter, der stets mit einer im jeweiligen Kulturbegriff unterschiedlich implizierten Wertung einhergeht, ist diesen vier Kulturbegriffen zuletzt noch gemein, dass sie auch von einem wechselseitigen Verhältnis zwischen Kultur und Individuum ausgehen. Auf der einen Seite konstituieren Eigenschaften oder das Verhalten bestimmter Individuen ihre jeweilige Kultur (bottom up). Auf der anderen Seite geht mit dieser Zusammenfassung auch stets eine Kategorisierung der Eigenschaften oder des Verhaltens der einzelnen Individuen einher, anhand derer individuelles Verhalten bewertet werden kann und die Qualität seiner Eigenschaften mithin konstituiert (top down). Die Eigenschaften des Individuums konstituieren dann wieder die Kultur (usw.).

Anstatt also die YouTube Parodie auf ihren kulturkritischen Gehalt mithilfe tradierter Kulturbegriffe zu untersuchen, bieten die vorgestellten Kulturbegriffe eine wichtige Grundlage für die kulturelle (strukturelle) Analyse der YouTube Kultur: Vor dem Hintergrund der Wechselwirkungen zwischen Individuum und Kultur lässt sich die YouTube Parodie insofern als (teil-) konstitutiv für die YouTube Kultur darstellen, deren Eigenschaften im Kontext der YouTube Kultur an sich zu sehen sind.

3.2 Der populärkulturelle Kulturbegriff

3.2.1 Der Begriff der Populärkultur

Der bedeutungsorientierte Kulturbegriff sieht Kultur rein in der alltäglichen Praxis verortet und ist damit als kontingent interpretiert im engsten Sinne. Dieser Kulturbegriff befasst sich insbesondere mit dem Phänomen der Populärkultur, welche in diesem Zusammenhang ausführlicher behandelt wird. Populärkultur wiederum ist zunächst ein relativ junger Forschungsgegenstand, der in den Cultural Studies behandelt wird. Die 1964 erstmals institutionell begründete

Wissenschaft („CCCS“: Center for Contemporary Cultural Studies) versucht, vor allem interdisziplinär sich dem Begriff der Kultur anzunähern. Ihrem Selbstverständnis nach sind sie definitorisch nur schwer zu umreißen. Cultural Studies sind weniger durch ihren Gegenstandsbereich als durch ihre wissenschaftliche Herangehensweise und Forschungsstrategie zu bestimmen: Sie betreffen viele wissenschaftliche Disziplinen und zeigen anhand der Untersuchungen des „everyday life“ auf, wie Kultur im Leben der Menschen tatsächlich vorkommt und mithin zu charakterisieren ist. Konsequenterweise bestehen die Cultural Studies in einer „Balance zwischen politischen Engagement, theoretischen Zugängen und (vor allem) empirischen Analysen“⁴².

Cultural Studies zeichnen sich so durch eine konsequente Interpretation des Kulturbegriffs als kontingenten Prozess aus. Ihr Ziel ist die Analyse der vielfältigen kulturellen Prozesse. Diese kulturellen Prozesse unterliegen dabei nicht einem Maßstab, wie Kultur zu sein hat, oder unter welchen Gesichtspunkten sie zu analysieren ist, sondern werden schlicht danach untersucht, wie sie sich jeweilig im Alltagsleben ausdrücken. Charakteristikum der Cultural Studies ist insofern eine wertfreie Auseinandersetzung mit Kultur. Nachdem kein abstraktes Kulturideal vorausgesetzt wird, das in Analysen aufzufinden wäre, oder gesellschaftliche Phänomene zu erklären hätte, können sich Cultural Studies mit dem beschäftigen, was die Lebensweise der jeweiligen Gesellschaft tatsächlich ausmacht. Der Gegenstand kultureller Forschungen ist folglich im Alltäglichen verortet.

Trotz der strukturell wertfreien Auseinandersetzung mit alltäglichen kulturellen Praktiken lässt sich als Absicht der Forschungen der Cultural Studies eine politische erkennen: Die meisten Forscher unter ihnen sind bekennende Sozialisten und ihre Theorien sind so teils von einem marxistischen Gesellschaftsverständnis geprägt und äußern sich in einer Auffassung, die sich dem politisch linken Spektrum zuordnen lässt. So identifiziert ihr Verständnis die hegemoniale Kultur nicht nur mit der zunächst von Marx konstatierten kapitalistischen Kulturindustrie, deren Bemühungen in der Beeinflussung der Populärkultur zum Zwecke einer Vermarktung ihrer Produkte liegen, sondern auch

⁴² Lutter: *Cultural Studies*. S.9

mit sämtlichen Institutionen, die in der Öffentlichkeit präsent sind und so Einfluss auf die Gesellschaft haben.⁴³

Gegenüber diesen Hegemonien werden von den Cultural Studies individuelle vielfältige Prozesse untersucht, die sich in populärkulturellen, funktionalistisch „vieldeutigen“ Kulturprodukten⁴⁴ manifestieren und damit die Wirkung dieser Hegemonie als Gegengewicht beeinflussen. Für ein besseres Verständnis, inwiefern die komplexen individuellen Prozesse für die Gesamtkultur relevant sein können, soll im Folgenden das Gesellschaftsverständnis nach Gramsci skizziert werden.

3.2.2 Hegemonie Prinzip nach Gramsci

Der bekennende Marxist Gramsci beschäftigt sich in seinen „Gefängnisheften“ mit der Frage, warum die Bauern im faschistischen Italien trotz fortlaufender Repressionen nicht gegen die Staatsmacht aufbegehren.⁴⁵ Aus dieser Fragestellung heraus entwickelt er ein Modell von Staat, das die Gesellschaft methodologisch in einer Unterteilung in zwei Bereichen analysiert: Die politische Gesellschaft und die zivile Gesellschaft.⁴⁶ Das Ziel dieser Unterteilung ist es, Machtstrukturen einer Gesellschaft zu analysieren.

Neben der gängigen Vorstellung, dass Macht von politischen Institutionen als „Herrschaft“ ausgeht, wird hier dezidiert die „Hegemonie“ zum Machtfaktor innerhalb eines Staates erhoben, die sich in der zivilen Gesellschaft ausformt.⁴⁷ Die zivile Gesellschaft ist dabei von einem fortwährenden „geistigen, moralischen, kulturellen“ Diskurs geprägt. In diesem Diskurs wird kontinuierlich ein Konsens der Mitglieder der Gesellschaft geformt. Der Konsens bezieht sich dabei auf die aus dem Diskurs resultierenden kollektiv geteilten Wertvorstellungen. Nachdem dieser Konsens anderen vereinzelt Bestandteilen des öffentlichen Diskurses quantitativ voransteht, wird er von Gramsci auch als „geistige, kulturelle, moralische Führung“ bezeichnet, die eine „Hegemonie“ innerhalb der zivilen Gesellschaft darstellt.⁴⁸

⁴³ Hecken: *Populärkultur*. S.143

⁴⁴ Fiske: „Populäre Urteilskraft.“ S. 57

⁴⁵ Hecken: *Populärkultur*. S.127

⁴⁶ Neubert: *Antonio Gramsci*. S.56

⁴⁷ ebd. S. 59 ff.

⁴⁸ vgl. ebd. S. 66

Die politische Gesellschaft ist ein Bereich der personellen Machtausübung. In der politischen Gesellschaft gibt es keinen Diskurs, der auf einen „führenden“ Konsens hinausläuft. Man könnte sagen, dass in diesem Bereich Personen direkt miteinander darum konkurrieren, die „Herrschaft“ zu erlangen und anschließend zu sichern. Für ihre Sicherung sind zwei Aspekte erforderlich: Zum einen wird „Zwang“ verwendet, um die Herrschaft über den Staat immer wieder durchzusetzen und den Machterhalt zu sichern. Zum anderen ist die Voraussetzung für den Machterhalt die Berufung auf die Hegemonie, also die „geistige, kulturelle Führung“ der zivilen Gesellschaft für sich beanspruchen zu können, die sich mit dem eigenen politischen Führungsanspruch konsensual überlagert.⁴⁹

Gramsci stellt also fest, dass Machtausübung immer aus „Zwang und Konsens“ besteht. Die politische Macht ist damit stets abhängig von der zivilen. Die zivile Gesellschaft ist somit „emanzipiert“.⁵⁰ So lässt sich die politische Gesellschaft als Teil der zivilen Gesellschaft erklären, nachdem die Hegemonie der politischen stets von der Hegemonie der zivilen abhängig ist. Wer also die politische Hegemonie („Herrschaft“) in Frage stellen will, kann es zwar über den Kampf versuchen. Für einen dauerhaften Führungsanspruch muss aber die zivile Hegemonie angestrebt werden. Nachdem die zivile Hegemonie nicht durch Konfrontation mehrerer konkurrierender Mitglieder, sondern durch einen Konsens aus einem öffentlichen Diskurs heraus erlangt wird, muss ein Führungsanspruch der zivilen Gesellschaft angestrebt werden. Wenn also Hegemonie durch einen zivilen Konsens legitimiert wird, also sich mit der Wertvorstellungen der meisten Mitglieder der zivilen Gesellschaft überlagert, muss der zivile Diskurs infiltriert werden.

Aus diesem Grund beschäftigt sich Gramsci- und mit ihm schließlich die Cultural Studies- mit kommerziell erfolgreichen Kulturprodukten der Zivilgesellschaft wie etwa der populären Trivialliteratur,⁵¹ als Ausdrucksform zivilgesellschaftlicher „hegemonialer Kraftlinien“.⁵²

⁴⁹ vgl. ebd. S. 58; S. 65 f.

⁵⁰ ebd. S. 67

⁵¹ vgl. Hecken: *Populärkultur*. S. 128; Müller: „Pleasure and Resistance.“S.56

⁵² Begriff nach Fiske: *Lesarten des Populären*. S. 15

3.2.3 Kulturkritik im Sinne des rezenten Kulturbegriffs

Die Forscher der Cultural Studies entlehnten dabei Gramscis Hegemoniebegriff für ihre Studien und beschäftigen sich in Konsequenz mit der populären Kultur. Lawrence Grossberg etwa nimmt dabei die Überlegungen mit auf in einer Gegenüberstellung von Politik und (Populär-)Kultur.⁵³

Auch in dieser Annäherung ist die gegenseitige Beeinflussung von Politik und Kultur von Interesse. So versucht er Erklärungsmodelle zu erarbeiten, mit welchen politische Ereignisse und Entwicklungen mithilfe von Verweisen auf ihre kulturellen Voraussetzungen erklärt versucht zu werden. Kultur in seinem Sinne baut dabei auf die Haltung der einzelnen partizipierenden Menschen auf: Diese Partizipation besteht einfach aus Geschmack, Gefallen oder gar Zustimmung.⁵⁴

Diese Beobachtung selbst scheint keine bahnbrechend anthropologische Analyse; es ist jedoch bemerkenswert, dass Kategorien für die Haltung von Menschen zu abstrakten gesellschaftlichen Phänomenen in einer graduellen Formation erstellt werden, die so nicht nur die Praxis, sondern auch die Motivationsebene der Menschen in den Fokus der Analyse bringen. Anstatt also eine abstrakte Bewertung zur Konstituierung von Kultur vorzunehmen, wie sie der sektoralen, normativen oder totalisierenden Kulturbegriffen zu eigen ist, überlassen die Cultural Studies in ihren Analysen diese Bewertungen den jeweils an einer Kultur partizipierenden Individuen.

John Fiske übernimmt auch Gramscis Gesellschaftsmodell von ziviler und politischer Gesellschaft. Der Fokus seiner Forschungen liegt dabei vor allem in der Analyse von Macht und Widerstand innerhalb einer Gesellschaft. Für dieses Modell gebraucht er dabei die von Stuart Hall entlehnten Begriffe „power bloc“ und „the people“. In einer Gesellschaft, in der dieselbe Wirklichkeit unterschiedlich erfahren wird, es mithin soziale Unterschiede gibt, formen sich immer wieder Machtkonstellationen aus. Das Besondere an der Gegenüberstellung von „power bloc“ und „the people“ ist dabei, dass diese Attribute nicht nach sozialen Kriterien zugewiesen werden. Soziale Kriterien werden hier nicht einfach ignoriert, sie werden vielmehr etwa nach Geschlecht, Beruf, Alter, Wohnort oder auch Ethnie

⁵³ Grossberg: *Dancing In Spite Of Myself*. S.191 ff.

⁵⁴ Grossberg: *We Gotta Get Out Of This Place*. S. 37 ff.

kategorisiert.⁵⁵

Jedoch wird eine Zuweisung innerhalb dieser Kategorien zur Bestimmung, ob eine Person dem „power bloc“ oder „the people“ angehört, aber nicht vorgenommen, sondern vielmehr darauf verwiesen, dass ein Mensch hinsichtlich seines Geschlechts etwa dem „power bloc“ angehören kann (als Mann in einer patriarchalen Gesellschaft) hinsichtlich seines Berufes aber als „the people“ charakterisiert wird (etwa als Lohnarbeiter).⁵⁶

Hier werden also Macht und Widerstand nicht auf sozial spezifische Gesichtspunkte reduziert, sondern Macht und Widerstand werden hier vielmehr als Konstanten gesamtgesellschaftlicher Dynamik verstanden. Dabei wird vorausgesetzt, dass Macht und Widerstand sich gegenseitig bedingen: Wo keine Macht, da kein Widerstand; und natürlich umgekehrt. Dieses Modell von einem generellen Prozess von Macht und Widerstand begründet dann auch das Kulturverständnis von Fiske. Hier liegt die Motivation begründet, als Widerstand ständig Symbolen der Macht neue Bedeutungen zuzuschreiben und sie dadurch anzugreifen:

„Kultur ist (zunächst) der konstante Prozess, unserer sozialen Erfahrung Bedeutungen zuzuschreiben und aus ihr Bedeutungen zu produzieren, und solche Bedeutungen schaffen notwendigerweise soziale Identität für die Betroffenen.“⁵⁷

In „Produktion und Zirkulation“ liegt laut Fiske „Lust“.⁵⁸ Menschen partizipieren an einer Kultur durch Bedeutungszuweisungen. Diese Bedeutungszuweisungen können derart von den ursprünglichen abweichen, dass sie als Widerstand oder eben als kulturkritisches Verhalten gesehen werden können. Der Widerstand in Form von neuen Bedeutungszuweisungen kann dabei aber auch so erfolgreich sein, dass diese Bedeutungszuweisungen an gesellschaftlicher Akzeptanz gewinnen und so als herrschende Meinung auftreten.

In einer solchen zirkulären Dynamik werden sich wieder Widerstände herausformen, die die vorgenommene Bedeutungszuweisung durch neue Bedeutungen

⁵⁵ vgl. Fiske: „Populärkultur.“ S. 9

⁵⁶ ebd. S.9

⁵⁷ Fiske: *Lesarten des Populären*. S.14

⁵⁸ ebd. S.14

in Frage stellen.⁵⁹ Kultur entsteht also in Abhängigkeit zu sozialen Erfahrungen und mithin zu unserem Erleben in der Gesellschaft. Sie ist ein „sozialer Prozess“ und „immer im Werden“ und bezieht sich notwendigerweise auf das jeweilige soziale System. Nachdem sie eine „konstante Abfolge von Praktiken“ ist, entsteht sie nicht nur aus der Gesellschaft, sondern wirkt „inhärent politisch“ auch auf sie ein und ist an der „Verteilung sozialer Macht beteiligt“. Die Populärkultur ist immer eine Antwort auf hegemoniale Macht einer Gesellschaft.⁶⁰ Der Widerspruch in der populärkulturellen Kritik selbst bleibt allerdings, dass sie sich gegen Hegemonien aller Art richtet, jedoch erst durch diese Hegemonien zustande kommt. Denn es sind letzten Endes die Objekte (die mit neuen gegenläufigen Bedeutungen versehen werden), die als symbolhafte revoltierende Mittel gegen die Hegemonie eingesetzt werden - obwohl alle Objekte von der hegemonialer Kultur her- und bereitgestellt werden. Populärkultur besteht in diesem Sinne in der „Kunst mit etwas auszukommen.“⁶¹ Sie besteht in den Bedeutungen, die verschiedenen Objekten jeweils unterschiedlich zugeordnet werden, sie besteht nicht aus Objekten selbst.

Nachdem Populärkultur mittels „Ressourcen“ realisiert wird, die ihrerseits von der Gesellschaft und innerhalb der dortigen Machtverhältnisse zur Verfügung gestellt werden, ist sie keine abgrenzbare Kulturform mit eigens identifizierbaren Kulturprodukten. Kulturkritik im populärkulturellen Sinne entlehnt Elemente ihrer Referenzobjekte und weist diesen neue Bedeutungen zu. Populärkultur lässt sich vielmehr in den vorgenommenen Modifikationen von Elementen hegemonialer Kultur verorten.

3.3 Jugendkultur als Ausdrucksform rezenter Kulturkritik

YouTube ist bei Jugendlichen besonders beliebt. 19% der Jugendlichen sehen „so gut wie täglich“ Videos etwa auf YouTube.⁶²

Daher soll zunächst ein historischer Überblick gegeben werden, was man unter Jugendkultur versteht und schließlich wofür Jugendkultur heute steht.

⁵⁹ vgl. zur Zirkularität von Widerstand beispielhaft: Mayer: „Vielbevölkerte Zone.“ Insbes. S.242

⁶⁰ Fiske: *Lesarten des Populären*. S. 15 ff.

⁶¹ ebd. S.16

⁶² Shell Deutschland Holding: *16. Shell Studie*. S.19

3.3.1 Jugendkultur der 1940er: Eine Konsumgruppe

Erst in den 1940er Jahren beobachtet die Wissenschaft das neue Phänomen der Jugendkultur. Bis dahin existierten keine Forschungen zu dieser Lebensphase von Menschen. Möglicherweise war die Fokussierung auf diese Bevölkerungsgruppe auch den demografischen Folgen des 2. Weltkriegs geschuldet. Bei einem Bevölkerungsrückgang von 8% kommt es zu einem Anstieg von 24% bei Jugendlichen in den USA.⁶³ Diese breite Bevölkerungsschicht wird von der Wirtschaft als konsumfreudige Zielgruppe entdeckt und es werden Marktforschungen in Auftrag gegeben, die zu den ersten Studien über Jugendkultur zählen. In der Geburtsstunde seiner wissenschaftlichen Beobachtung wird Jugendkultur als eigene Bevölkerungsgruppe mit der Bezeichnung „teenagern“ wahrgenommen, die eng mit einem bestimmten Konsumverhalten verknüpft wird.

3.3.2 Jugendkultur der 1960er: Die Popkultur

Ab den späten 1950er Jahren wird Jugendkultur spätestens von der Öffentlichkeit als eigene Kultur im Sinne einer Lebensweise identifiziert. Sie lässt sich klar abgrenzen zur Kultur der Erwachsenen und hat ihre eigenen kulturellen Vorlieben und öffentlich verhandelten wie wirksamen Symbole entwickelt. Ein schillerndes Beispiel für den neuen „teenism“ ist der Rock ‘n’ Roll.⁶⁴ Dieser teenism wird als „deviant movement“ bezeichnet, welcher der „main culture“ gegenübertritt und dementsprechend vor allem von konservativen Beobachtern mit Argwohn verfolgt wird.⁶⁵

Die Popkultur ist ein spezieller Bereich der Jugendkultur und wird insbesondere in den Cultural Studies analysiert. Es wird insbesondere beleuchtet, worin das „Star-tum“ einer Popkultur besteht und wie dementsprechend das „Fan-tum“ zu Stande kommt. Charakteristikum des Star-tums ist dabei seine „Selbstreferentialität“.⁶⁶ Es historisiert sich selbst immer wieder neu und bildet so einen eigenen Kosmos. Dieser bietet ein „Imaginationsarsenal“ und eine „Möglichkeitswelt“ von

⁶³ Steinem: „Ins And Outs Of Pop Culture“. S.80

⁶⁴ ebd. S.118

⁶⁵ Parsons: *Beiträge zur soziologischen Theorie*. S.254 f.

⁶⁶ Kleiner: „Pop fight Pop.“ S.11

Identitätsangeboten.⁶⁷ Dieses Imaginationsarsenal wird dabei strukturell durch Archive (etwa Musik, Lifestyles, Clubs, Mode), Protagonisten (Stars) und Kommunikatoren (etwa Journalisten) repräsentiert.⁶⁸ Die Fans orientieren sich dementsprechend an diesem Imaginationsarsenal. Sein polysemischer Charakter bietet dabei viele Identifikationsmöglichkeiten für seine Fans, die die mannigfaltig verwendeten Symbole der Popkultur mit eigenen Bedeutungen versehen können und sich damit zu Nutzen machen: Nachdem das Star-tum auch in einer Möglichkeitswelt von Identitätsangeboten besteht, bedeutet das Fan-sein also nicht bloß Gefallen an einem bestimmten Künstler und seinen Kulturprodukten zu finden. Vielmehr übernimmt der Fan die Symbole seines Stars und bindet diese in seine Lebensweise mit ein. Das Spektrum der Lebensweise umfasst dabei die Archive. Daher ist das Fan-von-einem-Künstler-Sein nicht bloß mit einer vermehrten Rezeption seiner kulturellen Produkte verbunden, sondern äußert sich vielmehr in Kleidung, Wohnungseinrichtung, Sprache, Frisur, eben in einer ganzen Lebenseinstellung.

Nach Grossberg gibt es drei Intensitätsgrade einer Anhängerschaft: „Fans“, „Fanatics“ und „Ideologues“.⁶⁹

Dabei empfinden die Fans ein bloßen affektiven wie temporären Gefallen an einer Sache, aus welcher sie im Affekt eine temporäre Identität konstruieren.⁷⁰

Ideologues sind hingegen von einer Sache aus rationalen Gründen überzeugt. Die rationalen Gründe sind dabei entscheidend für ihre Überzeugung.⁷¹

Fanatics wiederum sind von einer Sache überzeugt, ohne dass hierfür rationale Gründe erforderlich wären. Ihre Überzeugung betrifft also die Sache selbst und greift erst mittelbar auf Begründungen zurück.⁷²

Innerhalb dieser Unterteilung lässt sich das Verhalten der Fans der Popkultur mit der Beschreibung der Fans nach Grossberg erklären: Fans nach Grossberg finden einen temporären affektiven Gefallen an etwas, Fans im popkulturellen Sinne eignen sich Symbole ihrer Referenzobjekte an und übernehmen eine bestimmte

⁶⁷ ebd. S.11

⁶⁸ ebd. S.11

⁶⁹ Grossberg: *Dancing In Spite Of Myself*. S.247 ff.

⁷⁰ ebd. S.247

⁷¹ ebd. S.248

⁷² ebd. S.248

Lebenseinstellung.

Für den Zusammenhang der Kulturkritik durch YouTube Parodien müssen diese Fragen hier jedoch weiterführend erläutert werden. Zwar lassen sich YouTube Parodien auch als Ausdruck eines Affekts zu der Vorlage beschreiben, die mit einer Übernahme von Symbolen zur Konstituierung der eigenen Identität einhergeht und sich lediglich vom Fan sein dadurch unterscheidet, als dass sie sich in einer humorvollen Kritik äußert.

Allerdings scheint ein bloßer Affekt- gesteuerter Spaß an der Freude (Grossberg: „Fan“) als Motivation, mittels YouTube Videos andere Videos zu parodieren, aufgrund des damit verbundenen Aufwandes unwahrscheinlich zu sein. Es scheint naheliegend, dass die Motivation einer solchen Leistung, die sich in der kreativen Produktion eines Videos äußert und etwa von Richard nobilitiert wird (vgl. Kap. 3.3.5), sich in einer Überzeugung gründet.

Insofern soll im Folgenden nun überlegt werden, inwiefern die YouTube Parodie auf der Motivationsgrundlage von Fanatics oder eben Ideologues bestehen könnte.

Nachdem YouTube Parodisten Elemente der Vorlage übernehmen und sich also ihrer Symbole bedienen, könnte man hier analog zum popkulturellen Schema behaupten, dass mit der Verwendung der Symbole eine Verhandlung der Botschaften der Vorlage stattfindet, die bei der Popkultur etwa im Angebot von Identitäten und Lebenseinstellung bestanden. Wie auch immer also Symbole der Vorlage von der Parodie interpretiert werden, ihre Verwendung lässt sich als Bezugnahme auf die der Vorlage zugrundeliegenden Botschaften beschreiben. Insofern wäre die YouTube Parodie hier auch als Verhandlung zugrundeliegender Lebenseinstellungen zu betrachten und die Parodisten als Ideologues zu sehen, die bestimmte Werte proklamieren wollen.

Dennoch bedarf die Popkultur wie die parodierte Vorlage seiner Protagonisten, um diese Botschaften zu senden und identifizierbar zu machen. Insofern könnte man ebenso die YouTube Parodisten den Fanatics zuordnen, die sich weniger mit den Botschaften auseinandersetzen, sondern deren affektiven Bezugspunkte sich eher zunächst unreflektiert auf die Personen stützen.

Ein Beispiel für die Gruppe der Fanatics sind in der Popkultur etwa die weiblichen Fans von Boygroups (Groupies), die ihren Stars mit ihrer obsessiven Liebe, die sich vor allem im irrationalen Konsumerhalten ausdrückt, huldigen.

Bei der YouTube Parodie wären solche Parodien also als Werk von Fanatics zu beschreiben, die sich mehr durch die Parodisierung der Protagonisten der Vorlage als durch die kreative Bearbeitung der Symbole der Vorlage charakterisieren lassen.

Insofern scheint hier eine differenzierende Charakterisierung zwischen Ideologues und Fanatics bei der jeweiligen Parodie fruchtbar.

Diese Überlegung soll aber nicht als strikte Grenzziehung missverstanden werden. Geht man davon aus, dass YouTube Parodisten als Ideologues zu sehen sind, die aus bestimmten rationalen Gründen, einer bestimmten Weltvorstellung heraus, andere YouTube Video Protagonisten ablehnen und sie daher parodieren, wäre das Parodierte in diesem Sinne mehr ein Mittel, um eigene Gedanken zu veranschaulichen. Die Frage bei einer solchen Grundlage wäre allerdings, warum Ideologues sich überhaupt per Parodie darauf reduzieren müssten, wogegen sie wären, anstatt argumentativ zu propagieren, wofür sie sind: Gerade wenn die Motivationshaltung der YouTube Parodisten derart gedanklich und rational begründet wäre, wie dies bei dem Modell von Ideologues vorausgesetzt wird.

Insofern erscheint es naheliegend, dass sich die Motivation der YouTube Parodisten stets auch durch das mitunter provokante, oder zumindest als provokant empfundene, Auftreten der Protagonisten der Vorlage erklären lässt und die YouTube Parodisten hier mehr den Fanatics zuzuordnen wären.

Nachdem eine Vorlage schließlich immer aus der neuen Verwendung der Elemente der Vorlage besteht, impliziert sie *immer* eine Verhandlung der Symbole der Vorlage und weist immer einen ideologischen Gehalt auf.

Daher könnte man behaupten, dass die YouTube Parodie *tendenziell* mehr ein Werk von Fanatics ist, deren Motivation zu parodieren in den Figuren der Parodierten selbst zu sehen ist, als in der Motivation, eigene Weltvorstellungen anhand von Parodien darzustellen, die hier lediglich als ironisch präsentiertes

Gegenbeispiel zu ihren Vorstellungen dienen würden. Folglich könnte man hier behaupten, dass sich die Stoßrichtung der Komik *tendenziell* mehr auf Protagonisten der Vorlage als auf die der Vorlage unterstellten zugrundeliegenden Ideologien bezieht. Dennoch ist im Einzelfall zu prüfen, inwiefern sich die Motivationsgrundlage auch als Ideologiehaft charakterisieren lässt.

3.3.3 Jugendkultur seit den 1980ern

Jugendkultur als wissenschaftlichen Begriff für eine Gruppierung in einer Gesellschaft lässt sich also ab den 1940er Jahren konstatieren. Von einer mit einem speziellen Konsumverhalten wissenschaftlich charakterisierten gesellschaftlichen Gruppe hat sie sich spätestens Ende der 1950er Jahre zu einer sich gegen die Hochkultur profilierenden Bewegung entwickelt.

Die Frage nach der modernen Jugendkultur stößt allerdings sogleich an ihre Grenzen, nachdem eine eindeutige Definition „im Rahmen der Heterogenität von Erscheinungen des Jugendlebens in dem widersprüchlichen Durcheinander und undurchsichtigen Konglomerat“ schwer fällt.⁷³

Auffällig ist der ökonomische Charakter von moderner Jugendkultur. Wurden die Beatles vor 60 Jahren etwa, bevor sie optimal vermarktet wurden, einfach als Band berühmt, so sind die meisten Musikgruppen heute nach Gesichtspunkten der Vermarktung zusammengestellt. Ausdruck dieses selektiven Verfahrens, welches sich auf die optimale Vermarktung beruft, sind dabei die unzählig im Fernsehen gesendeten Formate, wo nicht nur die musikalischen Talente im Vordergrund stehen. Zuschauer entscheiden hier nämlich nicht nur, wer gut singen kann, sondern wer das Zeug zum „Superstar“ hat und entsprechende Eigenschaften mitbringt. Zu diesen Eigenschaften zählt dabei etwa der dem modernen, neoliberal ökonomischen System entsprungene Leistungsgedanke, der in solchen Castingshows reflektiert wird, um schließlich zum Bewertungsmaßstab erhoben zu werden.⁷⁴

Unter diesem Gesichtspunkt könnte man behaupten, dass die moderne Jugendkultur der wissenschaftlich auf eine Konsumgruppe reduzierten Jugendkultur der 1940er ähnelt.

⁷³ Ferchhoff: *Jugend und Jugendkulturen des 21. Jahrhunderts*. S.174

⁷⁴ Thomas: „Showtime für das „unternehmerische Selbst““. S. 58

Daneben haben sich aber auch seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts ein quantitativ weitaus höheres Spektrum von „Jugendszenen und Jugendsubkulturen“ als je zuvor entwickelt.⁷⁵

Zudem hybridisieren diese Ausdifferenzierungen von Jugendstilen die Grenzen zwischen der Leitkultur und der jugendlichen Gegenkultur“, die zu jener Stellung bezieht.⁷⁶

Anhand einer Auflistung gängiger Jugendstile versucht Ferchhoff die äußerliche Realisierung von moderner Jugendkultur zu umreißen: So gibt es Fans von verschiedenen, nach eigenen Regeln funktionierenden Musik Genres, sowie Computerkids, Fußballfans, Fantasy Fans, Anhänger von Religionen, Skatern, Skinheads oder auch Serienfreaks.

Eben diese exemplarisch dargestellte Fülle macht es schwer, von *der* Jugendkultur zu sprechen, die sich gegen bestimmte Aspekte der Leitkultur wendet.⁷⁷

Auch wenn man heutzutage vergeblich symbolisch artikulierte Elemente von Dissenz sucht, wie sie etwa Hebdige noch als charakteristisch für Subkultur und damit Jugendkultur bezeichnet hatte⁷⁸ und die als Charakteristikum der modernen Jugendkultur herangezogen werden könnten, muss sich Jugendkultur als Subkultur gar nicht unbedingt in einem „dualen Paradigma von hegemonialer und gegenkultureller Kultur“ äußern: Jugendkultur kann auch als „ordnungskonsolidierende Instanz sowie als geordnete Infragestellung“ verstanden werden.⁷⁹

Der von Hebdige als Merkmal erhobene Dissenz wird in dieser Perspektive nicht in Frage gestellt, sondern als Bestandteil einer gesellschaftlichen Ordnung verstanden, der seine Qualität aus den zu Verfügung stehenden Mitteln der Gesamtordnung bezieht.

In diesem Sinne einer gesellschaftlichen Ordnung, aus der sich verschiedene Kulturen entwickeln, kann man für die Jugendkultur das Gedankenmodell von

⁷⁵ ebd. S.175

⁷⁶ Metz: „So Fucked Up!“ S.120

⁷⁷ Hebdige: *Subculture*. S. 15ff.

⁷⁸ Metz: „So Fucked Up!“ S.120

⁷⁹ ebd. S.118

„Liminalität“ verwenden.

Der von Victor Turner entwickelte Begriff der Liminalität interpretiert jugendkulturelle Stile nicht als andersartig von der Gesellschaft abgegrenzt, sondern zielt darauf ab, dass Jugend in der Übergangsphase zwischen Trennungs- und Angliederungsphase, oder zwischen Kinder- und Erwachsenenphase besteht.⁸⁰

Hier wird also nicht eine Zuordnung zu einer auf bestimmten Merkmalen beruhenden Gruppe konstruiert, sondern lediglich festgestellt, dass es sich bei Jugendkultur immer um ein bipolares Spannungsverhältnis handelt.

Diese Perspektive ließe die Interpretation offen, dass Jugendliche sich in ihrer Phase von Liminalität immer von etwas abwenden und es ablehnen oder sich zu etwas hinwenden und es befürworten, in dem sie bestimmte Symbole verwenden, die in ihrer Ablehnung, etwa durch Verwendung von symbolischen „Stigmata der Niederen“⁸¹, gegen das Establishment ebenso eine Befürwortung eben der Subkultur darstellen können. Ziel ist es hier, ähnlich der individuellen Motivation der kulturellen Bedeutungszuweisung bei Fiske (s.o.), durch Artikulation seiner Meinung seine Identität zu bilden.

Jugendkultur äußert sich also in der alternierenden Entscheidung zwischen diesen beiden unterschiedlichen Haltungen, die von Jugendlichen durch die Wahl von etwa Kleidung oder Freizeitbeschäftigung und mithin durch ihr Konsumverhalten kommuniziert werden könnten.

Jugendkultur lässt sich in diesem Sinne vor allem als eine Kultur der Entscheidung seiner einzelnen Mitglieder zwischen Zustimmung und Ablehnung darstellen.

Die verschiedenen Ausprägungen der Jugendkultur sind in diesem Modell Symbole für getroffene Entscheidungen. Jugendkultur ist nicht wie in den 1960ern gegen eine bestimmte gesellschaftliche Ordnung ausgerichtet. Das Gegen-etwas sein, egal wogegen, ist ihr bestimmender Charakter und ersetzt die Herausbildung einer eigenen Kultur.

Die Popkultur der 1950er ihrerseits ist auf medialen Zentralismus gestützt. Dieser

⁸⁰ ebd. S.118

⁸¹ Turner. *The Forest of Symbols*. S.111

Zentralismus könnte ein Grund für die Vereinheitlichung von Stilen zu einer Popkultur mit Wiedererkennungswert geführt haben. Bei YouTube hingegen ist jeder Videoblogger ein „Protagonist“. Die Partizipation an einer solchen dezentralen Popkultur müsste sich zwangsläufig in einem Sammelsurium befürwortender und ablehnender Haltungen zu einer Unzahl von popkulturellen Produkten ausdrücken.

Das könnte ein erklärendes Beispiel sein für die nicht charakterisierbare moderne Jugendkultur.

3.3.4 Jugendkultur im digitalen Raum

Das Web gilt zum anderen als Ort der Begegnung, der eigenen Gesetzen unterliegt und durch Erwachsene fast nicht reglementierbar ist.⁸² Dass dieses „erwachsenen-freie“ Web von 91 % der Jugendlichen regelmäßig genutzt wird und demzufolge eine hohe Relevanz für die aktuelle Jugendkultur hat, ist ein weiterer Beleg dafür, dass Jugendkultur in der heutigen Zeit gerade nicht mehr mit dem identitätsstiftenden Merkmal einer opponierenden Lebenseinstellung gegen die Welt der Erwachsenen versehen werden kann, sondern sich vielmehr in einem von Erwachsenen abgesonderten Raum bewegt, an welchem „real-räumlich ungebundene kulturelle Trends verbreitet“ und verhandelt werden.⁸³

Dieser Erwachsenen-freie Raum ist damit auch weitgehend frei von zentralistisch - industriellen Vermarktungsstrategien der Jugendkultur und lässt sich so als Ort beschreiben, in welchem Jugendliche frei vom kulturindustriellen Einfluss gestalterisch tätig sein können im Prozess ihrer Identitätsbildung. Die Identitätsbildung unter kulturindustriellem Einfluss lässt sich dabei etwa in implizit oder explizit kommunizierten gesellschaftlichen Postulaten zur Selbstführung eines Individuums in TV- Casting Formaten verorten.⁸⁴

Insofern stellt das Internet auch eine Möglichkeit dar, sich dem Einfluss oder der Kontrolle diverser Vermarktungsstrategien zu entziehen oder diese hier zumindest kritisierend zu thematisieren.

Digitale Jugendkultur kann sich auch im Sinne von Syndikation, Partizipation und

⁸² Friedrichs(u.a.): „Die Verschränkung von Jugendkulturen und digitalen Medienwelten.“ S.34 f.

⁸³ ebd. S. 34

⁸⁴ vgl. Thomas: „Showtime für das „unternehmerische Selbst““. S. 59

Artikulation geprägten Web 2.0 entfalten (vgl. 2.1). Das Internet mit diesen Eigenschaften stellt dabei einen für Jugendliche medial gestützten Raum dar, in welchem sich kulturelle Prozesse frei entfalten können. Insofern stellt der digitale Raum eine eigene Form von Jugendkultur dar, der teils Phänomene der Jugendkultur aus der Realität repräsentiert, teils auch eigene jugendkulturelle Phänomene im digitalen Raum erst hervorgebracht hat.

Beispielhaft für Letzteres seien an dieser Stelle etwa Chaträume angeführt, deren Kommunikationsformen eigene Ausdrucksformen hervorgebracht haben, die in der „realen“ Welt verwendet werden, wie etwa „lol“ (=laughing out loud“) oder „omg“ (=oh my god).⁸⁵

Auch wenn sich die Jugendkultur frei von Reglementierungen seitens der Erwachsenen entfalten kann, so reglementiert sich die Jugendkultur im digitalen Raum stets selbst.

Wie bereits in 2.1 dargestellt, können Artikulationen im digitalen Raum des Web 2.0 stets als Kommunikationsaufforderung an andere angesehen werden. Die Reaktionen anderer Nutzer implizieren dabei zumeist eine Bewertung. Diese Bewertung führt dazu, dass man eine Artikulation als Abgleich eigener Wahrnehmung von Realität mit anderen kritisch darauf Bezug nehmenden Sichtweisen sehen kann.

Insofern lässt sich der digitale Raum der Jugendkultur auch als Ort des „Selbstmanagements“ beschreiben⁸⁶, wo zwar frei von Normierungen seitens der Erwachsenen kulturelle Prozesse von statten gehen, der einzelne Nutzer aber seine Identität vor einem teils radikal geführten Gericht, das aus allen anderen Nutzern besteht, herausbildet. Ein Beispiel für das extreme Moment solcher Debatten ist etwa der Bericht über „The Face That Launched An Online War“, der die hochemotional geführte Kontroverse um die YouTube Nutzerin Roxxy beschreibt.⁸⁷

Der digitale Raum hat also eigene jugendkulturelle Phänomene entwickelt und ist

⁸⁵ vgl. zu der eigenen Sprache des Web 2.0 etwa: Androutopoulos: „Online Gemeinschaften und Sprachvariation.“

⁸⁶ vgl.: Reichert: *Amateure im Netz*. S. 70-80

⁸⁷ Jutras: „The Face That Launched An Online War.“ Online auf: <http://www.theglobeandmail.com/life/article970184.ece>

zudem von der bipolaren Spannung von Freiheit (von Erwachsenen) und Kontrolle (durch andere, meist jugendliche Nutzer) geprägt.

Die jugendlichen Nutzer lassen sich dabei in vier Gruppen einteilen: Gamer (24%), digitale Netzwerker (25%), Funktions- (17%) und Multi-User (34%). Dementsprechend lässt sich behaupten, dass YouTube als soziale Plattform mehr als die Hälfte der jugendlichen Internetnutzer anspricht (digitale Netzwerker und Multi-User: 59%).⁸⁸ Zudem scheint die soziale Kluft zwischen den Jugendlichen größer zu werden.⁸⁹ Soziale Plattformen des Internets, zu denen über 96 % der Jugendlichen⁹⁰ Zugang haben, können hier auch als Ort der Begegnung einer sich immer mehr entfremdenden oder zumindest sozial diversifizierenden Generation interpretiert werden. Jedoch ist die Form des individuellen Verhaltens im Internet von der jeweiligen sozialen Herkunft geprägt und drückt sich so in „Nutzungsungleichheiten“ der neuen Medien aus.⁹¹ Nachdem Jugendliche aus sozial bevorteilten Schichten eher affirmativ gegenüber der hegemonialen Kultur eingestellt sind, benutzen sie das Internet vor allem zu Informationszwecken, Jugendlichen sozial benachteiligter Schichten hingegen dient der digitale Raum vor allem für die Auseinandersetzung mit kulturellen Fragen.⁹² Insofern kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei den Akteuren der in dieser Arbeit beispielhaft zu analysierenden Videos eher um Jugendliche benachteiligter Schichten handelt. Diese Feststellung soll jedoch keinesfalls eine sich selbst genügende Bewertung der Akteure, sondern mehr eine Erklärung für die Motivation der Akteure darstellen.

3.3.5 Jugendkultur bei YouTube

Um herauszufinden, was das YouTube- hafte an YouTube ist, oder wie sich die hier auftretende Jugendkultur beschreiben lasse, hat Birgit Richard in einer Studie von 2008 Videos der zweiten YouTube Kategorie (amateurhaft wirkende Videos 2.1) ausgewertet.⁹³ Dabei erstellt sie 13 Clipkategorien, unter welche man die Videos privater Nutzer einteilen kann. Vier dieser Clipkategorien erlauben es, sie

⁸⁸ Shell Deutschland Holding: 16. *Shell Studie* S. 19

⁸⁹ ebd. S. S.16

⁹⁰ ebd. S.19

⁹¹ Kutscher; Otto: „Digitale Ungleichheit“. S. 75

⁹² vgl. ebd. S.78

⁹³ Richard: „Art 2.0: Kunst aus der YouTube!“ S. 231 ff.

als YouTube spezifische Kunst zu bezeichnen:

Mediaremix-Clips, Arty-/Artresponse-Clips, Fan-/ Haterclips und Ego-Clips.

Bei Ego-Clips präsentieren Benutzer der Plattform sich selbst und erstellen so Videotagebücher, oder geben etwa Darbietungen ihrer Tanzkünste. Diese Clipkategorie stellt quantitativ die meisten Videos im Angebot.

Mediaremixvideos hingegen arbeiten mit found footage und bleiben grundsätzlich immedial, inszenieren Inhalte aber mittels „reenactment“ auch in den Alltag.

Weiterhin finden sich Fanclips und Haterclips, die Bekenntnisse von einem Nutzer an eine Gruppe oder im Gegenteil ihre Abneigung zu einer Gruppe der Öffentlichkeit mitzuteilen versuchen.

Zuletzt sei noch auf die Kategorie der Arty- /Artresponseclips verwiesen. Artyclips präsentieren dabei besondere kunsthandwerkliche Fähigkeiten, artresponseclips transformieren Kunstwerke oder setzen ähnlich den Mediaremix- Clips found footage ein, dokumentieren aber auch künstlerische Ausstellungen.⁹⁴

Birgit Richard kommt zu dem Schluss, dass die Besonderheit der Kultur von YouTube im Response Charakter liegt, der YouTube Videos zu eigen ist.⁹⁵ Die Verzahnung eines Clips in mehrere andere durch die Response Struktur wird bei Arty-/ Artresponse clips , Mediaremix sowie Fan/ Haterclips deutlich. Sie sind nur zu verstehen, wenn man die Bezug genommenen Clips kennt.

Die Ego- Clips nehmen zwar allenfalls auf YouTube gängige Schemata auf. Sie sind insofern von der Response Struktur geprägt, als dass sie mit der Intention hochgeladen werden, sich zu präsentieren und damit eine Reaktion hervorzurufen. Jugendkultur auf YouTube äußert sich demnach in zwei zentralen Punkten:

Zum einen ist es von Nutzern geprägt, die mit Ego- Clips Aufmerksamkeit zu erregen versuchen, zum anderen von solchen, die sich mit Fan-Videos oder Hassvideos zu den Ego Clips oder anderen Themen äußern. Formal können dabei im Mediaremix oder im Arty-/Artresponse Stil Elemente anderer Videos übernommen werden.

Der eine Antwort (response) provozierende oder darstellende Charakter ist spezifisch für die jugendkulturellen Videos bei YouTube. Insofern lässt sich die YouTube- Parodie, die eine Antwort darstellt, als charakteristischen Ausdruck von

⁹⁴ ebd. S.231 ff.

⁹⁵ ebd. S.230

YouTube beschreiben.

3.4 Fazit: YouTube Parodie als jugendkultureller Ausdruck rezenter Kulturkritik

Die YouTube Parodie lässt sich abschließend je nach zugrunde liegender Kulturdefinition anders charakterisieren. Stets ist dabei zu unterscheiden zwischen Kulturkritik, die auf demselben Kulturverständnis wie die Vorlage beruht oder das Kulturverständnis der Vorlage selbst kritisiert.

Wenn vorausgesetzt wird, dass die YouTube Parodie dasselbe Kulturverständnis wie ihre Vorlage besitzt, besteht Kulturkritik beim normativen, totalisierenden oder auch sektoralen Kulturbegriff darin, die in der Vorlage implizierten Kulturwerte anzugreifen, in dem ihnen andere Kulturwerte gegenübergestellt werden. Diese Kulturwerte würden im neuen Kontext der Parodie verarbeitet werden und auf humorvolle Weise kritisiert werden. Dieser Kontext der Parodie würde seinerseits auf einen implizierten Kulturwert verweisen, der kritisch dem der Vorlage entlehnten Kulturwert gegenübergestellt wird.

Das anthropologisierende Verständnis von Kultur gründet auf einer individuell erhobenen Funktionszuweisung zu Institutionen. Kulturkritik kann hier darin bestehen, dass die von einem Anderen erhobene Funktionszuweisung einer bestimmten Institution kritisiert wird, in dem dieser Institution eine andere Funktion unterstellt wird. Insofern könnte die Kulturkritik der YouTube Parodie darin bestehen, dass der Vorlage eine Fehlinterpretation hinsichtlich ihrer unterstellten Funktionszuweisung zu YouTube vorgeworfen wird, etwa in dem YouTube von der Vorlage als Institution tiefgründiger Selbstoffenbarung funktional interpretiert wurde, die Parodie hingegen YouTube als Institution für Unterhaltungsclips interpretiert.

Geht man davon aus, dass das kulturelle Verständnis der Vorlage kritisiert wird, dann wäre es bei einem unterstellten normativen, totalisierenden oder auch sektoralen Kulturbegriff, der die Vorlage begründet, hier denkbar, dass die Willkür angegriffen wird, mit der die jeweilige Normativisierung von Kulturwerten beim

jeweiligen Kulturbegriff vonstatten geht. Dies wäre etwa möglich, in dem die von der Vorlage als Kulturwert proklamierte Lebensweise mit alternativen Handlungsweisen, die auf andere Kulturwerte schließen lassen, in ein und derselben konkreten Handlungssituation als Gegendarstellung präsentiert würden. Legt man den anthropologisierenden Kulturbegriff zugrunde, so würden kulturelle Institutionen als Ausdruck von Kultur in das Visier der YouTube Parodie geraten.

Die YouTube Parodie als kulturkritisches Produkt könnte hier zum Beispiel die Institution YouTube angreifen, in dem sie YouTube als vermeintlichen Kulturdiktator behandeln würde, der eine Kultur unabhängig von dem tatsächlichen Leben und den Eigenschaften seiner Mitglieder suggestiv erschafft.

Dazu könnte die YouTube Parodie charakteristische YouTube Videos aufgreifen und in einer anderen für YouTube uncharakteristischen Umgebung darstellen, etwa in dem ein „YouTube Star“, der endlose Monologe über seine Lebensphilosophie hält, in der Parodie in einen Raum mit dem Rezipienten dargestellt würde, der ihm verständnislos gegenüber sitzt.

Der kulturkritische Gehalt mancher YouTube Parodie kann anhand dieser Kulturbegriffe zwar dargestellt werden, allerdings würde sich die kulturkritische Analyse vor allem auf eine Diagnose von Vorlagenbezügen beschränken.

Vielmehr lassen sich anhand der Aspekte, mithilfe derer Kulturbegriffe definiert werden, die YouTube Parodie als (teil-) konstituierend für die YouTube- Kultur begreifen. Die YouTube Parodie kann so dargestellt werden als kulturkritisches Element, das als Teil der YouTube Kultur die YouTube Kultur kritisiert.

Im Sinne des rezenten Kulturbegriffs, wonach Kultur vor allem in Bedeutungszuweisungen liegt, lässt sich auch die Methodik darstellen, wie Kulturkritik in der YouTube Parodie geäußert wird.

So wie die Parodie dabei Elemente der Vorlage aufgreift, um sie in einen neuen Zusammenhang zu setzen, werden bei der Populärkultur kulturelle Symbole aufgegriffen und mit neuen Bedeutungen versehen.

Neben der „Spurensuche“, worin die Vorlage bestehen könnte, kann in dieser Perspektive auch untersucht werden, unter welchen Gesichtspunkten die Vorlage parodiert wurde.

Die Kulturkritik einer YouTube Parodie stellt in diesem Sinne auch einen Ausdruck von Widerstand gegen etablierte Kulturpraktiken dar und lässt sich so als ständiger Kampf um die Bedeutungszuweisungen zu kulturellen Symbolen interpretieren.

Der Erfolg einer YouTube Parodie führt aber dazu, dass sie selbst wieder als etabliertes Kulturprodukt parodiert wird und ihre Bedeutungszuweisungen durch neue ersetzt werden. Insofern ließe sich auch die stete Dynamik von YouTube anhand seiner Parodien erklären.

Nachdem bei der YouTube Parodie in diesem Sinne lediglich Kulturprodukten neue Bedeutungen zu gewiesen werden, würde die YouTube Parodie noch immer aus den parodierten Kulturprodukten bestehen und sich gewissermaßen selbst angreifen. Sie wären kein eigenständiges Produkt, sondern vielmehr die modifizierte Vorlage.

Dennoch bleibt wie bei den Kulturbegriffen dargestellt zu beachten, dass sämtliche Elemente einer Kultur diese konstituieren. In diesem Sinne wäre die YouTube Parodie nicht nur als ein kulturkritisches Element zu sehen, sondern man könnte als eine Eigenschaft der YouTube Kultur selbst ihre Kulturkritik sehen. Insofern wäre die YouTube Parodie ein Produkt eben dieser Eigenschaft.

Zuletzt lässt sich die YouTube Parodie als Ausdruck von Jugendkultur begreifen, durch welche die Auseinandersetzung der einzelnen Partizipierenden über ihre eigene Identität mit anderen deutlich würde. Diese zugrunde liegende Beschäftigung mit einem derart essentiellen Thema könnte zudem den radikalen Charakter mancher YouTube Parodie erklären, der im Zusammenhang einer bloßen Kulturkritik unerklärlich bliebe. Daneben lassen sich die Akteure den sozial benachteiligten Schichten zuordnen, die mit der YouTube Parodie gegen gesellschaftliche sie benachteiligende Verhältnisse opponieren. Schließlich könnte das provokative Charakteristikum der Popkultur für dieses Phänomen als Erklärung herangezogen werden.⁹⁶

⁹⁶ vgl. Kleiner: „Pop fight Pop.“ S.14

Die YouTube Parodie als Antwort auf eine Vorlage findet so ihren treibenden Motor in der Jugendkultur, deren Dynamik von einer steten Entscheidung zwischen Befürwortung und Ablehnung darstellt. Die Parodie ist dabei nicht nur die Ablehnung eines bestimmten Videos, sondern konstituiert in ihrer Abneigung gleichzeitig Dinge, die sie befürwortet. Dieser konstitutive persönliche Bezug zu den parodierten Videos führt auch zu den dynamischen und emotionalen Diskursen auf YouTube.

Nachdem die YouTube Parodie sich immer auf eine Vorlage bezieht und die YouTube Plattform vom Response Charakter geprägt ist, lässt sich die YouTube Parodie zuletzt als typische Ausdrucksform von Kulturkritik auf YouTube sehen.

4 Satirische Intermedialität

4.1 Definitionen

Bevor die Intermedialität vorgestellt wird, soll eingangs noch auf den im Titel des Kapitels zentralen Begriff der Satire eingegangen werden. Hernach soll veranschaulichend der für den Begriff Intermedialität der zugrunde liegende Terminus „Medium“ anhand ausgewählter, für dieses Kapitel relevanter Beispiele näher gebracht werden, bevor schließlich die Intermedialität selbst behandelt wird.

4.1.1 Die Satire

Der Begriff der Satire lässt sich als eine spezielle Form der Parodie (s. Kapitel 2. 2) definieren. Die Satire nimmt dabei nicht auf eine bestimmte Vorlage Bezug. Die Satire bezieht sich vielmehr auf „allgemeine Missstände“⁹⁷ etwa gesellschaftlicher Natur, die sie mit aggressiver Komik anzugreifen versucht. Die Satire zielt also auf ganze „Systeme“ ab.

Der Struktur nach also bleibt die Satire allgemeiner als die Parodie, nachdem ihr Referenzobjekt nicht anhand einer Untersuchung, welche Elemente einer bestimmten Vorlage in der vorliegenden kritischen Darstellung übernommen worden sind, herausgelesen werden kann. Sie übernimmt nicht die Symbole der Vorlage, sondern erschafft erst Symbole, die als Verweise auf das satirisch referierte System hinweisen.

Die Qualität ihrer Bezugnahme bleibt dabei also zwangsläufig spekulativer Natur, auch wenn mithilfe von Verweisen („Zeichen“), die sich als mögliche Bezugnahme von Elementen einer vorliegenden Satire zu einem bestimmten System darstellen lassen, argumentiert werden kann:

„Parody refers us to the sign itself, or to a system of signs. Satire refers us to the contents of signs, which I designate as a **system of res**. (...) Satire takes an object (e.g., society) and ultimately turns into a **sign**.“⁹⁸

⁹⁷ Wunsch: *Die Parodie*. S. 25

⁹⁸ Dane: „Parody and Satire.“ S. 150. (Hervorhebung durch den Autor)

Die Satire lässt sich charakterisieren als „Verbindung von Komik und Kritik“⁹⁹. Sie unterscheidet sich von der Parodie darin, dass sie nicht zwangsläufig auf eine konkrete Vorlage Bezug nehmen muss, deren konkrete Textelemente sie adaptiert, sondern sich vielmehr gegen Objekte direkt richtet.

Sowohl Parodie als auch Satire können dabei gleichermaßen entweder als Gattung oder Schreibweise auftreten. Insofern kann ein Text die Gattung Parodie aufweisen, und gleichwohl partiell eine satirische Schreibweise beinhalten. (Ebenso verhält es sich umgekehrt). Die Unterschiede sind nur graduell und subjektiv wahrnehmbar und es ist im Einzelfall bei einer Mischform zu unterscheiden, ob der parodische oder der satirische Charakter dominanter auftritt. In jedem Fall schließen sich Satire und Parodie nicht aus, sondern treten oftmals gemeinsam auf.

Wenn die Satire gemeinsam mit einer Parodie auftritt, wäre grundlegend zu erklären, ob entweder der Analysegegenstand der Gattung einer Parodie und die Schreibweise einer Satire zugeordnet wird, oder ob es sich um eine Satire (als Gattung) handelt, in welcher parodische Elemente (als Schreibweise) vorkommen. In letzterem Fall wäre es naheliegend, die parodisch behandelten Vorlagenelemente dann als konkrete Beispiele für das Bezug genommene System der Satire zu interpretieren.

In ersterem Fall könnte man die Satire (als Schreibweise) als Nebenprodukt auffassen, durch die zusätzlich zur parodisch behandelten Vorlage ein ganz anderes System kritisiert wird: Nachdem sich die parodierte Vorlage immer einem System zuordnen lässt, muss sich die Satire, soll sie sich von der Parodie unterscheiden, auf ein völlig anderes System beziehen.

Im Rahmen dieser Arbeit geht es dezidiert um die Analyse der (YouTube-) Parodie als Gattung, weshalb Satire nur als Schreibweise zum Tragen kommt und insofern satirische Systeme, die nicht schon in der Vorlage impliziert sind, intermedial analysiert werden.

4.1.2 Das Medium

Die vielfältige Forschung zum Begriff Medium macht zunächst eine Definition der Etymologie nach notwendig. Demnach ist ein Medium etwas „Mittleres, ein

⁹⁹ Wunsch: *Die Parodie*. S.25

„Vermittelndes“. „In ihrer Beliebtheit erklärt sie vor allem den alltäglichen Sprachgebrauch.“¹⁰⁰

Im Sprachgebrauch sind Medien ein

„Sammelbegriff für alle audiovisuellen Mittel und Verfahren zu Verbreitung von Informationen, Bildern, Nachrichten etc. Zu den Massen-Medien zählen insbesondere die Presse(Zeitungen, Zeitschriften), der Rundfunk (Hörfunk, Fernsehen) und in zunehmenden Maße auch das Internet.“¹⁰¹

Im Sprachgebrauch werden Medien also oftmals mit Massen-Medien assoziiert. Strukturell wird hier ein Medium also in einer funktionalen Gegenüberstellung der Materialität des (Massen-)Mediums (Zeitung, Fernsehen etc.) zu den durch es verbreiteten Informationen(Bildern, Nachrichten) konstruiert.

Für die fachwissenschaftliche Analyse reicht eine solche Definition laut Faulstich nicht aus. Er charakterisiert Medien nach fünf Gesichtspunkten. Medien sind hier nicht nur „Kommunikationsvermittler“ im Bereich der Massenkommunikation, sondern auch im Bereich individueller, zwischenmenschlicher Kommunikation.

In diesem Sinne bezeichnet er Medien als Kanäle zur Informationsvermittlung. Diese Kanäle müssen nicht technisch sein, nachdem man etwa das Theater als einen solchen „Kanal“ auffassen kann.¹⁰²

Die Informationen, die durch die Kanäle vermittelt werden, haben eine bestimmte Form:

„Jedem Kommunikationskanal wird in der Regel ein mehr oder weniger charakteristisches Zeichensystem zugeordnet, das die Vermittlung und das Vermittelte prägt oder zurichtet.“¹⁰³

Das Radio bedient sich beispielsweise eines auditiven Zeichensystems, während das Plakat sich eines visuellen Zeichensystems bedient. Anhand dieser Zeichensysteme lassen sich Medien also „charakterisieren“ und mithin voneinander abgrenzen.

Weiterhin lassen sich Medien voneinander aufgrund ihrer „Komplexitätsgrade“

¹⁰⁰ Faulstich,.: *Einführung in die Medienwissenschaften*. S.24

¹⁰¹ „Medien“ in: Schubert;Klein: *Das Politiklexikon*

¹⁰² Faulstich: *Einführung in die Medienwissenschaften*. S.20

¹⁰³ ebd. S. 24

unterscheiden. Die Komplexität eines Mediums bezeichnet er auch als „Organisation“ von Informationen. Nachdem diese Organisation „funktional“, also auf den Empfänger abgestimmt sei, sind Medien hier auch immer gesellschaftlich „institutionalisiert“. Medien unterscheiden sich also in ihrer tatsächlichen Verwendung („Funktionalität“) durch die Gesellschaft.

Zuletzt sind Mediendefinitionen stets einem zeitlichen Wandel unterworfen. Ihre Funktionalität in der Gesellschaft variiert hinsichtlich ihrer „Relevanz“ sowie ihrer „Dominanz“.

Faulstichs Definition unter Einbezug der fünf Gesichtspunkte lautet dementsprechend:

„Ein Medium ist ein institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz.“¹⁰⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Medien hier werksseitig sowie rezeptionsseitig beschrieben werden: Zum einen sind Medien werksseitig betrachtet Kommunikationsvermittler, die als Kanäle Informationen senden oder empfangen in jeweils unterschiedlichen Zeichensystemen.

Andererseits sind Medien rezeptionsseitig definiert durch ihre tatsächliche Verwendung, die zeitlichem Wandel unterliegt und damit eine variable Relevanz innerhalb der Gesellschaft (Gemeinschaft der Rezipienten) und innerhalb des „Totum's“ der Medien aufweist. Im vorliegenden Fall der YouTube Videos ließe sich die rezeptionsseitige Charakterisierung des Mediums, die stets einem historischen Wandel unterliegt, etwa anhand der Analyse der jeweiligen „views“ sowie der Aufrufstatistiken belegen.

Die in dieser Arbeit zu behandelnden YouTube Parodien sind Medien als „digitale“¹⁰⁵ Vermittler von Massenkommunikation, die sich bestimmter audiovisueller Zeichensysteme bedienen.

Nachdem ein Medium im Sinne des Sprachgebrauchs ein technischer Vermittler

¹⁰⁴ ebd. S. 26

¹⁰⁵ Auf die historische Einteilung von Medien nach Faulstich (S.25) wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen.

von Informationen ist, wird in der Definition nach Faulstich die Art und Weise, wie Informationen vermittelt werden, mit aufgenommen. Medien greifen hier auf semiotische Systeme zurück, um Informationen zu vermitteln. Die Perspektive auf semiotische Systeme, die in ihrer Organisation ein Medium konstituieren, ist ein Charakteristikum dieses Medienmodells.

Das zweite Charakteristikum ist der Gedanke, dass Medien sich auch immer von der Rezeptionsseite aus definieren. Die per Definitionem vorgenommene Gegenüberstellung von Rezeptions- und Werkseite bietet damit eine weitere Möglichkeit, Faulstich' s Medienbegriff mit anderen Definitionen zu vergleichen.

Im Kapitel 4.2 wird im Rahmen einer Übersicht von Intermedialitätsmodellen auf die „Synthetische Intermedialität“ eingegangen werden. Daher ist es unerlässlich, an dieser Stelle noch die Mediendefinition von Mc Luhan darzustellen. Weiterhin muss auf die Definition von Wolf eingegangen werden, der wiederum als Grundlage der Forschungen von Rajewsky angegeben wird, deren Analysemodell intermedialer Bezüge in 4.3 vorgestellt wird. Beide sollen schließlich miteinander verglichen werden, um die Problematik einer Mediendefinitionsbildung zu veranschaulichen.

Der Medienbegriff nach Wolf

Nach Wolf besteht ein Medium nicht nur im konventionellen (oben dargestellten) Sinne eines technischen „Übertragungskanal von Informationen“ (wie z.B. das Radio), sondern lässt sich vielmehr auch nach den semiotischen Systemen, welche Informationen wahrnehmbar machen, definieren.

Diese Bezugnahme auf die Informationen bedeutet in letzter Konsequenz, dass die semiotischen Systeme, aus denen die Informationen bestehen, selbst die Medien konstituieren.

Während also konventionell ein Medium vom Materiellen her (ihrem technischen Übertragungskanal) definiert wird, das sich eines bestimmten semiotischen Systems bedient, lassen sich unter der Perspektivierung auf die vermittelten Informationen eines Mediums nach Wolf allgemeine semiotische Systeme

erfassen, die in ihren unterschiedlichen Kombinationen ein Medium konstituieren.

Die Perspektivierung auf die Kombination verschiedener semiotischer Systeme eines Mediums wiederum impliziert sogleich, dass Medien untereinander anhand der jeweiligen Art der Vermittlung von Informationen verglichen werden können.¹⁰⁶ Wolf gleicht sich insofern mit Faulstich, dass auch er in seinem Modell die Informationsvermittlung anhand verwendeter semiotischer Systeme differenziert. Explizit wird allerdings nicht auf die Rezeptionsseite eines Mediums im Gegensatz zu Faulstich eingegangen.

Eine YouTube Parodie greift demnach auf semiotische Systeme zurück. Diese semiotischen Systeme unterliegen neben ihrem audiovisuellen Charakter bestimmten YouTube spezifischen Regeln oder auch Erzählformen¹⁰⁷ und lassen so YouTube Videos als eigenes Medium erscheinen. Eine Analyse von Intermedialität könnte sich also sowohl bei Faulstich wie auch bei Wolf im Zusammenhang mit dieser Arbeit nicht auf das Verhältnis von YouTube Parodie und YouTube Vorlage beziehen. Vielmehr ließen sich mediale Einflussnahmen auf die YouTube Parodie fernab von ihrer (konkreten YouTube Video-) Vorlage analysieren.

Der Medienbegriff nach McLuhan

Mc Luhans Theoriemodell entstammt den 1960er Jahren und wird im 4.2.2 Kapitel relevant werden, nachdem sein Medienverständnis als theoretisches Grundlage für die synthetische Intermedialität gesehen werden darf.

Dieser soziologische Ansatz beschäftigt sich mit der Auswirkung von Medien auf die Menschen.

Der Effekt, den Medien auf Rezipienten haben, wird hier zum entscheidenden Moment und Selbstdefinition. McLuhans Ausführungen wurden berühmt durch

¹⁰⁶ vgl.: Wolf: „Musicalized Fiction.“ S.40

¹⁰⁷ vgl. zu „Regeln“ etwa Peters; Seier: „Home Dance: Mediacy And Aesthetics Of The Self On YouTube.“

den Satz: „The Medium Is The Message.“¹⁰⁸

Während man nach konventioneller Lesart hier eine Gegenüberstellung der beiden Bestandteile eines Mediums, technischer Übertragungskanal und vermittelte Informationen, sehen würde, verweist das Zitat im einfachsten Sinne darauf, dass ein Medium durch seine Botschaft definiert wird.¹⁰⁹

Die Verwendung des Begriffs der „Botschaft“ impliziert im Gegensatz zur Information notwendigerweise einen Empfänger. Mithin geht es McLuhan nicht um die vermittelten Informationen (Inhalt) selbst, sondern um die tatsächlich rezipierten Informationen.

So ist ein Medium bei Mc Luhan in letzter Konsequenz all das, was auf Menschen wirkt und somit Veränderungen bewirkt.¹¹⁰

Nachdem McLuhan allem, was ein Wirkungspotential auf einen Rezipienten hat, einen Mediencharakter zuweist, droht der Begriff „ubiquitär“ zu werden:¹¹¹

Wenn Alles, was die Qualität eines Veränderungspotentials hat, Medium ist, dann sind Medien nach McLuhan sämtliche „extensions of the body, the senses, the mind.“¹¹²

Dieser Definition nach wäre jedes einzelne YouTube Video genau wie etwa jede einzelne Seite des Internets ein eigenständiges Medium.

Eine intermediale Analyse würde sich auf dieser Grundlage nicht nur wie bei Wolf und Faulstich auf die Beziehungen des konkreten YouTube Videos zu anderen Medien beschränken. Vielmehr ließen sich Bezüge der YouTube Parodie zu anderen YouTube Videos oder gar YouTube Parodien bei einer intermedialen Analyse nach McLuhan herstellen.

Fazit

Das Theoriemodell nach McLuhan unterscheidet sich völlig von der Definition

¹⁰⁸ McLuhan: *Understanding Media*. S.7

¹⁰⁹ Federman: „What Is The Meaning Of The Medium Is The Message?“ S.1 Online auf <http://individual.utoronto.ca/markfederman/MeaningTheMediumistheMessage.pdf>.

¹¹⁰ ebd. S.2

¹¹¹ Schröter: „Intermedialität.“ S.135

¹¹² Federman: „What is the Meaning of the Medium is the Message?“ S.2. Online auf <http://individual.utoronto.ca/markfederman/MeaningTheMediumistheMessage.pdf>.

nach Faulstich oder Wolf. Auf die werkseitige Ebene eines Mediums wird bei McLuhan nicht eingegangen. So besteht ein Medium nicht aus einem Übertragungskanal zur auf semiotischen Systemen basierenden Informationsvermittlung.

Vielmehr ist für ihn all das ein Medium, was eine Veränderung in den dynamischen intersozialen Prozessen der Gesellschaft bewirkt. Ein Medium definiert sich nicht aus seinen formalen Eigenschaften, sondern vielmehr seiner Auswirkung nach. Die Informationen, die bei Faulstich und Wolf werkseitig im Medium verortet werden, konstituieren sich bei McLuhan erst durch ihre Rezeption und sind somit im Medium selbst gar nicht (vollständig) enthalten

Mit Faulstich hat das Modell nach McLuhan gemein, dass beide auf die Rezeptionsseite eines Mediums eingehen. Allerdings fehlt wie erwähnt bei McLuhan eine werkseitige Beschreibung.

Ein Medium nach McLuhan könnte man in terminologischer Analogie zu Wolf als das von semiotischen Systemen tatsächlich Rezipierte definieren. Mit Wolf lässt sich ansonsten das Modell von McLuhan nicht vergleichen, nachdem Wolfs Definition explizit nur auf die Werkseite eingeht, während McLuhan die Rezeptionsseite betont.

Die intermediale Analyse von YouTube Videos ist so abhängig von dem Medienbegriff, der jeweilig zugrunde gelegt wird.

4.2 Intermedialität allgemein

4.2.1 Forschungsstand der Intermedialität

Zum Begriff der Intermedialität gibt es bisher keine einheitliche Definition. Dies wird auf die verschiedenen Ansätze zurückzuführen sein, den Begriff des Mediums zu definieren. Intermedialität stellt einen „termine ombrello“ dar, der viele Bedeutungen in sich vereinigt.¹¹³ Intermedialität meint dem Wortlaut nach die Beziehung zwischen den Medien (inter= zwischen).

Gleichbedeutend wird dieser Forschungsbereich aber etwa auch als

¹¹³ Rajewsky: *Intermedialität*. S.6

„Polymedialität“ oder gar als „Medientransfer“ bezeichnet.¹¹⁴

Nachdem es sich bei Polymedialität um eine Forschung handelt, die sich dem Wortlaut nach mit Vorkommnissen einer Vielzahl von Medien beschäftigt und Medientransfer wörtlich „Überführung von Medien“ bedeutet, scheint die Intermedialitätsforschung insgesamt nicht nur vielfältig, sondern auch voller Widersprüchlichkeiten innerhalb ihrer Teilbereiche zu sein.

Daher soll zunächst auf eine Abgrenzungsmöglichkeit der Intermedialität zu den „Interart Studies“ eingegangen werden, die ein möglichst allgemeines aber einheitliches Modell darstellt, um sich von 4.2.2- 4.2.5 dann einer Definition von Intermedialität über verschiedene Intermedialitätsmodelle anzunähern.

Interart Studies beschäftigen sich „vorrangig mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Musik und bildender Kunst“. Diese Wechselbeziehungen haben dabei mehr komparatistischen Charakter und verfolgen über den Vergleich die Fragestellung, wie die einzelnen Medien beschaffen sind. Diese Schule lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen.¹¹⁵

Demgegenüber ist der Begriff der Intermedialität ein modernes Phänomen, der seit den 1990ern wissenschaftliche Beachtung findet.¹¹⁶ Je nach Definition lässt sich der Begriff auf Coleridge („intermedia“, 1812) zurückverfolgen, oder setzt spätestens mit den Beginnen des damalig neuen Mediums Film im 20. Jahrhundert an.

Dies mag kein Zufall sein, nachdem der audiovisuelle Film je nach Definitionslage aus mindestens zwei verschiedenen Medien besteht und dabei selbst konventionell als ein Medium angesehen wird und so eine intermediale Beziehung in sich vereinigt. Die Anfänge der Forschungen sind dabei von der Untersuchung der Beziehung zwischen Literatur und Film gekennzeichnet, die sich aus der Entwicklung heraus erklären lässt, dass der Film zunehmend als „ Verbreitungs- und Kontaktmedium der Literatur auftrat“.¹¹⁷

Nachdem die „neuen Medien“ wie das Internet sich am Ende des 20. Jahrhunderts gesellschaftlich etablieren, ist nun die Forschungsperspektive der Interart Studies,

¹¹⁴ ebd. S.6

¹¹⁵ ebd. S.8

¹¹⁶ Paech: „Intermedialität.“ S.14

¹¹⁷ Rajewsky: *Intermedialität*. S.8

welches sich exklusiv auf die „hohen Künste“ beschränkte, nicht mehr ausreichend für eine Analyse der Medien. Die Intermedialität bietet hingegen allein aufgrund ihres nur vage bestimmten Forschungsgegenstandes¹¹⁸ die Möglichkeit, sich ohne strukturelle Einschränkungen auch mit den „neuen Medien“ zu befassen“, auch wenn sie auf Ergebnisse der Interart Studies fallweise zurückgreift.¹¹⁹

Seit den 90er Jahren wird der neue Begriff der Intermedialität inhaltlich auch durch Forschungsergebnisse der Intertextualität geprägt (vgl. Rajewsky 4.3) und greift so verstärkt auf textuelle inhaltliche Zusammenhänge zwischen Medien auf. So soll hier auf ein Verständnis von Intermedialität zurückgegriffen werden, dessen Ziel sowohl das Streben nach definitorischer Herausbildung von Medienbegriffen sowie Medienfiguren meint, als auch als Untersuchung der Wechselwirkungen von Medien in verschiedenen Formationen begreift.

Um eine Übersicht zu erhalten, inwiefern mit welchen Zielsetzungen Intermedialität analysiert werden kann, wird im Folgenden eine auf Schröter zurückgehende Einteilung diverser Intermedialitätsmodelle in vier Kategorien vorgestellt.¹²⁰

Abschließend soll ein Instrumentarium zur Analyse intermedialer Bezüge nach Rajewsky vorgestellt werden, welches Aspekte intertextueller Verfahren aufgreift.

4.2.2 Synthetische Intermedialität

Die synthetische Intermedialität baut auf dem weitläufigen Verständnis des Medienbegriffs von McLuhan (4.1.) auf.

Diese Schule fasst Intermedialität als („sexuell konnotierte“¹²¹) Fusion zweier Medien auf: Geringer Augenmerk wird dabei auf das dem Begriff der Intermedialität innewohnende Verhältnis mehrerer Medien zueinander gelegt; vielmehr wird besonders die Wirkungsweise von Intermedialität - analog zum verwendeten Medienbegriff nach McLuhan - beleuchtet und allgemein die Vorzüge intermedialer Praktiken herausgestellt.

Charakteristikum der synthetischen Intermedialität ist die Perspektivierung auf den

¹¹⁸ zu Interpretationsmöglichkeiten von „Medium“ siehe beispielhaft 4.1.2

¹¹⁹ ebd. S.8 f.

¹²⁰ Schröter: „Intermedialität.“ S.129- 154

¹²¹ ebd. S.130

Betrachter: Es findet sich also keine analytische Beschreibung der wechselseitigen Beziehung der intermedial zusammengetretenen Medien. Vielmehr wird hier Intermedialität in der „perzeptiven, kognitiven Verarbeitung (des jeweiligen Betrachters) verortet.“¹²²

Weiterhin wird Intermedialität als eine Rückkehr zum Ursprung und nicht ein neuartiges Modell interpretiert: Die konventionell wahrgenommenen Monomedien werden hier bloß als Folge industrieller Revolution und damit einhergehender Spezialisierung der Arbeitskräfte und aller anderen gesellschaftlichen Bestandteile angesehen. Intermedialität ist damit nicht nur die Rückführung von Medien in ihre wahre Existenzform, sondern wird vielmehr auch mit politisch- nostalgischen Erwartungen konnotiert.

Die Funktionalität von synthetischer Intermedialität lässt sich am besten anhand des von Higgins erhobenen Vergleichs und der damit verbundenen Abgrenzung zu den mixed media verstehen:

Die mixed media stellen dabei eine Formation verschiedener Medien dar, die „jederzeit vom Betrachter als getrennte begriffen werden können.“¹²³ Demgegenüber stellt die synthetische Intermedialität eine konzeptuelle Fusion dar, bei der es für den Betrachter unmöglich ist, die ursprünglich in ihr zusammengekommenen einzelnen Medien im Nachhinein zu erkennen.

Vielmehr entsteht hier ein neues Medium, das nicht nur gleichberechtigt neben den es konstituierenden einzelnen Medien steht, sondern ihnen hinsichtlich seiner Funktionalität, der „Durchbrechung habitualisierter Wahrnehmungsformen“¹²⁴, voransteht.

Zwei Eigenschaften prägen demnach das Ringen um ein synthetisches Intermedialitätsverständnis:

Zum einen stellt sich die Frage, inwiefern überhaupt noch von Intermedialität zu sprechen ist, wenn diese rein äußerlich nicht bemerkbar verschiedene Medien in sich vereinigt. Nach ihrer eigenen Definition macht diese Form von Intermedialität ihre eigene Bezeichnung irrelevant.¹²⁵

¹²² ebd. S.135

¹²³ ebd. S.134

¹²⁴ ebd. S.131

¹²⁵ vgl. S.134

Nachdem auf der anderen Seite intermediale „verfremdende Effekte“¹²⁶ eine positive Wirkung auf den Betrachter haben sollen, scheint sich die Intermedialität doch auf eine Weise zumindest subversiv bemerkbar zu machen.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Intermedialität hier maßgeblich auf die subversive Wirkung und damit auf ihre Rezeption abstellt. Damit sind auch Medien nicht mehr einheitlich bestimmbar, sondern bleiben individuell variabel, so dass weniger die Wechselbeziehungen der Medien untereinander untersucht werden (können), sondern vielmehr ein „simples Verfahren einer reinen Aufzählung“¹²⁷ erfolgt:

Intermediale Bezugnahmen und Wechselwirkungen werden hier nur im Zusammenhang eines historischen Abrisses relevant.

Für die intermediale Analyse von YouTube Videos kann die synthetische Intermedialität herangezogen werden, wenn es darum gehen soll, exklusiv die Wirkung (Rezeption) des Zusammenspiels der verschiedenen enthaltenen Medien natürlich rein subjektiv und damit spekulativ i.S.d. Medienbegriffs zu beschreiben.

Nachdem der grenzenlose Medienbegriff von McLuhan hier zugrunde gelegt wurde, können beliebig viele Referenzmedien, die miteinander im vorliegenden Medium miteinander fusioniert sind, herangezogen werden für eine intermediale Analyse.

Dies wiederum macht die Analyse einer YouTube Parodie nach der synthetischen Intermedialität zur umfangreichsten, auch wenn sich hier der Aussagegehalt der Analyse selbst in Grenzen hält und stets subjektiv und damit unwissenschaftlich bleibt.

4.2.3 Formale/ Transmediale Intermedialität

Die transmediale Intermedialität beruht auf einem Medienverständnis, das von einer strikten Trennung der „medialen Basis“ von der „formalen Ebene“ ausgeht.

Medien bedienen sich hier zur Informationsvermittlung lediglich allgemeiner „Erzählformen“. Infolgedessen wird hier keine Wechselbeziehung zwischen konstitutiven Medien analysiert, sondern es sind vielmehr „mediale Kontexte“¹²⁸

¹²⁶ Higgins: *Horizons*. S.93

¹²⁷ vgl. Aumont: „L’Oeil interminable.“ S. 77-89.

¹²⁸ Müller: „Intermedialität und Medienwissenschaft.“ S.133.

herausgearbeitet, innerhalb derer sich die konkrete Darstellung von Medien konstituiert.¹²⁹

Diese medialen Kontexte beziehen sich auf eine mediale Perspektive, die Wolf und Faulstich mit dem Terminus der im Medium verwendeten „semiotischen Systeme“ (Zeichensysteme) aufgreifen.

Semiotische Systeme sind aber bei der transmedialen Intermedialität unabhängig von den einzelnen Medien und werden auch als Erzählformen bezeichnet.

Als Beispiel für eine solche Erzählform könnte man das „skopische Regime“¹³⁰ anführen, das eine visuelle Darstellungsform benennt, die sich über Jahrhunderte hinweg sowohl in der Malerei als auch in der Fotografie oder im Film wiederfinden lässt.

Es wird also bei der transmedialen Intermedialität angenommen, dass die Erzählformen medienunspezifisch sind, nachdem sie in verschiedenen Medien vorkommen.

Allerdings stellt sich dann die Frage, ob eine Analyse medialer Bezugnahmen unter diesem Gesichtspunkt noch erfolgen kann: Die Erzählformen müssten ja medienspezifisch genug sein, um ihr Referenzmedium nachweisbar und so fruchtbar für eine intermediale Analyse zu machen.¹³¹

In letzter Konsequenz würden hier also allgemeine Erzählformen zu einem Selbstzweck herausgearbeitet: Ihre Qualität sagt nichts über die Medien aus, in denen sie vorkommen. Medien selbst wären nur Platzhalter für Erzählformen.

Grundlegend problematisch ist auch das der Transmedialität zugrunde liegende Verständnis einer Trennung von medialer Basis und Form, nachdem „Formen nur in Medien erscheinen“ und „Medien immer nur in Formen aktualisiert“ existieren.¹³²

Nachdem hier eine wechselseitig existenzielle Abhängigkeit besteht, scheint das abstrakte „idealistische“¹³³ Konzept einer über den Medien erhabenen Form haltlos.

Dieser paradoxe Umstand würde die transmediale Intermedialität generell wertlos

¹²⁹ Schröter: „Intermedialität.“ S.136

¹³⁰ Jay: „Scopic Regimes of Modernity.“ S. 3 ff..

¹³¹ Schröter: „Intermedialität.“ S.142

¹³² ebd. S.142

¹³³ Paech: „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität.“ S. 336.

für intermediale Analyse machen.

Allerdings kann dieses Problem behoben werden, in dem Medien bestimmte Formen zugestanden werden und daneben allgemeine Formen existieren. Das würde bedeuten, dass man zwischen medienspezifischen und medienunspezifischen Phänomenen unterscheiden kann, die beide in einem Medium auftreten.

Transmedialität wäre die Analyse medienunspezifischer Phänomene, Intermedialität die Analyse medienspezifischer Phänomene ein und desselben Mediums.¹³⁴

Für die intermediale Analyse satirischen Gehalts von YouTube Parodien hilft die transmediale Perspektive auf Intermedialität, weil mit ihrer Hilfe die medienunspezifischen Erzählformen herausgearbeitet werden könnten. Nachdem medienunspezifische Erzählformen qua Definition - im Gegensatz zu medienspezifischen Formen - in verschiedenen Medien immer in der selben Art erscheinen, würde sich eine transmediale Analyse auf identische Formen innerhalb des satirischen Videos sowie der Bezug genommenen Zeichensysteme (s. Satire 4.1.1) beziehen. Auch hier würde eine bloße intermediale Analyse, bei der die Bezüge eines YouTube Videos auf andere Medien behandelt würden, mithilfe der transmedialen Perspektive auch auf andere YouTube Videos erweitert werden können.

4.2.4 Transformationale Intermedialität

Hier versteht sich Intermedialität als „Re-Repräsentation“ eines Mediums in einem anderen.¹³⁵ Dabei geht ein Medium im intermedialen Prozess nicht in ein anderes Medium über und wird integraler Bestandteil wie bei der synthetischen Intermedialität. Auch sind es nicht einzelne Bestandteile, die in verschiedenen Medien vorkommen und dadurch eine Bezugnahme unter diesen erst ermöglichen.

Hier geht ein Medium vollständig in ein anderes über und bleibt ganzheitlich erhalten, so dass in der Rezeptionsebene zwischen zwei klar voneinander

¹³⁴ vgl. Rajewsky: *Intermedialität*. S.11 ff.

¹³⁵ Schröter: „Intermedialität“. S.144

abgetrennten Medien unterschieden werden kann.

Das repräsentierende Medium liefert allerdings dabei die Strukturen, innerhalb welcher das andere Medium repräsentiert wird. Das repräsentierte Medium wird daher nicht authentisch, sondern mit den Mitteln und nach den Regeln des repräsentierenden Mediums wiedergeben und so verfremdet. In letzter Konsequenz lässt sich so von einem „displacement“¹³⁶ des repräsentierten Mediums sprechen.¹³⁷

Daher ist eigentlich auch keine Intermedialität im Sinne einer Synthese verschiedener Medien gegeben.

Allerdings liefert die vorausgesetzte Mediendifferenz, die eine ganzheitliche Repräsentation unmöglich macht, gerade erst in ihrer implizierten Abweichung beim Vollzug der Repräsentation eines Mediums in einem anderen entscheidende Hinweise über den „Normalzustand“ des einzelnen repräsentierten sowie des repräsentierenden Mediums.

Letzten Endes entsteht ein Vergleich über die Strukturen und Regeln des repräsentierenden Mediums zu solchen des repräsentierten Mediums.

Die Perspektive der transformationalen Intermedialität eröffnet die Möglichkeit anhand der Abweichungen eines Mediums bei der Repräsentation eines anderen Mediums Rückschlüsse auf die dem Medium eigene Struktur sowie auf die fremde Struktur des Bezug genommenen Mediums zu ziehen. Auf dieser Grundlage ließe sich der strukturelle Charakter des satirischen YouTube Videos anhand der Modifikationen der Bezug genommenen satirischen Referenzmedien argumentativ belegt werden.

4.2.5 Ontologische Intermedialität

Die ontologische Intermedialität verhält sich zur transformationalen Intermedialität wie die „Kehrseite einer Medaille“.¹³⁸ Auch hier geht es um eine vergleichende Bezugnahme von Medien untereinander, die letzten Endes eine Charakterisierung des einzelnen Mediums gegenüber anderen ermöglicht.

Ein Medium wird hier darüber definiert, was es mit anderen Medien gemein hat

¹³⁶ Turim: „The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films.“

¹³⁷ Schröter: „Intermedialität.“ S. 144.

¹³⁸ ebd. S.129

und was sie unterscheidet.

Hier wird also die Intermedialität als ontologischer „Urzustand“ beschrieben, aus dem sich Medien immer erst herauskristallisieren. Medien treten also in diesem Modell nicht klar voneinander abgegrenzt auf, sondern definieren paradoxerweise ihre Einzigartigkeit über ihr Verhältnis zu anderen Medien.

Der Vergleich von Medien ist hier also nicht nur zweckgerichtete Methode, sondern wird überhaupt erst als Bedingung für die ontologische Intermedialität vorausgesetzt.

Was bei der transformationalen Intermedialität als intermediärer Prozess umschrieben ist, wird hier als grundlegendes Verständnis von Medien als Effekt einer allgemeinen Intermedialität angenommen.

Das Konzept von ontologischer Intermedialität ist für eine konkrete intermediale Analyse nicht operabel. Vielmehr beinhaltet es voraussetzende Überlegungen, wie Mediendefinitionen sich überhaupt konstituieren. Das zugrunde gelegte Medienverständnis in der ontologischen Intermedialität hilft insofern, als das sich die YouTube Parodie über den Vergleich zu anderen Videogenres charakterisieren lässt und als eigenständiges Medium erklären lässt.

Nachdem intermediale Bezüge hier nicht als Effekt von Prozessen, sondern vielmehr als abstrakte Existenzgrundlage von Medien gesehen werden, eignet sich das Modell der ontologischen Intermedialität nicht für eine intermediale Analyse. Dennoch liefert dieser Ansatz wichtige Erkenntnisse hinsichtlich des YouTube Satire. Ihr spezifisch intermediärer Charakter ließe sich über einen Vergleich zu anderen YouTube Videos als medienspezifisches Phänomen erklären und die satirische YouTube Parodie als eigenständiges Medium erscheinen lassen.

4.3 Intermedialität spezial: Instrumentarium nach Rajewsky

Wie im letzten Kapitel verdeutlicht wurde, gibt es nicht zuletzt abhängig vom verwendeten Medienbegriff völlig verschiedene Zugangsmöglichkeiten zum Bereich der Intermedialität. Um sich daher mit den in 4.2 vorgestellten intermediären Mechanismen von Irina Rajewsky auseinander zu setzen, muss

einleitend auf ihr Intermedialitätsverständnis eingegangen werden.

4.3.1 Rajewskys Intermedialitätsverständnis

Zunächst lässt sich Rajewskys Intermedialitätsverständnis durch die dort vorgenommenen Abgrenzungen skizzieren. Zunächst besteht eine Abgrenzungsmöglichkeit zur Intramedialität. Dieses zeichnet sich dadurch aus, dass hier Bezüge zwischen den gleichen Medien bestehen, wohingegen mit Intermedialität die gegenseitige Bezüge verschiedener Medien gemeint ist. Bei Bezugnahmen verschiedener Medien gibt es in der Intermedialität nach Rajewsky dabei drei Formen. Medienwechsel, Medienkombination und intermediale Bezüge. Medienwechsel meint dabei etwa eine der Wechsel eines Mediums in ein anderes, wobei nur noch Letzteres materiell präsent ist (Romanverfilmung). Medienkombination meint ein Zusammentreten von zwei Medien, die materiell vollständig nach diesem Zusammentreten zu erkennen sind (Fotoroman z.B.) Wenn keiner von diesen zwei Aspekten zutrifft so sind „intermediale Bezüge“ zu konstatieren. Eben um diese Form von Intermedialität soll es im Rahmen dieser Arbeit gehen.

Um dem Verständnis von Rajewskys Modell von Intermedialität näherzukommen, werden die von ihr vorgenommenen Abgrenzungen von intermedialen Bezugnahmen zur Transmedialität skizziert.¹³⁹

Ihr Medienbegriff bezieht sich (wie bereits in 4.1 erwähnt) auf das Wolfsche Modell. Das Besondere an diesem Modell ist die Analyse eines Mediums anhand der in ihm verwendeten semiotischen Systeme.

Diese semiotischen Systeme werden bei eindeutiger Zuordnung zu einem Medium als „medienspezifische Phänomene“ von Rajewsky bezeichnet. Davon strukturell

¹³⁹ Anm.: Ihre vorgenommene Abgrenzung zur Intramedialität scheint bei ihrer verwendeten Mediendefinition bemerkenswert, nachdem bei Intramedialität Medien sowohl auf dieselben Übertragungskanäle als auch auf dieselben semiotischen System zurückgegriffen werden müssten: Eine, vom Begriff „Intramedialität“ vorausgesetzte, Differenzierung von verschiedenen Elementen, die in der Folge miteinander strukturell verglichen werden könnten, ist bei dieser Terminologie gar nicht möglich. Nachdem bei der Abgrenzung von Intermedialität zur Intramedialität offenbar auf zwei unterschiedliche Medienbegriffe zurückgegriffen wird, ist diese Unterscheidung zumindest im Zusammenhang dieser Arbeit für die Definition von Intermedialität nicht hilfreich. Dennoch sei darauf verwiesen, dass die für Intramedialität synonym verwendete Intertextualität maßgeblichen Einfluss auf Rajewskys Modell intermedialer Bezüge hat. (vgl. Rajewsky: *Intermedialität*. S. 59-69)

abzugrenzen sind nach ihr medienunspezifische Phänomene, die nicht zwangsläufig mit einem bestimmten Medium assoziiert werden.

Die Gegenüberstellung von Intermedialität und Transmedialität bietet dabei die Unterscheidung, dass bei der Transmedialität verschiedene Medien auf semiotische Systeme zurückgreifen, die als „medienunspezifisch“ charakterisiert werden.

Demgegenüber greift ein Medium bei der Intermedialität auf medienspezifische semiotische Systeme eines anderen Mediums zurück.

Das Problem bei dieser von Rajewsky vorgenommenen Unterscheidung ist, dass bei beiden Modellen gleichermaßen ein bestimmtes semiotisches System in mehreren Medien verortet wird.

Wenn ein bestimmtes semiotisches System aber bei beiden Modellen in verschiedenen Medien verortet werden kann, stellt sich die Frage, aufgrund welcher Kriterien dieses semiotische System entweder als charakteristisch für ein bestimmtes Medium ausgewiesen wird oder eben als allgemeines medienunspezifisches Phänomen bezeichnet wird.

Rajewskys Schlüssel für dieses Problem ist in der Rezeption verortet. In ihrer Definition von Intermedialität und Transmedialität erfolgt die Einteilung in medienspezifische Phänomene oder eben medienunspezifische Phänomene nach Maßgabe der „konventionellen Wahrnehmung“. Entsprechend bedürfen intermediale Bezüge einer Markierung, die die Bezugnahme bemerkbar oder nachweisbar machen.

Transmedialität beruht auf medienunspezifischen Phänomenen, die in verschiedenen Medien vorkommen, „ohne dass hier die Annahme eines kontaktgebenden Mediums wichtig oder möglich ist“. Demgegenüber beruht Intermedialität auf medienspezifischen Phänomenen eines Mediums, das von einem „konventionell als distinkt wahrgenommenen anderen Medium“ übernommen wurde.¹⁴⁰

Dementsprechend betont Rajewsky, dass die Analyse von Intermedialität drei

¹⁴⁰ Rajewsky: *Intermedialität*. S.157

Probleme aufweist: Die Historizität, die Identifizierbarkeit/ Nachweisbarkeit von Medien und der „Als ob“- Charakter von Intermedialität. ¹⁴¹

Historizität bezieht sich dabei noch auf den stetigen Wandel, dem Medien generell unterworfen sind. „Medientypische“ Ausdrucksformen wandeln sich mit der Zeit, so dass eine Medienspezifität historisch variabel ist. Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts Stummfilme im Kino noch mit einem Klavier stimmungsvoll kommentiert wurden, ist der moderne Kinofilm audiovisuell und weist also völlig andere Charakteristika auf.

Die „Identifizierbarkeit/ Nachweisbarkeit“ greift das Problem der Historizität auf und stellt fest, dass sich im Laufe der Zeit nicht nur werksseitig, sondern eben auch auf Rezeptionsseite die assoziativen Verknüpfungen von Medienspezifika zu bestimmten Medien ändern können.

Medien werden individuell vom Rezipienten wahrgenommen und ihre Rezeption erfolgt aufgrund unterschiedlicher individueller Medienbegriffe, denen bestimmte Medienspezifika zugeordnet sind. Die Medienspezifität ist also individuell variabel.

Während Plato im 4. Jahrhundert v. Chr. mit der Schrift also noch den Zweifel verbindet, dass sie schlecht für den Geist sei, weil man nicht außerhalb des Denkens etablieren könne, was nur innerhalb des Denkprozesses stattfinden könne, und der Schrift mithin ein irrealer Charakter zugesprochen wurde,¹⁴² wird das Lesen oder Schreiben von Büchern heute als gängige Praxis für die Wissensbildung verstanden.

Historizität und Nachweisbarkeit tragen hier dem Umstand Rechnung, dass Medien sich immer in Abhängigkeit zu ihrer tatsächlichen Rezeption charakterisieren lassen. Rajewsky muss hier gesondert darauf hinweisen, nachdem der von ihr verwendete Wolfsche Medienbegriff im Gegensatz zu Faulstich nicht auf diesen Umstand eingeht.

Zuletzt trägt der „Als ob“- Charakter dem Umstand Rechnung, dass Medien generell Medienspezifika anderer Medien nicht reproduzierend übernehmen können.

Vielmehr wird bei der Intermedialität die „Illusion“ eines anderen Mediums erzeugt. Medienspezifität ist also authentisch nicht übertragbar. Hier wird bei der

¹⁴¹ ebd. S. 32 ff.

¹⁴² vgl. Ong: „Oralität und Literalität“ S.96

Bezugnahme eines Mediums auf fremdmediale Spezifika die Illusion eines fremden Mediums erzielt. Illusion bezieht sich hier auf die intendierte Wirkung. Der „Als ob“- Charakter beruht auf der Annahme, dass Intermedialität nicht nur auf variablen Medienbegriffen i.S. der Historizität von Medien allgemein und ihrer individuellen Rezeption beruht, sondern sich auch durch die werksseitige Intention konstituiert.

Bei der Intermedialität werden Medienspezifika anderer Medien „verfälscht“ (Als-ob-Charakter) wiedergegeben. Die Transmedialität bedient sich medienunspezifischer Phänomene, die folglich nicht verfälscht dargestellt werden.

In diesem Sinne wird hier über einen Umweg die Medienspezifität definiert: Medienspezifität ist so spezifisch, dass sie unmöglich in anderen Medien authentisch (originalgetreu, originär, genuin) wiedergegeben werden kann. Medienunspezifität ist so beliebig, dass sie authentisch (originalgetreu, originär, genuin) in verschiedensten Medien wiedergegeben werden kann. Für die Unterscheidung von Medienspezifität und ihrem Pendant ist also die Analyse erforderlich, ob ein potentiell medienspezifisches semiotisches System „verfälscht“ wiedergegeben wurde, oder ob ein medienunspezifisches semiotisches System authentisch (s.o.) dargestellt ist. Die Analyse von möglichen vorhandenen Abweichungen in der Darstellung oder im Gegenteil ihrer identischen Wiedergabe ist von der jeweiligen Rezeption abhängig und damit spekulativ.

Zusammenfassend lässt sich zunächst festhalten, dass die Abgrenzung von Intermedialität zu Transmedialität werkseitig historisch variabel ist und rezeptionsseitig von individueller Maßgabe abhängt.

Intermedialität beschäftigt sich bei Rajewsky also zunächst mit medienspezifischen Phänomenen. Die Spezifität dieser Phänomene ist historisch wie individuell rezeptiv allerdings variabel. Intermedialität wird hier (auch) auf der Rezeptionsseite verortet.

Besonderer Augenmerk bei der Analyse von Intermedialität gilt dabei den Modifizierungen, die bei der Übernahme semiotischer Systeme anderer Medien vorgenommen werden. Intermediale Bezüge bedürfen stets einer Markierung und

müssen zumindest auf der Werksseite kenntlich gemacht sein.

Diese Modifizierungen werden im nächsten Kapitel skizziert.

4.3.2 Technik der Intermedialität- Ein Instrumentarium nach Rajewsky¹⁴³

Rajewsky unterscheidet bei intermedialen Bezügen von einem kontaktnehmendem zu einem kontaktgebendem Medium zwischen Einzelreferenz und Systemreferenz. Die Einzelreferenz bezieht sich dabei auf ein mediales Produkt und die Systemreferenz auf ein mediales System. Nachdem ein mediales Produkt stets innerhalb seines medialen Systems zum Ausdruck kommt, impliziert eine Einzelreferenz auch stets eine Systemreferenz. Demgegenüber benötigen Systemreferenzen kein spezielles mediales Produkt und bedürfen daher einer Markierung, um den fremdmedialen Charakter des Bezug genommenen Systems kenntlich zu machen.

Nachdem also die Systemreferenz bei intermedialen Bezügen zwangsläufig impliziert wird, ist ihre Struktur auch für die Einzelreferenz bindend und für intermediale Bezüge generell relevant.

Systemreferenzen können auf zwei Arten erfolgen. Es ist zu unterscheiden zwischen einer Systemerwähnung oder einer Systemkontamination.

Die Systemerwähnung gliedert sich dabei in zwei Teilbereiche.

Zunächst ist die explizite Systemerwähnung zu nennen, bei der ein bloßes „Darüber Reden“ und „Reflektieren“ eines fremdmedialen Systems erfolgt. In der Systemerwähnung qua Transposition hingegen wird zusätzlich die Illusion eines vorliegenden fremdmedialen Systems hervorgerufen.

Diese Illusion wiederum wird graduell in drei Bereiche unterteilt:

Auf der untersten Stufe befindet sich die evozierende Systemerwähnung, ihr folgt die simulierende Systemerwähnung. Den höchsten Grad der Illusionswirkung hat die teilreproduzierende Systemerwähnung.

¹⁴³ Das hier vorgestellte Instrumentarium wird hauptsächlich wiedergegeben werden und nicht problematisiert, nachdem es schlicht die Qualität der intermedialen Bezugnahmen charakterisieren soll, die bei den Videobeispielen in Kapitel 6 zum Tragen kommen.

Die evozierende Systemerwähnung¹⁴⁴ verweist beinahe nur explizit auf ein anderes System und steht insofern einer „expliziten Systemerwähnung“ sehr nahe. Hier werden jedoch zusätzlich Illusionen fremdmedialer Systeme beim Rezipienten evoziert, die etwa über einen Vergleich ihrer Struktur zu der des kontaktnehmenden Mediums erfolgen kann und mithin eine Ähnlichkeit der Struktur des kontaktnehmenden zum kontaktgebenden Medium suggeriert.

Die evozierende Systemerwähnung erfolgt also tendenziell explizit und umfasst in jedem Fall ein darüber hinaus gehendes ausführendes Thematisieren des fremdmedialen Systems.

Die simulierende Systemerwähnung¹⁴⁵ geht noch einen Schritt weiter. Hier wird nicht nur über ein fremdmediales System „geredet“ oder „reflektiert“ und mithin „konstatiert“. Vielmehr wird hier das fremdmediale System diskursiv hergestellt. Hier findet – entsprechend der vorgenommenen Eingrenzung zur Systemkontamination nur punktuell – eine imitative Gestaltung des narrativen Diskurses statt. Dabei wird auf fremdmediale Spezifika oder Strukturen zurückgegriffen.

Die simulierende Systemerwähnung erzielt also beim Rezipienten die Wirkung einer fremdmedialen Situation, die gleichwohl durch Verweise als explizit fremdmedial aufgefasst wird.

Der höchste Illusionsgrad bei einer Systemerwähnung findet sich bei der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung.¹⁴⁶

Die Teilreproduktion kann sich dabei nicht auf medien spezifische Phänomene des kontaktgebenden Mediums beziehen, nachdem diese eben nur innerhalb ihrer medialen Strukturen existieren. Vielmehr wird hier durch Verwendung medial deckungsgleicher oder medienunspezifischer Phänomene ein intermedialer Bezug zwischen kontaktgebenden und kontaktnehmenden System hergestellt. Durch diese Reproduktion medial deckungsgleicher oder medienunspezifischer Phänomene werden hier bestimmte medien spezifische Phänomene des kontaktgebenden Mediums erst vom Rezipienten assoziiert.

In der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung ist eigentlich nur noch von einer

¹⁴⁴ ebd. S. 91 ff.

¹⁴⁵ ebd. S. 94 ff.

¹⁴⁶ ebd. S. 103 ff.

Erwähnung durch den Umstand zu sprechen, dass sie punktuell erfolgt. Ansonsten wird hier auf eine fremdmediale Wirkung abgezielt, die mittelbar über assoziative Verknüpfungen des Rezipienten erfolgen.

Die Systemkontamination als zweite Gruppe der Systemreferenz stellt intermediale Bezüge über die durchgehende (modifizierte) Verwendung fremdmedialer Systeme dar oder über narrative Systeme, die mit den fremdmedialen assoziiert werden.

Daher lässt sich Systemkontamination auch graduell hinsichtlich ihrer Illusionswirkung in zwei Stufen einteilen: Die teilaktualisierende Systemkontamination und die Systemkontamination qua Translation.

Bei der teilaktualisierenden Systemkontamination¹⁴⁷ werden medial deckungsgleiche oder medienunspezifische Phänomene verwendet, mit denen fremdmediale Spezifika des kontaktgebenden Mediums durch den Rezipienten assoziativ verknüpft werden. Es handelt sich hierbei um die selbe Technik wie bei der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung, nur dass hier entsprechend der Differenzierung von Erwähnung und Kontamination nicht nur punktuell, sondern durchgängig medienunspezifische oder medial deckungsgleiche Komponenten verwendet werden.

Bei der Systemkontamination qua Translation¹⁴⁸ greift das kontaktnehmende Medium fremdmediale Spezifika auf und modifiziert diese nach seinen Regeln und Strukturen. Nachdem es sich nämlich um fremdmediale Spezifika handelt, können die ihnen zugrunde liegenden Regeln nur dem „Prinzip nach“ befolgt werden. Die Translation erfolgt hier also etwa durch die Übernahme von Gestaltungsprinzipien, die allerdings hinsichtlich der Strukturen des kontaktnehmenden Mediums modifiziert werden.

Bei der Analyse von YouTube Parodien hinsichtlich ihres satirisch intermedialen Gehalts lassen sich also zwei Gruppen einteilen.

Wenn das System, welches satirisch referiert wird, durchgehender Bestandteil ist,

¹⁴⁷ ebd. S. 135 ff.

¹⁴⁸ ebd. S. 124 ff.

muss ein Video hinsichtlich seiner Systemkontamination untersucht werden. Es werden sich aber in jedem Fall satirisch referierte Systeme finden, die nur punktuell erwähnt werden. Hier wird zu untersuchen sein, in welcher Weise die Erwähnung stattfindet, um ihren illusorischen Charakter argumentativ dokumentieren zu können.

4.4 Fazit Der satirisch intermediale Gehalt der YouTube Parodie

Die strukturellen Implikationen der Satire lassen sich durch intermediale Bezüge darstellen: Die YouTube Parodie im Rahmen der satirischen Intermedialität kritisiert andere Medien, in dem sie intermedial auf diese verweist.

Für die Analyse dieser intermedialen Verweise ist zunächst ein Medienbegriff zugrunde zu legen, unter welchem eine intermediale Analyse stattfindet.

Der intermediale Charakter der Videos kann folglich anhand der vier Strömungen der Intermedialitätsforschung unterschiedlich bewertet werden.

Bei der Bewertung des intermedialen Charakters sind dabei zwei Aspekte von Intermedialität zentral: Erstens ist ihre (wenn auch subjektiv empfundene) Wirkung zu beschreiben. Zweitens wurde speziell bei der ontologischen Intermedialität deutlich, dass Intermedialität als Formation mehrerer Medien die einzelnen Medien erst definiert. Intermediale Verweise auf ein Medium erfordern außerdem im Interesse der Identifizierbarkeit des Referenzmediums, dass dessen Charakteristika im kontaktnehmenden Medium erscheinen. Eben diese Charakteristika sind ebenso wertvoll für eine Definition von Medien. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Intermedialität immer auch die Medien konstitutiv beschreibt.

Die konkrete Funktionsweise intermedialer Verweise wird mithilfe des von Rajewsky entwickelten Instrumentariums abschließend verdeutlicht. In einer graduellen Abstufung kann nachvollzogen werden, in welcher Intensität ein Medium auf ein anderes zurückgegriffen hat. Die Intensität wiederum lässt sich zu den Adaptionsverfahren der YouTube Parodie in Bezug setzen, die als „Schreibweise“ stets vorausgesetzt werden kann. Der satirisch intermediale Gehalt der YouTube Parodie zeichnet sich demnach vor allem dadurch aus, als dass er eine Erklärungsmodell hinsichtlich seiner satirischen Wirkung darbietet, sowie die

Möglichkeit eröffnet, die verwendeten Medien durch einen Vergleich zu charakterisieren. Die YouTube Parodie bietet in diesem Sinne einen idealen Nährboden, nachdem sie strukturell ebenso stets aus einer Mehrzahl von Objekten (Vorlage sowie Parodie selbst) besteht.

5. Medienreflexion

5.1 Begriffsbestimmung

Auch wenn sich der Begriff der Medienreflexion oftmals in der wissenschaftlichen Literatur findet und als Attribut für eine spezielle Darstellungsweise eines Mediums verwendet zu werden scheint, findet sich keinerlei Definition zu diesem Terminus. Wie im Zusammenhang mit dem polysemischen Begriff „Medium“ schon dargestellt, könnte man hier entsprechend von einer Unzahl von Bedeutungsmöglichkeiten ausgehen.

Nach Sichtung der Literatur hinsichtlich seiner Verwendung erscheint es zielführend, beim hier verwendeten Medienbegriff zunächst von der unwissenschaftlichen allgemeinen Bedeutung einer Institution für die „Vermittlung von Informationen aller Art“ auszugehen. (vgl. 4.1)

Sprachgebrauchlich wird Reflexion zumeist auf ein bloßes „Nachdenken“ reduziert.¹⁴⁹ Reflexion (lat: reflectere : zurück beugen) ist aber auch ein philosophischer Begriff und bedeutet „die Rückwendung des Subjekts vom wahrgenommenen Gegenstand auf seine eigenen Wahrnehmungsakte.“¹⁵⁰ Im Rückgriff auf die unwissenschaftliche Bedeutung könnte man also zunächst von einem Nachdenken – über – sich – selbst sprechen.

Allerdings scheint die Interpretation als Nachdenken – über – sich – selbst dann nicht ausreichend, wenn man bedenkt, dass es bei der wissenschaftlichen Bedeutung von Reflexion um die Beschäftigung mit „eigenen Wahrnehmungsakten“ geht. Die Art und Weise, wie ein Individuum die Welt wahrnimmt (seine „Wahrnehmungsakte“), kann man wiederum als wesentlich für sein Verhalten und seine Identität interpretieren. Die Beschäftigung mit „Wahrnehmungsakten“ bei der Reflexion wäre insofern vor allem die Beschäftigung mit eigenen Wesensmerkmalen.

¹⁴⁹ „Reflektieren“ in: Der Duden Online. Online auf: <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/reflektieren>

¹⁵⁰ „Reflexion“ in: Meyers großes Taschenlexikon.

Nachdem ein Medium kein denkendes Subjekt ist, werden die Bedeutungen der Reflexion analog übernommen werden müssen. Medienreflexion könnte so als die Beschäftigung eines Mediums mit sich selbst interpretiert werden, einer Form der auf sich selbst gerichteten Darstellung, in dem sich die Wesensmerkmale des Mediums offenbaren.

Wesensmerkmal des Mediums ist, wie bereits erwähnt, die Vermittlung von Informationen. Die jeweilige Vermittlungsform hätte bei einer Medienreflexion im Fokus zu stehen.

Analog zu obiger Definition ließe sich Medienreflexion dann als „Rückwendung des Mediums von vermittelten Informationen auf die eigene Vermittlungsform“ bezeichnen.

Prägnanter ließe sich formulieren, dass in einer Medienreflexion seine Vermittlungsform thematisiert wird.

Auf dieser Grundlage nun soll untersucht werden, inwiefern die YouTube Parodie als Medienreflexion zu begreifen wäre.

Dabei soll gezeigt werden, inwiefern der zuvor analysierte kulturkritische sowie satirisch intermediale Gehalt der YouTube Parodien sich als Beschäftigung oder Thematisierung der Vermittlungsform von YouTube Videos interpretieren lässt. Des Weiteren soll gezeigt werden, inwiefern die Technik der Parodie im Rahmen der hier analysierten YouTube Parodie eine Medienreflexion von YouTube darstellen kann.

5.2 Die YouTube Parodie als Medienreflexion

Eine Parodie greift (vgl. 2.2) Elemente der Vorlage auf und stellt diese in einen neuen (komischen) Kontext, um die Vorlage lächerlich zu machen.

Das Wesen der Parodie ist es sich auf eine Vorlage zu beziehen. Dieser Vorlage werden Elemente entlehnt, um die Vorlage lächerlich zu machen.

Nachdem also die gewünschte komische Wirkung einer Parodie auf einen Rezipienten nur dann zu Stande kommt, wenn dieser den Verweis auf die Vorlage erkennt, müssen die der Vorlage entlehnten Elemente charakteristisch genug sein,

damit ein Rezipient die Vorlage wiedererkennt und somit die gewünschte Wirkung erzielt wird.

Wenn die Elemente also charakteristisch für die Vorlage sind, so stellen sie mithin eine Wesensbestimmung oder eben Reflexion der Vorlage dar. Nachdem im Zusammenhang mit dieser Arbeit solche YouTube Parodien analysiert werden, die andere YouTube Videos parodieren, werden auch die YouTube eigenen Spezifika der Vorlagen parodiert. Insofern würde die Parodie eines YouTube Videos auch auf dessen medial bedingte Eigenschaften verweisen.

Also ließe sich allein auf der Strukturebene innerhalb der YouTube Parodie eine stets implizierte Medienreflexion (von YouTube) verorten.

5.3 Kulturkritik als Medienreflexion

Im Bereich der Kulturbegriffe scheint vor allem der bedeutungsorientierte Kulturbegriff gangbar für eine implizite Medienreflexion.

Beim bedeutungsorientierten Kulturbegriff weisen Individuen stets den Dingen ihrer Umgebung Bedeutungen zu. Motivation für diese Bedeutungszuweisungen ist es eigene und neue Bedeutungen zuzuweisen. Um aber neue Bedeutungen zuzuweisen, muss die als originär empfundene Bedeutung der betreffenden Dinge dem bedeutungszuweisenden Individuum bewusst sein. Diese als originär empfundene Bedeutung einer Sache wiederum wird also durch neue Bedeutungszuweisungen bearbeitet und ist als reflektorischer Gehalt damit schon im Produktionsprozess der Bedeutungszuweisung verhaftet.

Diese Bedeutungszuweisungen lassen sich auch abstrakter als Artikulation von den Gedanken des Individuums auffassen.

Dabei lässt sich Artikulation als Vorgang beschreiben, wo „qualitativ Gespürtes mittels sinnlicher Gliederungsmuster in symbolischen Gehalt transformiert wird“.¹⁵¹ Dieser Aspekt geht auch darauf ein, dass in jedweder Artikulation stets eine gedankliche, reflektierende Beschäftigung (hier: sinnliche Gliederungsmuster) mit dem Objekt einhergeht, auf welches sich artikulatив bezogen wird. Artikulation lässt sich nämlich als eine äußerlich bemerkbare Symbolisierung von Gedanken begreifen. Diese explizierende Symbolisierung der Gedanken erfordert dabei beim

¹⁵¹ Jung: *Der bewusste Ausdruck*. S.105

jeweiligen Individuum eine Gliederung in Handeln und Sprechen, um verständlich zu sein. Im Prozess der Artikulation ist mithin schon eine Gliederung der eigenen Gedanken zum Artikulierten vorhanden. Das Artikulierte muss ebenso seinerseits aufgegliedert werden, um im Sprechen und Handeln überhaupt artikuliert werden zu können.¹⁵²

In diesem Aufgliedern also, das mit Artikulation generell einhergeht, könnte man eine Reflexion verorten.

Die YouTube Parodie stellt also eine Artikulation von Gedanken dar, mit deren Vollzug nicht nur die Reflexion der eigenen Gedanken zum parodierten, sondern auch eine Reflexion des Parodierten selber einhergeht. Ebenso muss im Gliederungsprozess eine Reflexion über die Form der Explikation vorhanden sein. Nachdem das Parodierte in Form von YouTube Videos auftritt und nach den Regeln dieses Mediums gegliedert ist, kann man hier von einer mit der Artikulation einhergehenden Medienreflexion sprechen.

Diese mit der Bedeutungszuweisung einhergehende Artikulation lässt sich letztlich auch auf die Artikulation im Rahmen tradierter Kulturbegriffe beziehen. Die Artikulation, die auf einem jeweiligen Kulturbegriff aufbaut, besteht ja schon in einer Bedeutungszuweisung der Objekte im Rahmen des betreffenden Kulturbegriffs sowie einer vorgenommenen Gliederung eigener Gedanken, die auf dem jeweiligen Kulturbegriff aufbauen. Insofern lassen sich die kulturkritischen Aspekte anhand des normativen, totalisierenden, sektoralen sowie anthropologisierenden Kulturbegriffs auch als Bedeutungszuweisungen lesen, in denen folglich eine mit der Artikulation einhergehende Reflexion verhaftet ist.

Wenn nun im vorliegenden Fall die YouTube Parodie als Medien untersucht werden, deren kulturkritische Technik sich auch als neue Bedeutungszuweisung interpretieren lässt, so kann man schlussfolgern, dass die neuen Bedeutungszuweisungen der parodierten YouTube Videos immer auch eine Reflexion der originären Bedeutung der betreffenden Videos implizieren.

Insofern könnte man die mit einer Kulturkritik (nach rezentem Kulturbegriff) an YouTube Videos einhergehenden Prozesse stets auch als Medienreflexion

¹⁵² vgl. Niklas: „Buchbesprechung: Der bewusste Ausdruck.“ S.85 f.

auffassen.

5.4 Intermedialität als Medienreflexion

Wenn man die YouTube Parodie als intermediale Bezugnahme auffasst, so verweist insbesondere das transformationale Verständnis von Intermedialität auf eine Medienreflexion.

Hier wird ein Medium in einem anderen repräsentiert und mit den Schwierigkeiten dieser Repräsentation aufgrund der Differenzen in der jeweiligen Vermittlungsform treten Charakteristika beider Medien hervor.

Diese hervortretenden Charakteristika lassen sich nun eben als Medienreflexion begreifen, die das Hervortreten des Wesens sowie der Vermittlungsform von Medien beinhaltet.

Eine Medienreflexion kann hier also vor allem in der Darstellungsweise von (transformationaler) Intermedialität und damit in der Rezeption gesehen werden.

In derselben Weise könnte auch das Prinzip von ontologischer Intermedialität auf eine Medienreflexion verweisen.

Legt man nämlich hier zu Grunde, dass Medien erst dadurch bestehen, dass sie in Formationen auftreten und dadurch erst die Unterschiede zwischen ihnen deutlich werden, könnte man so davon ausgehen, dass in einer intermedialen Formation nach ontologischem Verständnis sich immer die Eigenschaften der einzelnen Medien konstituieren. Die intermediale Formation nach ontologischem Verständnis würde so eine Reflexion der einzelnen in der Formation auftretenden Medien hervorrufen.

Eingeschränkt lassen sich Aspekte der transmedialen Intermedialität ebenso als Medienreflexion auffassen.

Zwar geht es bei der transmedialen Intermedialität um die Grundannahme, dass medienunspezifische Phänomene in verschiedenen Medien auftreten können. Allerdings ist das Problem bei dieser Theorie, inwiefern man überhaupt noch von intermedialen Bezugnahmen zwischen Medien sprechen kann, nachdem diese Medien keine medienspezifische Form aufweisen.

Dieser Umstand macht es eigentlich nicht möglich von einer Medienreflexion, die

auf einem transmedialen Intermedialitätsverständnis beruht, zu sprechen.

Jedoch findet dieses Verständnis, Erzählformen überhaupt zu konstatieren, auf einer Reflexionsebene von Medien statt. Unabhängig von dem Aspekt, dass diese Erzählformen nach transmedialem Verständnis keinem Medium fest zugeordnet werden können, ist die transmediale Perspektive auf Erzählformen letztlich eine Beschäftigung mit der Vermittlungsform der Medien, denen Erzählformen zugeordnet werden können.

Wenn also allgemeine Erzählformen analysiert werden, die in einem jeweiligen Medium punktuell konstatiert werden, so findet letztendlich immer eine Reflexion des jeweiligen Mediums im Sinne einer Beschäftigung mit seiner Vermittlungsform auf transmedialer Perspektive statt.

6. Videoanalyse

6.1 Grund für Auswahl

Zunächst wird jeweils die Vorlage und dann die Parodie anhand bestimmter Aspekte wiedergegeben werden. Nachdem sich die Arbeit inhaltlich nicht mit dramaturgischen Aspekten beschäftigt, sondern eher abstrakte Interpretationen von YouTube Videoparodien verfolgt, wird auf eine chronologischen Wiedergabe von Text und Bild (etwa anhand eines Einstellungsprotokolls) verzichtet.

Nachdem sich die Arbeit im Kapitel der Kulturkritik mit Popkultur beschäftigt hat, erschien eine Auswahl der zu analysierenden Parodien in diesem Kontext naheliegend. Dabei stellt im ersten Analyseteil das Video „Gingers Do Have Souls!“¹⁵³ eine YouTube- typische Artikulation dar, die in der Parodie als Musikvideo inszeniert wird.

Im zweiten Analyseteil wird ein Musikvideo („Dreh den Swag auf!“¹⁵⁴), welches zwar auf YouTube veröffentlicht wurde, jedoch ästhetisch auch auf kommerzielle Musikvideos der Popkultur verweist, mithilfe der Formen eines Videos YouTube-typischer Artikulation parodiert: „Dreh den lyrischen Swag auf!“¹⁵⁵

Schließlich besteht in dieser Gegenüberstellung von Musikvideo und YouTube Video die Möglichkeit auf anschauliche Weise die intermedialen Aspekte zu erläutern.

6.2 GINGERS HAVE SOUL!¹⁵⁶

6.2.1 Beschreibung der Vorlage und der Parodie

Zu Beginn nennt der unter dem Pseudonym CopperCab auftretende Junge seine Motivation für das Produzieren und Hochladen des aus einer einzigen Einstellung bestehenden Videos „GINGERS DO HAVE SOULS!“: In der satirischen Serie

¹⁵³ CopperCab: GINGERS DO HAVE SOULS!! Online auf: <http://www.youtube.com/watch?v=EY39fkmqKBM>

¹⁵⁴ moneyboy: Dreh den Swag auf. Online auf: <http://www.youtube.com/watch?v=zCfm-vWuQRk>

¹⁵⁵ voiceswagger: Dreh den lyrischen Swag auf. Online auf: <http://www.youtube.com/watch?v=AJRoyCN1oIk>

¹⁵⁶ placeboing: Gingers Have SOUL (autotune remix) <http://www.youtube.com/watch?v=CbuYb6ILHX8>

„South Park“ scheint in einer aktuellen Folge (Ginger Kids¹⁵⁷) behauptet worden zu sein, Gingers (abfälliger Ausdruck für Rothaarige) hätten keine Seele. Nachdem der Junge selber rothaarig ist, nutzt er die Gelegenheit, bei YouTube die Weltöffentlichkeit darüber zu informieren, dass Rothaarige sehr wohl eine Seele hätten:

„It really irritates me, that South Park would say, that red hair people don't have souls, because we do, we do have souls!“ (00:05- 00-14)

Nach dieser eindringlich referierten Stellungnahme präsentiert er sich noch ruhig und scheint zu versuchen, seine Zuschauer über ein gemäßigtes Auftreten von seiner These, Rothaarige hätten eine Seele, überzeugen zu wollen. Hierzu stellt er fest, dass er in der Schule für seine Haarfarbe gehänselt würde und dass dies seine Gefühle verletzen würde. Nachdem er dies mitgeteilt hat, wobei er nachdenklich wirkt und sich auch an die Nase fasst, als wenn er gleich weinen würde, fasst er sich für einen kurzen Moment und brüllt dann unvermittelt in die Kamera: „Gingers have souls!“ (00:34) Diese Entgleisung mag ein wenig schockierend wirken, nachdem sie einen kurzen Gefühlsausbruch darzustellen scheint.

Sogleich liefert der Junge ein weiteres Argument für seine These, er hätte eine Seele: „I go to church, I am a Christian.“ (00:36- 00:39) Folgerichtig teilt er dann Menschen, die ihn aufgrund seiner Haarfarbe diffamieren, mit, sie wären nicht Gott („You're not god!“ (00:42)) und impliziert dabei die Auffassung, andere Menschen hätten nicht über ihn zu urteilen. Dies unterstreicht er dadurch, dass er seine Backen aufplustert und beim Auspusten merkwürdige Laute von sich gibt. (00:45) Die Berufung auf seinen Glauben als Christ ist sein immer wieder verwendetes Argument in dem Video. Das Christentum scheint in seinem Umfeld als Religion einen anerkannten Kulturwert darzustellen und er erwartet demnach, dass andere seinen Wert als vollwertiges Individuum aufgrund seiner Teilhabe an der Glaubensgemeinschaft der Christen bemessen.

Sogleich öffnet er solche Menschen nach, die mit dem Finger auf ihn zeigen und imitiert abfällig ihr Lachen mit einem intonierten „Haha, he' s a ginger, haha!“ (1:11-

¹⁵⁷ South Park: Ginger Kids. Online auf: <http://www.southpark.de/alleEpisoden/911/?lang=en>

1:18)

Später stellt er noch die Frage, was so anders an ihm sei („What's so freaking (!) different about me?!?“), förmlich explodierend fordert er die Zuschauer auf: „Tell me!!“(2:12-2:15)

Seine Wortwahl im Video tendiert immer wieder ins unflätige. Mal beschimpft er seine „Feinde“ mit einem „Fuck You, Bitches!“, dann bringt er seine Wut mit einem „It really pisses me off“ (1:32-1:33) zum Ausdruck.

Er schließt das Video beinahe trotzig damit, dass er stolz darauf sei, ein „Ginger“ zu sein.

Drei Aspekte können als inhaltliche Charakteristika gesehen werden für dieses Video.

Erstens wird gegen eine These argumentiert, in dem schlicht eine Gegenthese aufgebaut wird. Nachdem die These in einem simplen Vorurteil besteht, wäre etwa der gängige Verweis auf die Oberflächlichkeit von Menschen, deren Weltbild auf Vorurteilen aufbaut, naheliegender gewesen.

Zweitens hinterlässt die Emotionalität, die immer wieder mit intensiven Schüben und durch das Verwenden von Kraftausdrücken zum Ausdruck kommt, einen bleibenden Eindruck.

Diese Emotionalität zeichnet sich aber auch durch die immer wieder mitleiderregenden, deprimierten Selbstoffenbarungen aus, durch welche er seine Opferposition unterstreicht und so um Verständnis für seine schwierige Situation wirbt.

Drittens beruft er sich immer wieder auf die Religion, also ein dogmatisches Kulturkonzept, um seine Auffassung zu untermauern.

Man kann das Video nun auf zwei Arten interpretieren. Zum einen wird im Folgenden unterstellt, dass es CopperCabs Intention ist, sich mit seinem Video gegenüber die in South Park erhobenen Vorurteile zu Wehr zu setzen.

Dabei bleibt dann seine Argumentation gegen die Auffassungen, gegen die er vorgeht, inhaltlich kläglich und dünn. Anstatt die Werthaltigkeit dogmatischer Auffassungen generell zu hinterfragen, stellt er den dogmatischen Auffassungen

schlichtweg andere davon abweichende Auffassungen gegenüber. Seine Argumentation bleibt auch in der Aggression, mit der er immer wieder vehement seine artikulierten Gedanken unterstreicht, unseriös. Lediglich seine Verweise auf seine soziale Situation in der Schule, wo er aufgrund seiner Haarfarbe gemobbt wird, könnten in eine aus Mitleid motivierte Identifikation des Zuschauers mit dem Jungen münden und so das inhaltliche Vakuum seiner Argumentation kompensieren.

Abschließend könnte man hier behaupten, dass er mit seinem Video gegen etwas eintritt, was er im gleichen Zug selber verwendet: Einen oberflächlichen, von Vorurteilen geprägten Maßstab zur Beurteilung von Menschen.

Um eine vollständige Interpretation des Inhalts der Vorlage zu gewährleisten, sei noch auf eine andere Interpretationsmöglichkeit von CopperCabs Video verwiesen.

Zunächst scheint es so, als würde sich CopperCab mit seinem Video gegen die in einer South Park Folge erhobenen Vorurteile verwehren wollen.

Zieht man allerdings in Betracht, dass es sich bei South Park um eine satirische Serie handelt, die sich in dieser Folge über das Verhalten von Opfern und Tätern bei Vorurteilen eher lustig gemacht hat und damit als Satire auf Vorurteile interpretiert werden kann, so handelt es sich bei der South Park Folge, auf die CopperCab Bezug nimmt, gar nicht um ein rassistisches, Vorurteile erhebendes Video. Insofern könnte man in Frage stellen, „wie ernst“ CopperCab sein Anliegen ist, anhand von Verweisen auf sein Menschsein und seine Gefühlswelt seine Zuschauer davon überzeugen zu wollen, rothaarige Menschen hätten wirklich eine Seele.

In dieser Perspektive wäre es möglich, die Heftigkeit seiner Gefühlsausbrüche nicht mehr als authentisch zu betrachten, sondern vielmehr selbst als Parodie auf eine durch Cartman in der Folge „Ginger Kids“ erhobene (ironische) Strategie zur Begegnung hässlicher Vorurteile zu interpretieren: „The only way to fight hate...is with more hate!“ (13:44- 13:46)

Hier würde CopperCab die satirische South Park- Folge „Ginger Kids“ insofern

parodieren, als dass er ihrem Gedankenspiel auf Comic- Niveau die „Realität“ eines „wirklich“ von Vorurteilen betroffenen Menschen entgegensetzt. Die „Realität“ eines von Vorurteilen betroffenen Menschen wird dabei insofern als determiniert dargestellt, als dass sie auf den absurden irrationalen Charakter von Vorurteilen auch immer nur irrational und emotional reagieren kann. Insofern würde CopperCab auch das Reaktionsschema auf Vorurteile parodieren und damit in letzter Konsequenz im Video „Gingers do have souls!!!“ eine satirische kritische Behandlung von Vorurteilen selbst zu sehen sein.

Aber selbst wenn es sich bei CopperCabs Video gar nicht um ein ernst gemeintes Verwehren gegen Vorurteile gegenüber Rothaarigen handelt, sondern vielmehr Vorurteile generell parodisch kritisiert werden, bleibt der Gehalt der Parodie „Gingers have SOUL!“ darauf weitgehend unberührt:

Wie zu zeigen sein wird, wird bei „Gingers have SOUL“ vor allem die Person CopperCabs unabhängig von der Intention seiner Aussagen lächerlich gemacht. Seine Aussagen werden fragmentarisch verwendet, um ihn der Lächerlichkeit preiszugeben.

Nachdem die in der Parodie verwendeten Aussagen sich auch nur auf die von CopperCab kritisierten Vorurteile gegenüber Rothaarigen beziehen, und die zweite hier angeführte Interpretation damit gar nicht parodisch aufgegriffen wurde, erscheint es daher nicht zielführend für die Analyse der Parodie, eine derart ausdifferenzierte Interpretation der Vorlage zu Grunde zu legen.

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass CopperCab, ob bewusst oder nicht, sich in absurder irrationaler emotionaler Weise gegen Vorurteile gegenüber Rothaarigen zu verwehren versucht und an diese Verhaltensweise die Parodie anknüpfen wird.

Möglicherweise beruht der Erfolg des Videos mehr auf der Performanz des Jungen als auf dem inhaltlichen Wert seiner Äußerungen. Über 27 Millionen Mal wurde das dreiminütige Video angesehen, davon bekunden über 156 000 Zuschauer, das Video habe ihnen gefallen, wohingegen 66 000 gegenteiliger Meinung sind. Auch wenn also sich nur unter 1 % der Zuseher dazu entschieden

haben, ihren Gefallen durch einen simplen Klick zu diesem Video auszudrücken und 99% sich also nicht tiefer vom Inhalt angesprochen fühlen, scheint das Video zumindest einen hohen Unterhaltungswert zu besitzen.

Auffällig hierbei sind folgende ästhetische Aspekte des Videos. Zunächst hat der Junge das Video nicht innerhalb geschlossener Räumlichkeiten, sondern vielmehr draußen im Freien gedreht. In der Szenerie einer vorstädtischen Nachbarschaft brüllt ein kleiner Junge immer wieder frontal in die Kamera. Es scheint zum Zeitpunkt der Produktion keine Sonne und im Hintergrund kreuzen auf einer vielbefahrenen Straße immer wieder schnell fahrende Autos das Bild. Die Bildqualität ist nicht als besonders hochwertig einzustufen. Das Bild selbst wackelt, wohl weil der Junge die Kamera selber in der Hand hält.

Allerdings ist hierbei zu bemerken, dass das Gesicht des Jungen trotz seiner immer wieder ausschweifenden Bewegungen stets innerhalb des frames bleibt, was auf eine besondere Begabung für Kameraführung beim Jungen schließen lässt oder ein Verweis sein könnte, dass das Video nicht „ad hoc“ vom Jungen gedreht wurde, sondern zumindest einstudiert produziert wurde.

Es finden sich viele Theorien im Internet, dass es sich hierbei um ein Fake Video handeln könnte, das vorgibt ein authentisches Dokument eines Amateurfilmers zu sein. Dazu passen die beinahe schon übertrieben eingesetzten Signale von Authentizität. Nachdem viele Wohnzimmervideos ihres Fake Status' überführt wurden, wird dieses Video draußen produziert, an einem kühleren Wolken verhangenen Tag. Die Umgebung ist laut, in der Mitte sind Geräusche eines sich im Anflug befindlichen Flugzeugs zu vernehmen. Es erscheint in seiner wenig spektakulären Ästhetik sehr persönlich und authentisch zu sein.

Für den Gehalt seiner Äußerungen erscheint es erstaunlich, warum er für dieses Video, dass so spontan wirken soll, extra nach draußen gegangen ist. Weiterhin ist es bemerkenswert, wie das Video beginnt. Als würde er gerade mitten im Reden gefilmt, beginnt das Video mit einem „...oh yeah,..“ und endet damit, dass man, nachdem der Junge zu Ende geredet hat, sieht, wie sich die Kamera wegdreht. Offensichtlich ist also am Anfang des Videos geschnitten worden. Dabei bleibt die

Frage offen, warum dann nicht auch das Ende weggeschnitten wurde.

Ebenso erinnert sein Schreien in die Kamera auch an die Hater Videos auf YouTube. Es erscheint im kulturellen Raum YouTube verankert und bedient damit eine Zielgruppe. Auch wenn im Zuge dieser Arbeit nicht die authentischen Wirkungsstrategien im Zusammenhang mit Fake Videos auf YouTube problematisiert werden sollen¹⁵⁸, so lässt sich dennoch konstatieren, dass das YouTube Video auffällig hinsichtlich seiner Ästhetik auf Grundcharakteristika von YouTube verweist:

Es ist sehr persönlich inszeniert, es ist minderwertig produziert, es enthält oberflächliche subjektive Darlegungen und zuletzt findet sich hier ein Element, was sich so vor allem auf YouTube finden lässt: Audio-visuell artikulierte Aggression.

Dazu fordert er ganz im Usus vieler Videoblogs seine Zuschauer dazu auf, mit ihm zu kommunizieren. Nach einem Wutanfall brüllt er „Tell me!“.

Dies mögen plausible Gründe für die vielen parodischen Videoantworten sein, von denen eine im Rahmen dieser Arbeit behandelt werden soll.

Die Parodie „Gingers have Soul! (autotune remix)“¹⁵⁹ macht aus ihrer Vorlage, wo CopperCab im Vlog- Stil seinen Gefühlen freien Lauf lässt, unter Verwendung von digitaler Stimmmodulation (autotune) ein Musikvideo von 57 Sekunden. Bemerkenswert ist eine in der Parodie vorgenommene Änderung, auf die bereits der Titel verweist: CopperCabs Aussage „Gingers have souls“ wurde durch das Wegschneiden des Buchstabens „S“ am Ende des Ausrufes zu „Gingers have Soul“entscheidend verändert. Soul hat nämlich noch eine andere Bedeutung als in seiner Übersetzung als „Seele“, wie sie von CopperCab verwendet wird.

Soul ist auch eine Bezeichnung für das gleichlautende Popmusikgenre, das in den 1950er Jahren in den USA entstand. Ab den 1960er Jahren ist die Bedeutung von Soul aber auch mit einem Lebensgefühl konnotiert.¹⁶⁰ Daraus abgeleitet wird der Ausdruck „Soul“ in der „schwarzen“ Kultur Amerikas wie ein Attribut für Menschen

¹⁵⁸ vgl. Kap. 2.1

¹⁵⁹ im Folgenden GHS(ar)

¹⁶⁰ Berg; Soukhanov.: *Speaking Freely*. S. 17 . Zur Verdeutlichung wird in dieser Arbeit das speziell konnotierte „soul“ als „Soul“ oder als „SOUL“ bezeichnet.

verwendet, die nach vielen Problemen wieder aufgestanden sind und an diesen Problemen gewachsen sind:

„(Soul is) the essence of life; feeling, passion, emotional depth - all of which are believed to be derived from struggle, suffering and having participated in the Black Experience. Having risen above the suffering, the person gains „soul“.“¹⁶¹

Nachdem das Musikgenre und mit ihm der Begriff in einer Zeit entstand, wo Schwarze für ihre Gleichberechtigung in den USA kämpften, könnte man Soul abstrakter definieren als heroisch konnotierte attributive Bezeichnung für tiefgründige, erfahrene Menschen, die sich trotz ihrer Zugehörigkeit zu einer Minderheit und den damit verbundenen Schwierigkeiten im Rückblick auf eine erfolgreiche Bewältigung dieser Schwierigkeiten präsentieren.

Nachdem CopperCab also dafür plädiert hatte, dass Rothaarige eine Seele hätten, um sich gegen anders denkende, die Gingers einfach abfällig als Unmenschen betrachten, zu wehren, ändert die Parodie seine Aussage darauf um, dass ein kleiner Junge in einem Poplied dafür plädiert, dass Rothaarige diesen „Soul“ hätten und vergleichbar mit der schwarzen Kultur in den USA sich als Minderheit gegen eine sie unterdrückende Mehrheit durchgesetzt hätten. Die im Wort Soul konnotierte Bedeutung wird dabei karikiert von dem Schreien, mit welchem CopperCab in dem Poplied seinen Gedanken, dass er und alle Rothaarigen tiefgründig und sensibel seien (eben Soul hätten), zum Ausdruck zu bringen scheint.

Das Poplied selber hat einen simplen Aufbau und zeichnet sich durch seinen repetitiven Charakter der wenigen Elemente, die von der Vorlage übernommen wurden, aus.

Die Parodie GHS(ar) schneidet dazu die folgenden vier Stellen aus der Vorlage heraus.:

„Gingers have souls!“ (0:35), „merkwürdige Laute“ CopperCabs (0:45), „ Haha, he's a ginger,haha“(1:11-1:18) und „Everyday in my life“ (1:27).

Dabei wurden die beiden Stellen „Gingers have souls“ sowie „Haha,he's a ginger,

¹⁶¹ Smitherman: *Black Talk*: . S. 211.

haha“ ihrerseits neu geschnitten und zu jeweils zwei neuen Einstellungen geschnitten. Aus „Gingers have souls“ wurde einerseits „Gingers have SOUL“ (wie bereits oben erwähnt) und zum anderen ein bloßes „Soul“ in jeweils einer Einstellung isoliert.

Ebenso wurde das nachäffende Lachen „Haha,he's a ginger,haha“ neu unterteilt in die Fragmente „He's a ginger, ha“ sowie das Lachen („Haha“) in jeweils einer Einstellung.

Diese neuen vier Einstellungen sowie die „merkwürdigen Laute Coppercabs“ werden mehrmals in der Parodie verwendet. Aus einer einzigen Einstellung der Vorlage, in der CopperCab einen Monolog hält und damit alle Aussagen in sich vereint, sind durch das Herausschneiden einzelner Stellen fünf Einstellungen in der Parodie geworden. Dazu kommt noch CopperCabs Ausspruch „Everyday in my life“, der am Ende der Parodie einmalig verwendet wurde.

Die Abfolge ihres Erscheinens wurde zudem verändert. Zuerst kommt dabei die neue Einstellung des „Haha“ 's (erstmals 00:00-00:11) vor, welches mittels eines Programmes namens Autotune (auf dessen Verwendung der Titel bereits hinweist) insofern modifiziert wurde, als dass eine Modulation der Stimme CopperCabs erfolgt ist, die nun als melodischer Klang zu vernehmen ist. Hernach wurde mit derselben Technik die Stimme bei „He's a ginger,ha“ (erstmals 00:12) moduliert. Als nächstes kommen die „merkwürdigen Laute CopperCabs“ (erstmals 00:25) zur Geltung, dicht gefolgt von dem Ausruf „Gingers have Soul“(00:26). Dessen herausgeschnittenes „Soul“ (erstmals 00:29) erscheint dabei ähnlich den „merkwürdigen Lauten CopperCabs“ oftmals als kurzer Einwurf.

Dem Lied unterliegt ein Popbeat, der hinzugefügt wurde. In ihrer Anordnung lassen sich die Einstellungen auch wie ein Popsong auffassen. Zu Beginn hört man im Intro das melodische Thema des Songs über einem reduzierten Popbeat. Sie besteht aus dem modulierten „Haha“ (00:00-00:11).

Dann kommt die erste und einzige Strophe, die aus dem modulierten „He's a ginger ha“ besteht (00:12- 00:24) und über den nun angereicherten Popbeat (aber noch ohne das melodische Thema) gelegt ist.

Zum Ende der Strophe kommen die „merkwürdigen Laute“, in welchen der Popbeat aussetzt und sich in ihrer Positionierung als Bridge interpretieren ließen (00:25- 00:26). Nun setzt der chorus mit dem Ausruf „ Gingers have Soul!“ ein, der unterlegte Popbeat ist nun um das melodische Thema (das modulierte „Haha“) bereichert. Mit dem chorus endet das Lied. Er besteht aus „Gingers have Soul“, dem modulierten „Haha“, sowie den „merkwürdigen Lauten“ CopperCabs oder an deren Stelle der Ausruf „Soul“. Der chorus wird immer wieder hintereinander abgespielt und bildet den längsten Teil des Liedes (00:26-00:52).

Neben dem chorus verwenden auch das intro und die erste Strophe Einstellungen, die sich immer wieder in ihrer Abfolge wiederholen. Das intro besteht aus einer elfmaligen Wiederholung des modulierten „Haha“, die erste Strophe besteht aus acht Wiederholungen von dem modulierten „He's a ginger, ha“, der chorus besteht, wie erwähnt, aus der Abfolge „Gingers have Soul“, „Haha“ und „Soul“(statt „Soul“ kommen die „merkwürdigen Laute“ CopperCabs bei jeder zweiten Wiederholung). Diese Abfolge wird im Chorus insgesamt achtmal wiederholt.

Den Abschluss des Liedes bildet die Aussage „ Everyday in my life“, die ohne Popbeat angefügt wurde und so in ihrer Unzugehörigkeit sowie in ihrem singulären Vorkommen im Lied eine besondere Positionierung innehat.

Wie bereits erwähnt wurden aus der Vorlage, die aus nur einer Einstellung bestand, mehrere Fragmente herausgeschnitten, die nun als einzelne Einstellungen hintereinander angefügt wurden. In diesen einzelnen in der Parodie verwendeten und teils modifizierten Einstellungen sieht man also jeweils bestimmte Aussagen, die von CopperCab getätigt werden.

Nachdem der modulierte Ausruf „Haha“ jedoch zusätzlich als melodisches Thema durchgehend im chorus verwendet wird und so der Ton von der zugehörigen Bildebene getrennt wurde, erscheint sie im Gegensatz zu den übrigen Aussagen nicht konstant in Verbindung mit ihrer Bildebene. Vielmehr läuft die Tonebene im intro sowie im chorus, nebst kleinerer Modifikationen konstant durch, die zugehörige Bildebene zum modulierten „Haha“ wird an manchen Stellen des chorus eingeblendet, wenn gerade keine andere Einstellung und mit ihr keine andere verwendete Aussage CopperCabs erscheint.

Daneben finden sich viele deutliche Schwarzblenden, die dem schon offensichtlich zusammengeschnittenen Material einen zusätzlichen dokumentarischen, zusammenfassenden Charakter geben.

Um die Wirkung der in der Parodie vorgenommenen Änderungen der Vorlage zu erläutern, soll nun das Adaptionmodell von Kap. 2.2 zur Hilfe genommen werden. Zunächst stellt sich die Frage, wie man die Änderung von „souls“ zu „Soul“ interpretieren kann.

Zunächst handelt es sich um eine mechanische Kürzung im Sinne einer Detraktion, nachdem der Buchstabe S entfernt wurde und sich daraus keine spürbare Änderung des Raum- Zeit Gefüges ergibt. Zudem ist diese Änderung in Form eines Weglassens bemerkenswert, nachdem die damit einhergehende neue Bedeutung des Wortes „ Soul“ das zentrale Merkmal der Aussage der Parodie darstellt.

Die veränderte Aussage, die durch das Wegschneiden des Buchstaben S entstanden ist, lässt sich aber ebenso als Substitution beschreiben. Eine Substitution erfolgt grundsätzlich durch etwas „Fremdes, Unpassendes“.

Im vorliegenden Fall plädiert CopperCab aufgrund der Adaption nun in der Parodie dafür, dass Rothaarige Soul hätten, wohingegen er in seinem eigenen Video noch nachdrücklich gefordert hatte, man solle Rothaarigen ein gewisses Menschenrecht zugestehen. In der Vorlage geht es also um die existentielle Frage, ob Rothaarige überhaupt Menschen sind. In der Parodie hingegen verkündet CopperCab in einem Musikvideo schreiend, dass alle Rothaarigen tiefgründig und sensibel seien, sie alle Soul hätten. Auch wenn hier also eine unbestrittene semantische Ähnlichkeit zwischen den beiden „soul“s besteht, so wirkt aufgrund der Vortragsweise CopperCabs das musikalisch konnotierte Soul „unpassend, fremd“ gegenüber seines existentiellen Aussagegehalts in der Vorlage. CopperCab würde hier als Person lächerlich gemacht werden, indem seine Unfähigkeit dargestellt wird seine verbale Kommunikation („Gingers have "Soul"") durch seine nonverbale Kommunikation (Schreien) adäquat zu unterstützen.

Die dadurch erzielte „komische Wirkung“ könnte man hier ebenso darauf beziehen, dass das Rufen in die Kamera, Gingers hätten eine Seele, als so beliebig und damit unwahr dargestellt wird, dass genauso gut behauptet werden könnte, dass Rothaarige Soul hätten.

Die komische Wirkung würde hier dann darin bestehen, dass die Parodie die Aussagen CopperCabs entwertet und damit lächerlich machen würde.

Ebenso lässt sich die per autotune vorgenommene Modulation der Stimme CopperCabs bei seinem verwendeten nachäffenden Lachen („Haha“) als Substitution auffassen. Zwar entstammt der so entstandene Klang immer noch Coppercabs Stimme, sie ist allerdings so verfremdet, dass man auch bezweifeln könnte, ob es wirklich seine Stimme ist.

Insofern lässt sich hier der Effekt einer Substitution durch etwas „Fremdes, Unpassendes“ hinsichtlich der modulierten Stimme CopperCabs konstatieren.

Diese Verfremdung führt dazu, dass der eingeblendete nachäffende CopperCab seiner Stimme und damit seiner Aussage beraubt wurde und er selber nun als rein visuelles Dokument zum Beobachtungsobjekt wird, das mit musikalischer Untermalung von der Parodie durch Zitation nachgeäfft wird.

Die Inszenierung CopperCabs als Beobachtungsobjekt durch die Parodie wird zudem unterstützt durch die vielmalige Adjektion von Schwarzblenden, die, wie erwähnt, der Parodie einen dokumentarischen Charakter geben. Ähnlich wirkt sich die Adjektion des Popbeats aus, der die verwendeten modifizierten Elemente der Vorlage in einen neuen Kontext setzt und diese so als kommentierte Objekte wirken lässt.

Die ständig im chorus immer wieder eingeblendeten Wiederholungen der „merkwürdigen Laute“ sowie des „Soul“ stellen eine quantitative Übertreibung dar, nachdem sie Textelemente der Vorlage häufig verwenden. Die Übertreibung der infolge ihrer Modifikation dekontextualisierten Ausrufe werden durch mehrmaliges Präsentieren in ihrer Aussagequalität entwertet und in der Parodie nur noch dokumentarisch dargeboten.

Bei der Modulation der Stimme bei der Stelle „ He's a ginger, ha“ (erste Strophe) bleibt der ursprüngliche Aussagewert erhalten, so dass im Gegensatz zur

vorgenommenen Modulation des „Haha“ hier nicht von einer Substitution gesprochen werden kann. Es ist zwar ein gewisser Verfremdungseffekt zu konstatieren, allerdings ist er nicht gänzlich „unpassend“, nachdem man der modulierten Stimme immer noch CopperCab anhand der Mundbewegung zuweisen kann. Nachdem aus dem „He's a ginger, haha“ in der Parodie ein „He's a ginger, ha“ geworden ist, könnte man hier vielmehr zunächst von einer Detraktion des Lachens sprechen. Das „ha“ am Satzende wirkt in der Parodie nicht mehr wie ein abgeschnittenes Lachen, sondern nur noch wie ein gesungener Laut, mit dem in der Popmusik Interpreten lautmalerisch ihre Gefühle zum Ausdruck bringen.

Der Effekt dieser Detraktion zusammen mit der vorgenommenen Modulation der Stimme CopperCabs könnte man dann insofern als „Dehnung“ auffassen, als dass sie den Inhalt seiner Aussagen mit einer musikalischen Betonung ausschmückt. Die Stimmmodulation scheint zudem auch die Dauer der Aussagen zu dehnen.

Ebenso stellt die Stimmmodulation einen „Exkurs“ (i.S.d. Dehnung) dar, nachdem hier eine Aussage über den verwendeten Text genommen wird. Das Hochpitchen zu einer feminin anmutenden Stimme könnte hier eine vorgenommene Kommentierung seitens der Parodie nahelegen, die den Sprecher der Vorlage ein anderes Geschlecht zuweist und so seine Person als anormal darstellt.

Diese pauschale, undifferenzierte Bewertung CopperCabs wird unterstützt durch die Selektion der vier Stellen der Vorlage. In der Parodie fehlen somit sämtliche Elemente, die eine Identifikation mit CopperCab möglich machen könnten. Nachdem die Parodie 57 Sekunden lang ist und die Vorlage 2:59 Minuten dauert, hat sich das Zeit Raum Gefüge massiv verändert. Daher kann im Zusammenhang mit dem Weglassen der meisten Stellen nicht von einer Detraktion gesprochen werden.

Vielmehr ist hier davon auszugehen, dass es sich um eine Isolierung einzelner Stellen handelt, die mit einer partiellen Übertreibung einhergeht. Dabei bezieht sich die Parodie nicht auf alle, sondern auf einzelne Merkmale der Vorlage. Insofern ist die Parodie davon geprägt, CopperCab nur mit bestimmten einzelnen Merkmalen darzustellen und erhebt so nicht den Anspruch sich konstruktiv mit seiner Person auseinanderzusetzen.

Die neue Anordnung der verwendeten Stellen der Vorlage, die teils in neue Fragmente auseinander geschnitten wurden und wiederholt eingesetzt werden, ist zudem ein frappierendes Merkmal der Parodie. Diese neue Anordnung stellt dabei eine Transmutation dar, die hier den zusammenfassenden dokumentarischen Charakter der Parodie unterstützt und insofern zur komischen Wirkung beiträgt, indem sie in Verbindung mit den anderen dokumentarisierenden Techniken CopperCab zunächst als Beobachtungsobjekt hinstellt, dessen Person dann durch die dargelegten Modifikationen seiner Äußerungen lächerlich gemacht wird.

Abschluss der Parodie bildet der Ausspruch „Everyday in my life“. Er wird ohne Popmusik im O-Ton angefügt. Nachdem er das einzig unmodifizierte verwendete Element der Vorlage darstellt, steht er isoliert als gleichberechtigte Aussage neben dem zuvor präsentierten Poplied. In seiner auffälligen, originären Schlichtheit scheint der komischen Intention der Parodie mit diesem Element die Krone aufgesetzt zu werden: Nachdem CopperCab in der Parodie zunächst als Beobachtungsobjekt und dann als lächerlich dargestellt wurde, wird ihm diese Position als unabänderlich zugeschrieben. Nachdem er in der Vorlage geklagt hatte, wie sich alle an jedem Tag seines Lebens über ihn lustig machen würden, bescheinigt er sich als Fazit innerhalb der Parodie (durch die vorgenommene Transmutation) zum Ende hin, dass er immer (i.S.d. Aussage der Parodie) lächerlich sein werde.

Abschließend lässt sich feststellen, dass CopperCab durch die Parodie als Beobachtungsobjekt präsentiert wird und ihn dann als Person oder zumindest hinsichtlich seiner Aussagen mit den dargelegten Adaptionen der Parodie lächerlich macht. Man könnte hier also die Motivation der Parodisten als „fanatic“ im Grossbergschen Sinne (vgl. Kap 3.3.2) charakterisieren, nachdem es hier mehr um eine Parodisierung der Person als um die Parodisierung (und damit Verhandlung) der Symbole der Vorlage geht.

Um die Parodie als eigenes Kulturprodukt zu verstehen, für das etwa nicht die Kenntnis der Vorlage vorausgesetzt werden müsste, müssten fernab von ihrer Abhängigkeit zur Vorlage eigene enthaltene Aussagen auf einer abstrakteren

Ebene zu finden sein.

Nach diesen vielfältigen Modifikationen lässt sich die Parodie GHS(ar) als eigenes Kulturprodukt darstellen, nachdem hinsichtlich des O-Tons(O-Ton fehlt teilweise, die Stimmtöne Coppercabs wurde übernommen beschnitten und teils moduliert), der Musik(unter Hinzufügung des Popbeats), des Schnittes (neue Anordnung der Stellen) und des Bildes (Schwarzblenden) die Vorlage verändert wurde.

Zu diesem Zweck nun sollen anhand der Überprüfung auf kulturkritischen sowie intermedialen Gehalt der Parodie Möglichkeiten aufgezeigt werden in der YouTube Parodie eigene, neu getroffene Aussagen zu verorten.

6.2.2 Kulturkritik

Legt man den normativen Kulturbegriff zugrunde, geht man davon aus, dass bestimmte Verhaltensformen willkürlich als kulturell positiv bewertet werden(vgl. 3.1). Kulturkritik bedeutet hier diese normierten Kulturwerte unter Verweis auf die eigenen davon abweichenden Kulturwerte anzugreifen.

Im vorliegenden Fall werden CopperCabs Aussagen vor allem hinsichtlich seiner Person in der Parodie lächerlich gemacht. Die wenigen Worte, auf die die Parodie Bezug nimmt, werden ihm digital abgeschnitten oder im Mund herumgedreht.

Man könnte also behaupten, dass nach normativen Kulturbegriff gar keine richtige Kulturkritik stattfindet, weil die Parodie kaum etwas sprachlich artikuliert und so kaum Kulturwerte normativ erheben kann.

Eingeschränkt lässt sich Kulturkritik insofern konstatieren, als dass die Parodie der Aussage CopperCabs, Rothaarige hätten eine Seele sowie seiner Auffassung, Rothaarige sollten nicht mehr gehänselt werden(verdeutlicht durch „He's a ginger, ha“), kritisch gegenübersteht. Das auffällig positionierte „Everyday in my life“ könnte unterstreichen, dass entgegen seiner Überzeugungsversuche Rothaarige sehr wohl gehänselt gehören und ihnen nicht eine Seele zuzusprechen ist.

Durch die vielen formalen Modifikationen könnte auch ein Kritikpunkt der Parodie sein, dass CopperCabs Verhalten untragbar ist. Dies würde erklären, warum er in der Parodie wiederholt als Beobachtungsobjekt inszeniert wird und etwa seine „merkwürdigen Laute“, die an sich keinen Sinn ergeben, immer wieder eingespielt werden. Hier könnte man die verwendete Popmusik als Lebensweise auffassen,

die von ihrer Form nach gegenüber CopperCabs Auftreten präferiert würde.

Nachdem jedoch, wie erwähnt, CopperCab die Worte im Munde verdreht werden und insbesondere der Titel der Parodie in einer Abänderung zu „Gingers have Soul“ besteht, scheint es wahrscheinlicher, dass hier der normative Kulturbegriff selbst kritisiert wird, dessen Verwendung CopperCab unterstellt wird. CopperCab hat in seinem Video versucht, die Zuschauer zu überzeugen, dass Rothaarige eine Seele hätten. Als Grund führt er an, dass er selber Christ sei. Die Begründung seiner These liegt demnach in einer Glaubensfrage und weist keine Aspekte von Vernunft oder Rationalität auf. Aus dem Umstand, dass sich das Video an Leute richtet, die anderer Auffassung als er selbst sind (nachdem er versucht seine Zuseher zu überzeugen), scheint es ebenso eine fragwürdige argumentative Strategie, diejenigen, die man überzeugen will, zu beleidigen: Ein naheliegendes Argument wäre etwa gewesen Rothaarige als Menschen vorzustellen, und Vorurteile, die dem widersprechen, aufgrund ihrer Oberflächlichkeit von sich zu weisen.

Insofern könnte man behaupten, dass CopperCab selber Kulturwerte willkürlich normiert und dieser normative Charakter seiner Auffassungen, unbeachtet der Tatsache, dass CopperCab im Grunde recht hat, kritisiert wird, in dem er in der Parodie nun andere Dinge sagt, die an den Haaren herbeigezogen scheinen vor allem im Zusammenspiel mit seinem Gestus. „Ginger haben SOUL“, „Er ist ein Ginger“¹⁶², sowie die „merkwürdigen Laute“, diese Zusammenstellung ergibt keinen gemeinsamen inhaltlichen Sinn. Insofern könnte man behaupten, dass die Parodie Kritik am von CopperCab zu Grunde gelegten normativen Kulturbegriff selbst übt.

Legt man den totalisierenden Kulturbegriff zu Grunde, so hat man es mit verschiedenen Kulturen zu tun, die nebeneinander stehen und sich durch die ihnen zugeordneten kulturellen Elemente zusammenfassend konstituieren.¹⁶³

Insofern könnte man bei Vorlage und Parodie von zwei Kulturen sprechen. Die

¹⁶² Übersetzung des Autoren

¹⁶³ Eine Bewertung ist bei diesem Kulturbegriff immer insofern impliziert, als dass für eine Selektion der Elemente, die einer Kultur als zugehörig definiert werden, immer bestimmte Kriterien schon vorausgesetzt werden. Diese Kriterien jedoch unterliegen der Willkür.

Vorlage stellt eine Vlog- Tagebuchkultur der Selbstveröffentlichung bei YouTube mit dem Protagonisten CopperCab dar, der mal aggressiv und mal deprimiert seine Gefühle zum Ausdruck bringt. Die Parodie entstammt der Popkultur, wo Unterhaltung und Musik charakteristische Merkmale sind. Die Parodie würde nun die Vorlage insofern kritisieren, als dass sie CopperCab nach „eigenen Regeln und Gesetzen“ darstellt und so seine Kultur und die eigene gegenüberstellen würde. Dadurch, dass in der Parodie die Darstellung der fremden Kultur nun nach den eigenen Regeln diese nicht originalgetreu wiedergeben könnte, würde diese zwangsläufig als fremdartig und merkwürdig erscheinen und dadurch lächerlich wirken.

Man könnte die Parodie als Kritik an einem unterstellten, zu Grunde gelegten totalisierenden Verständnis von Kultur der Vorlage lesen. Demnach würde die Parodie hier CopperCabs Video als Versuch auffassen, das „Rothaarig-Sein“ als Kultur mit bestimmten Eigenschaften, etwa dass alle Rothaarigen eine Seele haben, zu formulieren. Die Parodie würde die Zusammenfassung aller Rothaarigen verbunden mit einer Zuweisung bestimmter Eigenschaften hier insofern kritisieren, als dass sie den Sinn seiner Aussagen sprichwörtlich verdreht und Rothaarigen beispielhaft nun auch einen popkulturellen Charakter zuweist. Die Parodie würde, sollte sie CopperCab ein totalisierendes Kulturverständnis unterstellen, ihn dadurch kritisieren, als dass sie Rothaarigen noch andere absurde Eigenschaften zuweist und somit sein Modell von bestimmten zuortbaren Eigenschaften zu Rothaarigen lächerlich macht.

Legt man den sektoralen Kulturbegriff zugrunde, geht man von der Teilung einer Kultur in verschiedene Bereiche aus, von der ein Bereich aus Experten besteht, der großen Einfluss auf alle Bereiche hat und so die Kulturwerte für alle Bereiche definiert.

Diese Experten definieren kulturelle Werte, die sich insofern von einer schlichten Normierung unterscheiden, als dass der Expertenstatur den erhobenen kulturellen Werten eine gewisse Begründetheit verleiht.

Parodie und Vorlage haben hier nicht nur hinsichtlich ihrer Zuschauerzahlen eine

große Resonanz auf YouTube ausgelöst und können so beide innerhalb eines sektoralen Verständnisses als Experten des kulturellen Bereiches gesehen werden.

Der Experte CopperCab würde hier die Auffassung vertreten, Rothaarige hätten eine Seele und sollte nicht gehänselt werden, wohingegen die Parodie durch ihre angewendete Technik (s. Normativer Kulturbegriff) beiden Punkten widersprechen würde.

Dies würde sie tun, in dem sie die Argumente der Vorlage angreifen müsste. Die „merkwürdigen Laute“, genau wie etwa das Hochpitchen der Stimme CopperCabs. könnten hier als Gegenargument der Parodie gewertet werden, Rothaarige seien keine „normalen“, vollwertigen Menschen mit einer Seele. Ebenso ließe sich das am Ende angefügte „Everyday in my life“ als Argument der Parodie auffassen, dass trotz aller Bemühungen Rothaarige tatsächlich gehänselt werden und es sinnlos ist abseits davon ein anderes Verhalten einzufordern.

Unterstellt die Parodie der Vorlage ein sektorales Kulturverständnis, so kritisiert sie vor allem den Anspruch CopperCabs als Experte überhaupt kulturelle Normierungen zu vollziehen. Insofern würden die vorgenommenen Modifikationen der Parodie ein Versuch sein, seine Person und damit seinen Status als Experten in Frage zu stellen und weiterhin durch die Verdrehung seiner Worte und der anschließenden neuen Aneinanderreihung den Gehalt seiner Äußerungen zu relativieren und damit die zugrundeliegenden vorgenommenen Normierungen zu kritisieren.

Legt man den anthropologisierenden Kulturbegriff zugrunde, wäre YouTube als eine kulturelle Institution unter vielen aufzufassen, die als ein Mittel für Individuen fungiert, um bestimmte Aspekte des (zivilisatorischen) Zusammenlebens zu organisieren. Welche Aspekte dabei durch die Institution YouTube zweckhaft erfüllt würde, wäre interpretativ.

Insofern könnte die Parodie hier durch ihren zynischen Umgang mit der Person CopperCabs und seinen Äußerungen der Vorlage vorwerfen, die Institution YouTube hier als Plattform für Selbstveröffentlichung missinterpretiert zu haben,

um ihrerseits für YouTube als Plattform für Unterhaltung und Musik einzustehen.

Unterstellt die Parodie der Vorlage ein anthropologisierendes Verständnis, so würde sie die Vorlage dafür kritisieren, dass sie den Versuch der authentischen originären Selbstveröffentlichung trotz einer Formation diktierender Kulturindustrie überhaupt macht und so außer Acht lässt, dass sämtliche ästhetischen und inhaltlichen Aspekte seitens der Kulturindustrie, hier der Popkultur, bereits vorgegeben sind, in dem die Parodie die einzelnen Äußerungen CopperCabs als Teil der Popkultur darstellt, und schlussendlich schon den Versuch einer originären authentischen Selbstveröffentlichung in einem System diktierender Medien als zum Scheitern verurteilt darstellt.

Wie hier nochmal anhand konkreter Beispiele dargelegt werden konnte, sind die antiquierten Kulturbegriffe bedingt geeignet für eine kulturkritische Analyse. Ihnen allen ist gemein, dass sie gewisse Grenzen hinsichtlich der Analyse konkreter Phänomene wie hier dargestellt aufweisen: Bei normativen und sektoralen Kulturbegriff besteht die Kulturkritik der Parodie in einer alternierenden, willkürlich vorgenommenen Bewertung von Kulturvorstellungen, beim totalisierenden Kulturbegriff in einer gegenüberstellenden Auflistung von Kulturvorstellungen. Beim anthropologisierenden Kulturbegriff bezieht sich Kulturkritik nicht auf Inhalte der Kulturprodukte, sondern vollzieht sich vielmehr auf einer Metaebene, auf den bei den Kulturprodukten zugrunde liegenden kulturellen Voraussetzungen.

Legt man den bedeutungsorientierten Kulturbegriff zu Grunde, so geht man davon aus, dass Kultur darin besteht, dass Individuen Dingen, mit denen sie konfrontiert werden, eigene Bedeutungen zuweisen. Die Bedeutungszuweisung findet hier auf der Grundlage statt, dass in einer Gesellschaft in unterschiedlichsten Konstellationen Verhältnisse zwischen „Macht“ und „Widerstand“ bestehen, mit denen das Individuum konfrontiert wird.

Die Qualität der „Macht“ ließe sich hier dem Video GDHS¹⁶⁴ zuschreiben, das mit seiner (statistisch erwiesenen) Resonanz einen besonderen Stellenwert im

¹⁶⁴ „Gingers Do Have Souls“- Abkürzung des Titels der Vorlage: GDHS

System YouTube einnimmt. Ebenso lässt sich die Machart mit ihrer Authentizität als typisch YouTube auffassen und so als generelle Gesetzmäßigkeit interpretieren, die auf die Gestaltung anderer Videos (wie eine „Macht“) einwirkt. Genauso könnte der Hater- Video Charakter von GDHS als Genre verstanden werden, nach welcher sich GDHS richtet und das deswegen durch die Parodie kritisiert wird.

Die Parodie GHS(ar) könnte hier als „Widerstand“ gewertet werden, die mit neuer Bedeutungszuweisung den Aussagegehalt und damit den Stellenwert des Videos zu unterminieren versucht sowie bestimmte Videotypen oder letztendlich sogar YouTube Charakteristika kritisiert.

Zum einen wird die Person CopperCabs lächerlich gemacht.

So könnte man etwa die Modulation der Stimme CopperCabs verstehen, als dass ihm eine abnormale Identität und damit dem Video ein wertloser Aussagegehalt zugeordnet wird.

Auch die Isolierung einzelner Aussagen CopperCab's könnte insofern als Bedeutungszuweisung zu interpretieren sein, als dass sie einen Großteil der Aussagen für irrelevant erachtet, in dem sie die Gesamtheit der Aussagen auf drei für die wesentliche Sätze reduziert: „Gingers have souls“, „Hes a ginger haha“, und „Everyday in my life“. Unabhängig einer konkreten inhaltlichen Bezugnahme könnte so die Kulturkritik der Parodie darin bestehen, dass das Video GDHS aus „vielen Worten, wenig Sinn“ bestünde.

Nachdem der Parodie ein Popbeat unterlegt wurde, könnte die Bedeutungszuweisung auch dahin gehend interpretiert werden, dass die Qualität der Vorlage als Meinungsäußerung auf YouTube kategorisiert wird durch eine Gegenüberstellung der Kategorie Unterhaltungsmusik. Insofern würde GHS(ar) nicht nur die inhaltlichen Aussagen kulturkritisch hinterfragen, sondern auch genereller das, im Web 2.0 übliche, Phänomen von Artikulation, deren Intimität in diesem Fall lächerlich gemacht würde.

Die Bedeutungszuweisung könnte dann auch darin bestehen, dass CopperCab von der Parodie als Protagonist innerhalb eines der Popkultur vergleichbaren

kulturellen Raumes aufgefasst würde, dessen Verhaltensweisen vereinzelt als Symbole für das Phänomen der Artikulation aufgegriffen würden und in dieser Entkontextualisierung lächerlich gemacht würden.

Ebenso ließen sich das Video GDHS sowie die Parodie GHS(ar) als jugendkulturelle Phänomene auffassen.

Diese bestehen in der modernen Jugendkultur weniger in einer statischen Formation bestimmter Symbole sondern mehr in einer steten individuellen Artikulation von dem, was individuell befürwortet oder abgelehnt wird. Insofern wären CopperCabs Aussagen als artikulierte Befürwortung christlicher Werte und Ablehnung von Vorurteilen gegenüber Rothaarigen zu werten, die jugendkulturelle Artikulation der Parodie würde hier schlicht in der Ablehnung der kulturellen Auffassungen CopperCabs bestehen.

Nachdem die Parodie selbst keine Meinung artikuliert und sich vorwiegend auf die Demontage CopperCabs beschränkt, könnte hier auch von einem Werk mit Fanatic Charakter gesprochen werden, nachdem hier die Auseinandersetzung mit der Person mehr im Vordergrund steht als mit inhaltlichen Fragen.

Das lächerlich Machen der Aussagen CopperCabs durch neue Montage und Unterlegung eines Popbeats könnte schließlich auch als Befürwortung von Unterhaltung auf YouTube (gegenüber der Ablehnung persönlicher Auseinandersetzungen) gelesen werden.

Abschließend lassen sich anhand der möglichen Interpretationen folgende Aspekt kulturkritischen Gehalts der bei GHS(ar) zusammenfassen. Man kann das Phänomen der Parodie als Kampf um die Meinungshoheit bei YouTube in zweierlei Hinsicht werten: Auf der einen Seite bezöge sich die Meinungshoheit auf inhaltlich aufgeworfene Fragen, die kulturelle Grundanschauungen berühren. Die Parodie würde hier einen Kampf um Meinungshoheit insofern führen, als dass sie bei YouTube öffentlich proklamierte Kulturwerte hinterfragt.

Auf der anderen Seite ließe sich der Kampf um Meinungshoheit auf YouTube auf die grundlegende Fragestellung beziehen, welche Funktionen YouTube hat und welche Kategorien von Videos damit eine „Daseinsberechtigung“. Insofern lässt sich die durch die Parodie vollzogene Kulturkritik auf die durch bestimmte Videos

vermittelten Kulturwerte interpretieren, sowie als Kritik an bestimmten Formen der YouTube Kultur an sich.

6.2.3 Satirische Intermedialität

Zu untersuchen wären im vorliegenden Video GHS(ar) zunächst satirisch kritisierte Systeme.

In Anlehnung an das letzte Kapitel kommen dabei folgende kritisch bezogenen Systeme in Betracht.

Zentraler Terminus der Vorlage ist der religiöse Begriff der Seele. Das Christentum spielt zudem als argumentative Grundlage CopperCabs eine zentrale Rolle. Insofern könnte sich neben der parodischen Kritik an CopperCab eine satirische Schreibweise befinden, die das Christentum kritisiert.

Dazu müssten sich in der Parodie satirische Verweise finden lassen, die sich auf das Christentum beziehen.

Die Parodie zeichnet sich hier dadurch aus, dass der Begriff der Seele durch Soul ersetzt wurde und so nicht mehr thematisiert wird. Die Funktion dieser Begriffsänderung zielt vor allem darauf ab, CopperCabs Person lächerlich zu machen und seine generelle Argumentationsform, die sich in der Struktur seiner Argumente sowie seiner nonverbalen Kommunikation ausdrückt, durch die Modifikationen zu kritisieren. Von daher ist hier nicht davon auszugehen, dass in der Parodie eine satirische Schreibweise vorhanden ist, die sich auf das Christentum bezieht.

Vielmehr könnte man die persönliche emotionale Inszenierung der Vorlage als Charakteristikum von YouTube Vlogs sehen. Die aggressiven Momente der Vorlage lassen sich daneben dem Genre der Hater- Videos zuordnen.

Nachdem CopperCab als Beobachtungsobjekt in der Parodie dargestellt wird, wäre er im vorliegenden Fall als Beispiel für eine ganze Gruppe von Vlogs und Hater- Videos auf YouTube zu sehen. Insofern wäre die Satire hier Gattung und die Parodie lediglich eine Schreibweise, die vereinzelt Beispiele liefert.

Da im Rahmen dieser Arbeit jedoch von der Parodie als Gattung ausgegangen wird, wird von einer Analyse dieser Bezugnahmen als satirisch intermedialer

Gehalt der Parodie abgesehen, nachdem diese voraussetzen würden, dass es sich im vorliegenden Fall um eine YouTube Satire handeln würde. Vielmehr wird dieser Aspekt als Implikation der Parodie verstanden, deren Vorlage sich immer als Element von einem System interpretieren lässt.

Das auffällige Merkmal der Bearbeitung in der Parodie stellt die Kontextualisierung CopperCabs in die Popmusik dar. Es ist ein neues Element, das in der Parodie erst hinzukommt und sich als System interpretieren lässt. CopperCabs Video lässt sich nur schwerlich einordnen in das Genre der Popmusik und fungiert hier weniger als Beispiel für ein satirisch Bezug genommenes System. Vielmehr erfolgt durch die deplatziert wirkende Einbettung von CopperCabs Aussagen in einen popkulturellen Kontext eine komische Wirkung:

Zu der Popmusik wird CopperCab wie ein Star in einem Musikvideo inszeniert, dessen Blick stets zur Kamera gerichtet ist mit dem einzigen Unterschied, dass er ein absonderliches, beinahe soziopathisches Verhalten an den Tag legt. Insofern könnte man hier behaupten, dass die Protagonisten der Popkultur, also die Stars, hier insofern satirisch kritisiert werden, als dass ihr extravagantes Auftreten durch eine gesteigerte Version (CopperCab und seine Verhaltensauffälligkeiten) ad absurdum geführt wird.

Ebenso fällt der musikalische Gehalt auf, der sich über einen simpel strukturierten Popbeat auszeichnet und durch die modulierte Stimme CopperCabs „unterstützt“ wird.

Hier könnte man annehmen, dass die satirische Kritik hier unterstellt, dass viele Popstars nicht singen könnten und die meisten Songs im Studio aus einer Notwendigkeit heraus nachbearbeitet werden müssten.

Der repetitive Charakter der Musik, der sowohl Melodie als auch den Popbeat umfasst, könnte als nervtötendes Beispiel für die „niedere“ Popmusik interpretiert werden.

Diese Aspekte machen es wahrscheinlich, dass Popmusik hier als musikalisch minderwertig kritisiert wird und sich vielmehr durch ihr Star-tum auszeichnet.

Das Zusammenspiel vom satirischen popmusikalischen Aspekt gemeinsam mit den verwendeten Elementen der Vorlage wird hier zunächst mit verschiedenen Intermedialitätsmodellen allgemein interpretiert und abschließend strukturell analysiert.

Nach der synthetischen Intermedialität würde dieses Zusammenspiel als eine Fusion aufgefasst werden. Im neu entstandenen Produkt der Parodie kann man dann nicht mehr differenzieren zwischen den Medien, die hier fusioniert sind. Vielmehr wirkt die Neuartigkeit der Kombination auf den Rezipienten und bricht mit Rezeptionsgewohnheiten. Die Wirkung des intermedialen Zusammenspiels könnte man hier also darin sehen, dass Rezeptionsgewohnheiten bei Musik- wie YouTube- Videos durchbrochen und so hinterfragt werden.

In der transmedialen Intermedialität treten nicht verschiedene Medien zusammen. Vielmehr wird hier beobachtet, dass es Erzählweisen gibt, derer sich viele Medien bedienen. Insofern würde in der Parodie die musikalische Struktur des Popsongs als Erzählweise auftreten und ebenso CopperCabs spezielle Meinungsäußerung, die sich durch Authentizität, Aggression und Mitleid erregendem Verhalten in Richtung des Zuschauers vollzieht, als eigene Erzählweise aufscheinen. Daneben könnte man die Selbstinszenierung von Popstars in Musikvideos als Erzählweise, die in der Parodie zum Ausdruck kommt, konstatieren. Diese Erzählformen würden nach transmedialen Verständnis von der Parodie verwendet werden und würden bei einer transmedialen Analyse etwa einen Vergleich zwischen Selbstinszenierung bei YouTube Videos und (kommerziellen) Popmusikvideos nahelegen anhand formal ähnlicher Erzählweisen.

Die transformationale Intermedialität geht davon aus, dass ein Medium in einem anderen repräsentiert wird. Nachdem das andere Medium eine andere Form der Informationsvermittlung hat, treten Schwierigkeiten bei der Repräsentation auf. Diese Schwierigkeiten, die auf der Differenz zwischen repräsentierten und repräsentierendem Medium beruhen, charakterisieren jeweils beide Medien.

Hier könnte man davon ausgehen, dass ein Vlog Video in einem (satirisch kritisierten) Musikvideo repräsentiert wird. Auffällig ist die Selektion einzelner Stellen der Vorlage und deren stete Wiederholung. Die Differenz zwischen beiden

Medien besteht hier darin, dass das Vlog Video kontinuierlich und das Musikvideo repetitiv verläuft. Die augenscheinlich zusammengeschnittenen Fragmente der Vorlage verweisen zudem darauf, dass ein Musikvideo aus vielen Einstellungen besteht und ein Vlog nur aus einer einzigen. Ebenso wird hier deutlich, dass ein Vlog spontan und demgegenüber ein Musikvideo inszeniert wirkt. Durch den Kontrast zwischen der in der Parodie modulierten Stimme CopperCabs und den übrigen unbearbeiteten Ausrufen wird zudem eine weitere Differenz deutlich: Wo das Vlog Video authentisch wirkt, scheint ein Musikvideo stets künstlich und bearbeitet.

Die ontologische Intermedialität soll an dieser Stelle nicht einzeln abgehandelt werden, nachdem sie die gleichen Schlussfolgerungen wie die transformationale Intermedialität zieht. Ähnlich wie die synthetische Intermedialität ist sie vielmehr ein abstraktes Konzept, welches darauf verweist, dass man erst durch das Zusammenspiel von Medien die einzelnen dort versammelten Medien definieren kann. Versuche der Definition der einzelnen hier zusammengetretenen Medien wurden dabei im Rahmen der Analyse transformationaler Intermedialität (s.o.) geleistet.

Nach Rajewsky ist bei intermedialen Bezugnahmen zunächst zwischen Einzel- und Systemreferenz zu unterscheiden.

Im vorliegenden Fall geht es um satirische Intermedialität, von daher ist davon auszugehen, dass es sich um eine Systemreferenz handelt.

Die Parodie besteht aus Fragmenten der Vlog Vorlage CopperCabs und bezieht sich auf das System der Popkultur, welche hier durch ein Musikvideo dargestellt wird.

Hier ist zunächst die Frage, ob es sich um eine Systemkontamination oder lediglich eine Systemerwähnung handelt.

Für eine Systemerwähnung würde die Parodie Techniken der referierten Systems verwenden, wobei die Verwendung stets bemerkbar ist. Bei der Systemkontamination wird das referierende System grundsätzlich nach den Techniken des referierten Systems gestaltet. Im vorliegenden Fall wurde die

Vorlage derart auseinander geschnitten und neu montiert, dass sie auch nach den übrigen bereits dargelegten Modifikationen als Musikvideo erscheint. Insofern ist davon auszugehen, dass es sich hier um eine Systemkontamination handelt.

Dabei ist zwischen der Systemkontamination qua Translation und der teilaktualisierenden Systemkontamination zu unterscheiden. Bei der Systemkontamination qua Translation wird sich auf das referierte System zwar durchgängig bezogen, es erscheint allerdings nicht als dem referierenden Medium fremd. Seine Verwendung macht sich nicht bemerkbar, nachdem die fremdmedialen Spezifika nach den Regeln des referierenden Mediums dargestellt werden.

Demgegenüber wird bei der teilaktualisierenden Systemkontamination angenommen, dass in der Bezugnahme auf ein anderes Medium beide Medien gleichwohl noch erkennbar und voneinander zu unterscheiden sind.

Im vorliegenden Fall ist die Parodie mit der Technik eines Musikvideos gestaltet. Das Musikvideo als Medium ist hier präsent. Am Ende der Parodie kommt die unbearbeitete Stelle, in der man CopperCab „Everyday in my life“ sagen sieht. Spätestens hier muss ein Beobachter erkennen können, dass es sich nicht nur um ein – absonderliches - Musikvideo handelt, sondern dass hier auf eine Vorlage Bezug genommen wurde, die als Medium vor allem an dieser Stelle deutlich hervortritt.

Abschließend ist davon auszugehen, dass es sich nach Rajewskys Intermedialitätsverständnis bei der satirischen intermedialen Bezugnahme um eine teilaktualisierende Systemkontamination, in welcher mithilfe eine Form der satirisch kritisierten Popkultur, dem Musikvideo, die Parodie ihre Gestaltung findet.

6.2.4 Medienreflexion

Medienreflexion lässt sich als „Rückwendung des Mediums von vermittelten Informationen auf die eigene Vermittlungsform“ bezeichnen.

Hier tritt neben den vermittelten Informationen deren Vermittlungsform selber in den Vordergrund.

Insofern wäre hier zu fragen, inwiefern die Parodie „Gingers have SOUL“ Aspekte

von Medienreflexion beinhalten könnte.

Zunächst ist die parodistische Technik selber ein Verweis auf Medienreflexion. Insofern könnte man annehmen, dass mithilfe der verwendeten parodierten Elemente eine Medienreflexion deutlich wird.

Nachdem die Parodie vier Stellen der Vorlage nimmt, die auf die beinahe absonderliche Emotionalität der dargestellten Person verweist und diese durch die Modifikationen nahezu voyeuristisch beleuchtet, könnte man davon ausgehen, dass die Medienreflexion hier in der Darstellung der Eigenschaften solcher YouTube Videos besteht, die sich durch besondere Intimität gepaart mit Exhibitionismus auszeichnen.

Nachdem die wenigen verwendeten Aussagen CopperCabs der Vorlage nun in der Parodie vereinzelt aneinander gereiht werden und keinen richtigen Sinn mehr zu ergeben scheinen, könnte man hier auch eine Medienreflexion interpretieren, in der sich YouTube Videos als wenig sinnhaft und mehr als optisch spektakulär darstellen.

Man könnte also annehmen, dass hier eine Medienreflexion besteht, in der sich YouTube Videos als Kombination von Intimität und Exhibitionismus zeigen sowie deren Gehalt in Frage gestellt wird und so deren oberflächlichen Charakter betont wird.

Ebenso lassen sich die mit der Kulturkritik einhergehende Aspekte als Medienreflexion auffassen.

Dabei ist vor allem die Technik des bedeutungsorientierten Kulturbegriffs von Belang.

Grundlegend wird hier davon ausgegangen, dass die mit der Bedeutungszuweisung verbundene Artikulation an sich schon eine Medienreflexion darstellt.

In dieser ist das zu Artikulierende neu gegliedert und in diesem Prozess auch die eigene Artikulation reflektiert.

Wenn also in einer Bedeutungszuweisung eine Medienreflexion impliziert ist, so sind eben die Objekte, denen neue Bedeutungen zu gewiesen wurden, als in diesem Prozess reflektiert anzusehen.

Dabei lassen sich sämtliche Aspekte der Parodie als neue Bedeutungszuweisungen auffassen, nachdem sich die Modifikationen der Parodie auch als Bedeutungszuweisung lesen lassen.

In dieser Hinsicht besteht hier eine Medienreflexion darin, dass die neue Bedeutungszuweisung CopperCabs als ein exotisches Beobachtungsobjekt auf eine intime exhibitionistische Vorlage verweist und (zumindest diese Sorte von) YouTube Videos so medienreflektierend charakterisiert (s.o.).

Ebenso lassen sich die anhand des jeweiligen Kulturbegriffs erhobenen Kritikpunkte der Vorlage als Teil von YouTube so letztlich als Medienreflexion darstellen. Insofern könnte man hier davon ausgehen, dass nach normativen, sektorialem und totalisierenden Kulturbegriff hier Artikulationen stattfinden, die verschiedene Bewertungen der Vorlage verhandeln. Insofern würde eine Medienreflexion hier im Prozess artikulierter Bewertungen stattfinden. Dies würde dann bedeuten, dass ein Ergebnis der Medienreflexion in diesem Sinne hier darin besteht, dass sich YouTube Videos hier als Medien zum Meinungs-austausch medienreflektierend darstellen. Im vorliegenden Fall könnte man die Form des Meinungs-austausches dahingehend präzisieren, dass dieser sich mit grundlegend ethischen Fragen beschäftigt. Entsprechend intim und persönlich könnte die Vermittlungsform reflektierend im Vordergrund stehen.

Genauso ließe sich hier eine Medienreflexion dann verorten, wenn man CopperCabs Video dem Genre von Hater Videos zuordnet, die in der übertriebenen Darstellung der Parodie reflektiert würden.

Legt man die Fragestellung des anthropologisierenden Kulturbegriffs zugrunde, so treten Aspekte der Funktion der Institution YouTube und mithin der Eigenschaften von YouTube Videos hervor.

Hier wäre eine Medienreflexion schon in der Analyse der Videos direkt verhaftet. Im vorliegenden Fall könnte man also von einer Auseinandersetzung über die Funktion von YouTube sprechen, die sich entweder durch persönlich inszenierte oder eben unterhaltsam wirkende Videos ausdrückt. Die Medienreflexion nach anthropologisierendem Kulturbegriff würde diese Fragen der Vermittlungsform in den Vordergrund stellen und könnte darin bestehen, dass YouTube Videos eine

eigene Form der Intimität aufweisen oder eben unterhaltsam orientierte Charakteristika der kommerziellen Jugendkultur aufweisen.

Medienreflexion lässt sich allerdings auch in den intermedialen Aspekten der YouTube Parodie verorten.

Dies geschieht nach transmedialer Lesart durch die Perspektivierung auf Erzählformen. Bei der Vorlage wie bei der Parodie tritt dabei die gleichermaßen verwendete Erzählform auf, die sich durch die Emotionalität CopperCabs charakterisieren lässt. Diese Erzählform könnte sich als Medienreflexion deuten lassen, nachdem sie jene als gängiges Ausdrucksmittel YouTube' s und damit als ein Charakteristikum der Vermittlungsform erhebt. Ebenso könnte sich die andere für die Parodie hier charakteristische Erzählform der Popmusik als Medienreflexion auffassen, nachdem diese die Vermittlungsform von YouTube als auf Unterhaltung abzielende Darstellungsform interpretiert.

Schließlich lässt sich nach transformationaler Lesart eine Medienreflexion verorten.

Geht man davon aus, dass ein Medium in einem anderen repräsentiert wird, so kann das repräsentierte Medium nie in seiner vollständigen originären Verfassung dargestellt werden. In der Differenz zu seiner ursprünglichen Darstellung wird diese nun überhaupt erst charakterisiert. Ebenso verweist die Differenz auch auf die dem repräsentierenden Medium eigene Vermittlungsform und ihren Möglichkeiten der Darstellung.

Im vorliegenden Fall könnte man also annehmen, dass ein Vlog hier in einem Musikvideo dargestellt wird. Aufgrund seines repetitiven, selektiven Charakters geht in der Darstellung des Vlogs dessen intime Wirkung und vor allem die identitätsstiftende Wirkung mancher Aussagen verloren. Insofern könnte man anhand dieser wegfallenden Aspekte hier feststellen, dass diese scheinbar wesentlich für das Vlog Video sind. Das Ergebnis einer Analyse der Medienreflexion, die nach transformationalen Gesichtspunkten erfolgt, käme so zum Ergebnis, dass Vlog Videos als Teil von YouTube sich durch ihre intime identitätsstiftenden Charakter auszeichnen.

Umgekehrt würden Videos der Popkultur als Teil der Vermarktung, der sich

jugendliche Nutzer zu entziehen versuchen, in der Medienreflexion hier als oberflächlich und künstlich auftreten.

6.3 DREH DEN LYRISCHEN SWAG AUF!

6.3.1 Beschreibung der Vorlage und der Parodie

Die Vorlage der Parodie „Dreh den lyrischen Swag auf“ ist ein Hip Hop Musik Video von dem bis dahin unbekanntem Wiener Rapper moneyboy mit dem Titel: „Dreh den Swag auf“ aus dem Jahr 2010. Es ist ein Cover des Liedes „Turn my Swag on“ von Soulja Boy (2008)¹⁶⁵ und hat nicht nur den Titel, sondern auch Fragmente des originalen Liedtextes ins Deutsche übersetzt. Manche Fragmente wie etwa das im Chorus enthaltene „What up? Yeah, I'm getting money!“ wurden sogar unübersetzt übernommen.

Für ein besseres Verständnis des Inhalts und der Ästhetik von „Dreh den Swag auf“ sollen im Folgenden kurz ein paar im Rahmen der hiesigen Analyse wesentlichen Aspekte der Covervorlage „Turn my Swag on“ angeführt werden, auf die sich das Cover „Dreh den Swag auf“ bezieht.

Im Musikvideo „Turn My Swag On“ sieht man die Darstellung eines vermeintlich gewöhnlichen Tages im Leben des Rappers Soulja Boy. Nachdem er aufgestanden ist, schnäuzt er sich beispielsweise die Nase mit einem Bündel Geldscheinen. Ob an einem teuren Schreibtisch sitzend oder auf der edlen Couch, immer wieder wirft Soulja Boy Geldscheine in Richtung der Kamera und posiert mit Goldketten oder seiner Uhr.

Drehort des Videos ist scheinbar durchgängig das imposante Anwesen Soulja Boys, das mit viel Liebe zum Detail dargestellt wird. Das Video wirkt durchgehend professionell produziert.

Die hiesige Verwendung von Symbolen, die auf Reichtum und damit auf eine Zugehörigkeit der Oberschicht verweisen, kann schon als populärkulturelle, widerständige Bedeutungszuweisung gelesen werden. Geld spielt hier insofern keine Rolle, als dass es dem Protagonisten unbegrenzt zur Verfügung steht und er es wie normale Gebrauchsgegenstände verwendet.

¹⁶⁵ Soulja Boy: Turn my Swag on. Online auf: <http://www.youtube.com/watch?v=9yRme0C2pml>

Insofern stellt der sich nicht nur über den „durchschnittlichen“ Menschen, für den Geld einen übergeordneten Wert zur Existenzsicherung hat, sondern auch über reiche Mitglieder der Oberschicht, nachdem er ihre identitätsstiftenden Symbole zweckentfremdet. Kulturkritischer Gehalt im Sinne des rezenten Kulturbegriffs wäre hier insofern zu verorten, als dass sich Soulja Boy (zumindest vermeintlichen) Symbolen der Hochkultur (im Sinne von Macht) bedient und sie durch eine neue Bedeutungszuweisung der Symbole angreift.

In seinem auf YouTube erschienen Musikvideo „Dreh den Swag auf“ sieht man den jugendlich wirkenden Rapper moneyboy nicht in seiner eigenen Villa, sondern zumeist an verschiedenen Orten der Stadt Wien.

Ästhetisch auffällig ist gleich die erste Einstellung. Ein unscharfes Bild, welches sogleich geschärft wird und in dem nun moneyboy zu sehen ist, der in der Mitte zweier Zaunpfähle zu sehen ist, bildet den charakterisierenden Auftakt des Videos: Dieses Bild wirkt bemerkenswert unspektakulär und beinahe spontan.

Auch die Orte, an denen moneyboys Video spielt, sind unspektakulär: Er ist auf dem Basketballplatz, am Schwarzenbergplatz von Wien, in seiner spärlich eingerichteten Wohnung oder etwa an einer Autobahnunterführung zu sehen. Schließlich fährt er mit einem scheinbar geliehen Zweirad durch die Stadt. Das Wetter auf den meisten Bildern ist grau. Viele Zwischenschnitte, die teils sehr kurz sind, unterbrechen dabei immer wieder den Bilderfluss. Auf ihnen sieht man beispielsweise die um den Hals von moneyboy hängenden Goldketten.

Die Drehorte muten eher gewöhnlich an und die Montage der Einstellungen wirkt amateurhaft.

Viele der Einstellungen sind von einem Wackeln der Kamera begleitet. Auffällig ist zudem, dass nicht nur in der Eingangssequenz oftmals eine Einstellung mit einer Unschärfe des Bildes beginnt und erst im Verlauf optisch nach geschärft wird. Auch finden sich einige Einstellungen mit einer Überbelichtung

Die Qualität des Videos kann sich hinsichtlich seiner Produktion zumindest als minderwertig bezeichnen lassen.

Seine bunte sportive Kleidung bei sämtlichen Außenaufnahmen kann als gängiges Outfit der Hip Hop- Kultur bezeichnet werden. Nur bei den Szenen in der

Wohnung trägt er auf einem Sofa sitzend ein graues Sakko zu einer Jeans, wobei ein Nerzschwanz und ein Handy auf seinem Schoß liegen. Durch die konträre Einrichtung seiner Wohnung wirkt die Gesamterscheinung allerdings hier im Gegenteil wenig edel. Zudem sind im Video immer wieder einige Nahaufnahmen seines Gesichtes zu sehen, in welchen seine schiefen, teils gelben Zähne zur Geltung kommen.

Im Gegensatz zu Soulja Boys Repräsentation wirkt moneyboy wie ein bemerkenswert durchschnittlicher Mensch, der mit all seinen kosmetischen Fehlern dargestellt ist.

Auch wenn also moneyboy mit ein paar billig wirkenden Goldketten, seiner Uhr oder etwa einem Handy sowie dem „coolen“ Outfit durchgehend mit Hilfe einer speziellen populärkulturellen Spielart (wie sie etwa von Soulja Boy verwendet wird) inszeniert wird¹⁶⁶, so bleibt der ungeschönte, unverstellte Charakter der Bilder augenscheinlich. Die verwendeten Symbole von Establishment werden durch ihre Darstellung, die einen billig produzierten Gesamteindruck hinterlässt, kontrastiert.

Im Gegensatz zu Soulja Boys Video, welches sich als Kritik an der Hochkultur darstellen lässt (s.o.), scheint das Video von moneyboy mit den eingesetzten Mitteln kaum dieselbe Wirkung erzielen zu können: Die authentische Inszenierung moneyboy' s ließe sich hier als ein Zurückgreifen auf ästhetische YouTube Standards auffassen, durch die sich die Stoßrichtung der Kritik weg von der Hochkultur hin zur Kritik des gewöhnlichen YouTube Zuschauers wendet. Ästhetisch nimmt er auf YouTube Videos Bezug, versucht sich jedoch durch Symbole der Macht von diesen abzugrenzen.

Seine Kulturkritik gründet also in einer Kritik der Gewöhnlichkeit und Durchschnittlichkeit, die er anhand eines oberflächlichen Maßstabes entfaltet.

Die etwas schlampig wirkende Inszenierung moneyboy' s im Video ist hier auffällig. Womöglich ist es Ziel der verwendeten ästhetischen Mittel, eine authentische Wirkung moneyboy' s zu erzielen.

¹⁶⁶ Der typische Hip Hop Charakter des Videos hinsichtlich stereotyper Verwendung gängiger Symbole veranlasst etwa die deutsche Hip Hop- Größe Sido, moneyboy als Spiegelbild des Hip Hops, als „Karrikatur“ zu bezeichnen! Vgl. O.N. : Sido über moneyboy Harris und Sarrazin. Online auf: <http://www.youtube.com/watch?v=szMG4M4pz-o&feature=endscreen> (2:36- 4:45)

Zudem könnte der Kontrast zu seiner Covervorlage kaum größer sein. Wo Souljaboy mit seinem eigenen Zweirad vom Eingang seiner prachtvollen Villa zum hauseigenen Musikstudio fährt, fährt moneyboy mit einem geliehenen Zweirad am Kärntner Ring entlang.

Der visuellen Qualität nach ließe sich das Video schließlich dem Bereich der amateurhaft wirkenden YouTube Videos zuordnen.

Wendet man sich den auditiven Aspekten des Videos zu, ist gleich zu Beginn des Videos das schlechte Mastering der Audioaufnahme auffällig. Der hier vorgetragene Chorus wird zudem mit langgezogenen Vokalen mehr gesprochen denn gesungen, wobei der Eindruck vermittelt wird, als versuche moneyboy seine Worte melodisch zu intonieren.

Die Produktion der Audiospur des Musikvideos bleibt so nicht hinter der Qualität der Videospur zurück. Sie wirkt beinahe gewollt amateurhaft produziert.

Inhaltlich sind wenige Teile des Songtextes in englischer Sprache verfasst, der größte Teil ist deutsch.

Auffällig hilflos, sich souverän mit deutscher Sprache auszudrücken, wirken so viele Teile des Textes und nicht zuletzt der Titel des Liedes selbst: „Dreh den Swag auf!“

Mit seinem Lied bedeutet moneyboy seinen Zuhörern, dass er mit seinem angeblichen Erfolg als Rapper gesellschaftlich aufgestiegen ist und macht sich in dieser Hinsicht „von oben herab“ über sie lustig:

„Chill beim BMW-Händler

Du fährst VW, ich kauf mir 'nen BMW – (du) Penner!“(1:03-1:08)

Die sprachliche Primitivität und ihre teils obszönen Bilder, mit Hilfe derer er seine Zuschauer zu diffamieren versucht, soll an dieser Stelle nicht weiter ausgebreitet werden. Der Text lässt sich als oberflächliche Selbstverherrlichung seines Protagonisten zusammenfassen, der stellenweise seine Zuschauer beleidigt.

Letztendlich lässt sich das Musikvideo „Dreh den Swag auf“ so charakterisieren, dass es sich sowohl auf ästhetischer wie auch auf inhaltlicher Ebene um ein

YouTube Video handelt, dessen Wirkung bestenfalls als authentisch, wenn nicht als oberflächlich- primitiv beschrieben werden kann. Seine Versuche, sich als etablierten Musiker darzustellen, wirken aufgrund der insgesamt schlechten Qualität des Videos schon beinahe absurd.

Die Parodie „Dreh den lyrischen Swag auf“ zeigt einen jugendlich wirkenden Mann, der mit einem Sakko an einem Tisch sitzt. Unter dem Sakko trägt er ein Unterhemd, welches man als Signal interpretieren könnte, dass der Mann sich normalerweise anders kleidet als in dem Video und dass das übergezogene Sakko letztendlich Teil der Inszenierung ist. Vor ihm ist dabei eine brennende Kerze platziert, die sich im Frame am Bildrand befindet und durch ihre Nähe zur Kamera groß und damit bedeutsam wirkt.

Der jugendliche Mann namens „voiceswagger“ trägt zudem eine markante schwarz umrandete Brille, seine Frisur ist dabei ordentlich nach oben gestylt. Er sitzt vor einer schlichten weißen Wand.

Eingeleitet wird das Video durch die Nennung des Titels und Liedes, was wie der Beginn der Vorlesung eines lyrischen Werkes wirkt. Das Video besteht aus einer einzigen Einstellung, in welcher voiceswagger den kompletten Songtext von moneyboy' s „Dreh den Swag auf“ vorliest. Dieses simple Verfahren wird durch die Schlichtheit des Hintergrundes unterstützt und lässt nicht nur die Vortragsweise und damit den Text stärker in den Vordergrund rücken, sondern ebenso die wenigen verwendeten Symbole wie seine Brille, das Sakko, die Frisur und die Kerze.

Die Vortragsweise des eher primitiven Textes kontrastiert voiceswagger durch bedeutungsvolles, besonders betonendes Vorlesen, welches von allerlei ausschweifenden Gesten sowie von Kunstpausen begleitet wird. Dabei bezieht voiceswagger etwa auch seine Brille ein, die er an einer Stelle abnimmt um einen Satz scheinbar besondere Gewichtung zu verleihen, was an der folgenden Stelle aufgrund der besonderen Primitivität der Textstelle absurd wirkt.¹⁶⁷

„Ich arbeite hart, doch auf *nimmt die Brille ab* Partys bin ich noch krasser! *Kunstpause*

¹⁶⁷ Anm.: kursiv ist die eigene Beschreibung angeführt

Mister Money Boy, ich bin dieser Blockhustler,
Nic nac Paddywag, *Kunstpause* ich bin jetzt so dope!
Also geh weg, *eindringlich*
dummer Keck!
Gib mir jetzt das Koks, *Kunstpause*
Baby ich bin da!
Chill beim BMW-Händler *Kunstpause*
Du fährst VW, *setzt sich die Brille wieder auf und schaut ernsthaft* ich fahr BMW – Penner!“ (1:45-2:35)

Das Video parodiert das Video von moneyboy, in dem der Text stark interpretativ vorgetragen wird, wohingegen die Komplexität der Bildebene hinsichtlich der Anzahl der Einstellungen bis auf das Gestikulieren auf ein Minimum reduziert wurde. Diese Mittel scheinen die Perspektive auf die Profanität des parodierten Textes zu verstärken.

Im Gegensatz zur Parodie GHS(ar) könnte man die zugrunde liegende Motivation als ideologue- haft charakterisieren, nachdem es mehr um die Verhandlung von Symbolen als die Person der Vorlage bei der Parodie geht.

Präziser wird der parodische Gehalt im Folgenden anhand der unterschiedlichen Adaptionenverfahren einer Parodie erläutert werden.

Hier könnte eine Substitution vorliegen. Dafür müssten Teile des Videos durch etwas “Unpassendes, Fremdes“ ersetzt worden sein.

Die Substitution könnte dabei auf der Bildebene erfolgt sein. Wo die Vorlage an verschiedenen Orten der Stadt Wien spielt, findet die Parodie an einem einzigen Ort statt, der mit einer einzigen Einstellung dargestellt wird. Wie bereits geschildert, weicht die Inszenierung der Parodie so stark von der Vorlage ab, dass sie schon beinahe als konträr bezeichnet werden kann.

Weiterhin wird der gleiche Text wie in der Vorlage von einer anderen Person vorgetragen.

Nachdem also nicht einzelne Textstellen dargestellt werden, sondern der komplette Text übersteigert vorgetragen wird, ist hier zudem von einer vollständigen Übertreibung der Vorlage zu sprechen. Insofern wäre auch eine Isolierung zu verneinen, nachdem diese ein Verfahren beschreibt, in welchem auf wenige Textmerkmale Bezug genommen wird.

Die vollständige Übertreibung ist zudem als qualitativ zu bezeichnen, als dass sie Textmerkmale wie etwa die inhaltliche Primitivität der Vorlage durch das dezidierte langsame Vorlesen übertreibt, anstatt dass sie diese Textmerkmale in quantitativer Weise häufig verwendet.

Für eine Detraktion müssten Teile der Vorlage weggenommen worden sein, ohne dass das Zeit- Raum Gefüge der Darstellung tangiert würde. Im vorliegenden Fall könnte man davon sprechen, dass etwa viele Bilder der Vorlage „weggenommen“ wurden. Allerdings ist ein charakteristisches Merkmal der Vorlage, dass aus dem schnellen, in drei Minuten vorgetragenen Liedtext der Vorlage eine parodische langanhaltende Vorlesung von neun Minuten geworden ist. Damit ist ein charakteristisches Merkmal der Parodie, dass eben gerade das „Zeit/Raum“-Gefüge verändert wurde und so mithin nicht von einer Detraktion gesprochen werden kann. Nachdem die Parodie in einer langanhaltenden Vorlesung besteht, kann hier zudem auch nicht von einer Raffung der Vorlage gesprochen werden.

Vielmehr liegt hier eine Dehnung vor, nachdem die Vortragsweise den Text ausschmückt und die Parodie vor allem in dieser Hinsicht ihren komischen Gehalt erhält.

Nachdem hier nur der Text übernommen wurde, müssten sich hier Modifikationen der Montage der Textelemente der Vorlage finden, um von einer Transmutation zu sprechen. Nachdem die Parodie in einer ironischen Vorlesung des originalen Liedtextes besteht, ist eine Transmutation hier auszuschließen.

Die Parodie wurde hier also hinsichtlich einer Substitution des Bildes, sowie einer qualitativen vollständigen Übertreibung und zuletzt einer Dehnung des Textes vollzogen.

Um als eigenständiges Kulturprodukt zu gelten, müsste die Parodie in Bezug auf die Vorlage hinsichtlich des O-Tons, der Musik, des Bildes und des Schnittes verändert worden sein.

Der O- Ton ist im vorliegenden Fall insofern modifiziert, als dass voiceswagger den Text vorliest, den moneyboy selber in der Vorlage vorgetragen hat. Sämtliche Geräusche der Vorlage sind zudem entfernt. Die musikalische Untermalung des

Videos fehlt weiterhin vollständig. Insofern wurde auch die Musik modifiziert. Auf der Bildebene ist von einer kompletten Modifikation im Sinne einer Substitution (s.o) zu sprechen. Schließlich weicht der Schnitt geradezu konträr von der Vorlage ab: Es liegt nur eine einzige Einstellung vor. Abschließend kann man bei der Parodie „Dreh den lyrischen Swag auf“ von einem eigenständigem Kulturprodukt sprechen.

6.3.2 Kulturkritik

Legt man den normativen Kulturbegriff zugrunde, geht man von willkürlich erhobenen Kulturwerten aus, die als allgemein verbindlich proklamiert werden.

Die Parodie erstreckt sich hier weniger auf die inhaltliche Ebene, die in Form einer Vorlesung des Textes komplett beibehalten wurde. Vielmehr ist die Art der Präsentation und das Wegfallen des Vorlagen- Kontextes (Musik) das auffällige Merkmal der Parodie.

Insofern könnte man die Äußerlichkeit der Vorlage, also das Auftreten moneyboy' s und sein Verhalten vor der Kamera, als nicht weiter begründeten, schlicht normierten Kulturwert interpretieren, der von der Parodie durch eine völlige Umkehr sämtlicher ästhetischer Aspekte scharf kritisiert wird.

Vielleicht lässt sich auch die nonverbale Kommunikation, also das bedächtige Vorlesen, als Kritik der Parodie am Text interpretieren. Sie würde einstehen für ein ruhiges Vortragen von Texten im Gegensatz zu den HipHop eigenen Methoden.

Es lässt sich jedoch nicht erklären, dass der offensichtlich primitive Texte ironisch lächerlich gemacht wird, in dem ihm in einem anderen ebenso lächerlichen Gewand dieselbe Qualität zugewiesen wird.

Es erscheint daher naheliegender davon auszugehen, dass die Parodie der Vorlage vielmehr ein normatives Verständnis von Kultur unterstellt.

Insofern könnte man moneyboy als Vertreter solcher Kulturwerte auffassen, die für die Normierung von Oberflächlichkeit und Materialismus als Kulturwerte einstehen, was etwa im selbst verherrlichenden Posieren beim Vortrag eines primitiven Textes zum Ausdruck kommt.

Nachdem voiceswagger mit einer Brille einem Sakko inszeniert wird, der bei Kerzenlicht den Liedtext lyrisch vorträgt, könnte man davon ausgehen, dass seine

Kulturkritik darin besteht, dass sie die Primitivität der Oberflächlichkeit moneyboys kritisiert und diese durch eine vermeintlich substanziellere Darstellung des Liedtextes angreift.

Die substanzielle Darstellung erstreckt sich dabei vor allem auf die bedachte, eindringliche, in Richtung der Kamera persönliche Vortragsweise. Der adaptive Gehalt der Parodie erstreckt sich zudem vor allem auf den Text, also den Inhalt der Vorlage. Dieser wird rudimentär symbolisch unterstrichen durch stereotype Symbole von Intellektualität, die hier als alternativer Kulturwert zu denen der Vorlage interpretiert werden könnten.

Der kritische Gehalt der Parodie „Dreh den lyrischen Swag auf“ könnte hier darin verortet werden, dass die Normierung von Oberflächlichkeit und Materialismus als Kulturwert negiert und anstatt dessen für inhaltliche, auf intellektuellen Gründen beruhende Kulturwerte proklamiert werden.

Legt man den totalisierenden Kulturwert zugrunde, so geht man von verschiedenen nebeneinander existierenden Kulturen aus. Die konstitutive Selektion einzelner Elemente zu einer Kultur impliziert hier schon eine vorausgesetzte Gesamtbewertung der Eigenschaften der betreffenden Kultur. Kulturkritik gründet hier in der Gegenüberstellung in zwei als unterschiedlich erhobenen Kulturen, wovon eine die Unterschiede zu der jeweils anderen als Ansatzpunkt ihrer Kritik verwendet.

Insofern könnte man die kulturellen Werte der Vorlage „Dreh den Swag auf“ sowie der Parodie „Dreh den lyrischen Swag auf“ als Gegenüberstellung zweier verschiedener Kulturen interpretieren. Auf der einen Seite wäre bei moneyboy eine materialistische oberflächliche Kultur, wohingegen voiceswagger einer intellektuell wirkenden Kultur zuzuordnen wäre. Voiceswaggers Vortragsweise wäre hier als konstitutiv für seine Kultur zu sehen und so als gegenübergestelltes Differenzkriterium zur Kultur moneyboys, die sich in seiner von voiceswagger abweichenden Darstellungsweise gründet, zu sehen.

Insofern würden sich beide durch die Art ihrer Darstellungsweise ein und desselben Textes unterscheiden. Kulturkritik an moneyboy wäre bei einem zugrundeliegenden totalisierenden Verständnis von Kultur hier also nicht inhaltlich

auf das, was er sagt oder wofür er einsteht, sondern vielmehr, wie er es sagt, zu verstehen. Kulturkritik könnte hier in der oberflächlichen Gegenüberstellung alternierender Formen der Selbstdarstellung bestehen.

Geht man davon aus, dass die Parodie der Vorlage ein totalisierendes Verständnis von Kultur unterstellt, müsste die Parodie den hier implizierten Aspekt der willkürlichen, zu einer Kultur zusammenfassenden Selektion einzelner Elemente kritisieren. Im vorliegenden Fall besteht die Parodie in einer Modifikation sämtlicher nicht textueller Ebenen. Insofern könnte man annehmen, dass die Parodie hier die vorgenommene Selektion der Präsentationsform zusätzlich zur Textform als konstitutives Merkmal von Hip Hop hier kritisiert. Konkret würde kritisiert werden, dass Hip Hop sich nicht durch eine bestimmte Selbstdarstellung auszeichnet, sondern vielmehr die Qualität der Texte ausschlaggebend ist. Es würde also kritisiert werden, dass moneyboys Verständnis von Hip Hop Kultur sich vor allem in der Verwendung bestimmter Kleidung (bspw.) auszeichnet, anstatt auf die Qualität seiner Texte Wert zu legen.

Legt man den sektoralen Kulturbegriff zugrunde, so geht man davon aus, dass in einer Kultur einige Experten aufgrund ihres öffentlichen Einflusses Kulturwerte für die gesamte Kultur erstellen. Wenn man die hiesige Parodie mit einer 800 000 Views als kulturelle Auseinandersetzung mit ihrer Vorlage, die 16 Millionen Mal angesehen wurde, interpretiert, so könnte man von einem Expertenstreit über - für die YouTube Kultur verbindliche - Kulturwerte sprechen.

Insofern könnte man voiceswaggers ironische Verwendung von Symbolen sowie seine ironische Vortragsweise des primitiven Liedtextes moneyboys als kritisches Argument an auf oberflächlichen Maßstäben beruhenden Kulturwerten verstehen. Stoßrichtung der Kulturkritik wäre sowohl auf normativen wie auf sektoralen Kulturbegriff beruhend in diesem Beispiel ident.

Geht man davon aus, dass die Parodie der Vorlage ein sektorales Kulturverständnis unterstellt, so würde die Parodie der Vorlage hier vorwerfen, dass diese sich als Experte versteht, der mit willkürlichen Begründungen allgemein verbindliche Kulturwerte zu proklamieren versucht. Die ironische

Präsentation des Textes würde hier moneyboys unterstelltes Selbstverständnis als Experte kritisieren.

Legt man den anthropologisierenden Kulturbegriff zugrunde, so geht man davon aus, dass Institutionen ein zweckhaftes Mittel der Menschen sind, ihr Zusammenleben zu organisieren, wobei jede Institution einen eigenen Zweck erfüllt. Kulturkritik könnte hier in einer als falsch empfundenen Verwendung der Institution YouTube bestehen.

In dieser Hinsicht könnte voiceswagger zunächst „Dreh den Swag auf“ als Musikvideo kritisieren, in dem der Zweck der Institution YouTube nicht als Plattform für Musikvideos angesehen wird.

Ebenso könnte er auf die symbolhafte Selbstdarstellung Bezug nehmen und demgegenüber dafür plädieren, YouTube als Medium persönlicher, in Richtung der Kamera gerichteter, weitgehend uninszenierter Artikulation aufzufassen.

Die Kulturkritik würde also dafür einstehen, YouTube als Medium für persönliche Artikulation aufzufassen und weniger als Plattform für Musikvideos und Unterhaltung.

Legt man den bedeutungsorientierten Kulturbegriff zugrunde, so geht man davon aus, dass Kulturkritik als Widerstand zu jeweiligen Machtpunkten zu sehen ist, der sich durch neuartige Bedeutungszuweisungen vollzieht.

Insofern könnte man Inhalt und Darstellungsweise von moneyboy' s „Dreh den Swag auf“ als Macht hinsichtlich seiner 15 Millionen views begreifen, dessen Vormachtsstellung und Einfluss durch neue Bedeutungszuweisung seitens der Parodie angegriffen wird.

Die neue Bedeutungszuweisung würde hier vor allem darin bestehen, dass der Text im Kontext einer lyrischen Vorlesung vorgetragen wird. Diese lyrische Vorlesung erstreckt sich dabei auf die formal ästhetischen sowie inhaltlichen Aspekte der Parodie „Dreh den lyrischen Swag auf“.

In diesem Sinne könnte man auch moneyboy als Protagonist der Popkultur aufgreifen, der sich bestimmter Symbole bedient, die von Fans und Gegnern je nach Motivation unterschiedlich verwendet werden. Die Parodie würde hier darin

bestehen, dass der Liedtext moneyboys als Symbol umgedeutet und inszeniert würde.

Sieht man moneyboys Musikvideo als Artikulation im jugendkulturellen Sinne, so dient seine Selbstdarstellung der Proklamation eines bestimmten Lebensstils und zumindest implizit der Ablehnung eines davon abweichenden.

Insofern könnte moneyboy für materialistische Werte eintreten, wo Inhalte keinen Platz haben. Voiceswagger würde das Fehlen inhaltlicher Werte hier dadurch kritisieren, als dass er sie unter Verwendung einer auf anderen Stereotypen beruhenden Oberflächlichkeit lächerlich macht und mit ihr die eigenen und die fremden stereotypischen Oberflächlichkeiten.

Schließlich könnte man hier dann aufgrund des weiter gefassten, zugrunde gelegten Kulturbegriffs interpretieren, dass sich die Parodie nicht nur gegen Oberflächlichkeiten richtet, sondern letzten Endes gegen extreme Ausformungen jeglicher geistiger Spielart: Nachdem die Primitivität des Textes auf die Darstellung der Intellektualität zurückwirkt, könnte voiceswagger sowohl Materialismus als auch Intellektualität als Kulturwerte kritisieren und letzten Endes für eine unbestimmte, in der Mitte befindliche Lebensweise eintreten. Beinahe provokativ umgeht er den Versuch, intellektuell die Vorlage zu kritisieren und den Zuschauer zu überzeugen und genauso wenig nimmt er von der Verwendung von Symbolen, wie sie exzessiv in der Vorlage betrieben wurde, Abstand. Insofern könnte man den kulturkritischen Gehalt der Parodie hier in der Proklamation von authentischer Unspektakularität verstehen, welche den Zweck hat, Inhalte stärker in den Vordergrund zu stellen.

Ebenso denkbar wäre hier die Proklamation einer Lebensweise des Reagierens unter Ablehnung einer Lebensweise des aktiven Handelns, welches das Eintreten für persönliche Werte beinhaltet. Dies scheint denkbar, nachdem hier eine kritische Reaktion auf die Vorlage derart erfolgt, dass die kritische Haltung nicht unter Anführung von Argumenten explizit artikuliert wird, sondern die Vorlage mit ironischer Intention lediglich wiederholt wird, ohne eine Stellungnahme abzugeben.

6.3.3 Satirische Intermedialität

Zunächst wäre hier zu untersuchen, inwiefern hier eine Satire vorliegt. Nachdem es sich beim Analysegegenstand um eine Parodie handelt, müsste hier folglich eine Satire als Schreibweise vorliegen.

Bei der Parodie „Dreh den lyrischen Swag auf“ könnte man vermuten, dass es sich neben der kritischen Auseinandersetzung mit der Vorlage auch um einen satirischen Seitenhieb auf die Hochkultur handelt. Nachdem Vorlage und Parodie inhaltlich deckungsgleich sind, ist die Präsentationsform augenscheinlich. Ein junger Mann mit großer schwarzer Brille und Sakko, der neben einer Kerze bedeutungsvoll mit allerlei Gestik einen Text vorträgt, bedient das Klischee des intellektuellen, kultivierten Grandseigneurs. Dabei kommt die minderwertige Qualität des Textes, wie zuvor im Rahmen der Parodie analysiert, auch zum Tragen: In diesem Zusammenhang führt die minderwertige Qualität des trivialen Textes dazu, dass es dem intellektuellen Bücherwurm, der ein paar Zeilen zum Besten gibt, dem Anschein nach mehr um seine Selbstdarstellung als um den Text geht. Insofern könnte die Satire hier die „Hochkultur“ dafür kritisieren, entgegen ihres intellektuellen Bestrebens zumeist an der Oberflächlichkeit verhaftet zu bleiben und dass sich ihre Identität mehr durch ihr Verhalten, als durch ihre tatsächliche Leistung ausdrückt.

Die Hochkultur könnte mithilfe der präsentierten Klischees als Medium kritisiert werden, wenn man Videos, in denen intellektuelle Größen ihre Lieblingsbücher vortragen, als beispielhaften Ausdruck für eine Form von Hochkultur annimmt.

Diese Form des Lektüre - Videos soll nun in seinem Zusammenspiel mit dem Hip - Hop Text intermedial analysiert werden.

Nach der synthetischen Intermedialität würden hier zwei Medien miteinander verschmelzen, so dass die Medien als einzelne nicht mehr erkennbar sind. Das würde hier bedeuten, dass das Video „Dreh den lyrischen Swag auf“ die schlichte Wirkung hat, dass ein gut gekleideter junger Mann eines seiner Lieblingsgedichte empathisch vorliest, auch wenn man das Gedicht, nicht zuletzt wegen seiner Anglizismen, als absonderliches Werk einer noch unbekannteren Avantgarde zurechnen müsste. Der komische Gehalt würde sich hier darauf beziehen, dass

der Rezipient das Gedicht als qualitativ minderwertig einstuft und so nicht den Kontrast bemerken könnte, dass ein hochkulturell wirkender Jüngling einen der Popkultur entstammenden Text ironisch vorliest. Ist er sich aber dabei durch Vorkenntnisse bewusst, so könnte er das intermediale Zusammenspiel dahingehend interpretieren, wie absurd beide zusammentretenden Medien wirken und vor allem, wie sie sich in ihrer Absurdität ähneln und ergänzen.

Bei der transmedialen Intermedialität würden in der Parodie lediglich Erzählformen aufscheinen, die auch bei etwa den Lektüre - Videos der Hochkultur zu finden sind. Der gestenreiche Vortrag, die Selbstdarstellung, wären hier als Erzählformen zu verstehen, derer sich Lektüre Videos bedienen. Ebenso das anglizismenreiche, musikalisch- strukturell bedingt sich wiederholende Muster würde hier als Erzählform aufscheinen, welche in Musikvideos verwendet wird. In diese Richtung allgemeiner, medienunspezifischer Phänomene würde eine transmediale Analyse von Intermedialität gehen.

Die transformationale Intermedialität geht davon aus, dass ein Medium im anderen repräsentiert wird. Hier wird einem Hip Hop Text, der vormals von einem Hip Hop typisch gekleideten Rapper in einem Musikvideo vorgetragen wurde, in einem Lektüre Video vorgetragen.

Nachdem das Musikvideo mit all seinen Einstellungen und visuellen Reizen den repetitiven Charakter des Textes zu kaschieren vermag, ist der bedeutungsvolle Vortrag des Textes im Lektüre Video streckenweise ermüdend und der repetitive Charakter tritt hervor. Ebenso erscheinen die Anglizismen und verwendeten teils unflätigen Ausdrücke fernab ihres rhythmischen Vortrages in der Vorlage nun teilweise wie eine hölzerne Zusammenstellung von Lauten.

In der selben Weise tritt der bedeutungsvolle, selbst darstellerische Vortrag in der Parodie zum Vorschein. Die Verwendung gängiger Verhaltensmuster, wie dem Abnehmen der Brille, treten als solche erst zum Vorschein und charakterisieren so das Wesen von Lektüre Videos als Teil der Hochkultur. Durch die Repräsentation des anderen treten die von dem vorliegenden Video unterstellten Charakteristika beider Medien hervor.

Der ontologische Intermedialitätsbegriff kommt zu denselben Ergebnissen mit dem Unterschied, dass er abstrakter davon ausgeht, dass sich im Zusammenspiel

mehrerer Medien diese erst konstituieren.

Nach Rajewsky ist bei intermedialen Bezugnahmen zunächst zwischen Einzel- und Systemreferenz zu unterscheiden.

Im vorliegenden Fall geht es um eine intermediale Analyse des satirischen Gehalts. Nachdem Satire sich immer auf Systeme bezieht, ist hier davon auszugehen, dass es sich um eine Systemreferenz handelt.

Die Parodie besteht inhaltlich durchgehend aus der parodischen Verarbeitung des Textes der Vorlage und bezieht sich hier satirisch auf das System der Hochkultur, welche hier durch ein Lektüre Video dargestellt wird. Hier ist zunächst die Frage, ob es sich um eine Systemkontamination oder lediglich eine Systemerwähnung durch den satirischen Anteil handelt.

Für eine Systemerwähnung würde die Parodie Techniken der referierten Systems verwenden, wobei die Verwendung stets charakteristisch ist. Bei der Systemkontamination wird das referierende System grundsätzlich nach den Regeln des referierten Systems gestaltet.

Nachdem hier der satirische Gehalt sich allein auf die Darstellungsform eines bestimmten Beispiels von Hochkultur begründet, ist mehr von einer Systemerwähnung denn von einer Systemkontamination auszugehen. Der Text gibt weiterhin Struktur und Substanz vor und wird durch seinen hochkulturellen Verweis mehr ausgeschmückt, als dass die hochkulturelle Form der Lektüre den Inhalt des Videos verändern würde: das Wesen der Parodie hier ist - wie in der Vorlage - der auffällig qualitativ minderwertige Text.

Bei der Systemerwähnung (qua transposition) sind wiederum drei Formen zu unterscheiden.

Bei der evozierenden Systemerwähnung wird davon ausgegangen, dass das Bezug genommene System lediglich erwähnt wird und zusätzlich durch eine beispielhafte Illusionsbildung unterstützt wird. Im vorliegenden Fall wird es in der Parodie nicht explizit erwähnt gegen die Hochkultur oder ihre Ausdrucksform von Lektüre Videos zu sein. Von daher ist hier nicht von einer evozierenden Systemerwähnung auszugehen.

Bei der simulierenden Systemerwähnung wird punktuell auf das Bezug genommene System verwiesen, in dem dieses imitativ nachgestaltet wird. In der Parodie wird Hochkultur punktuell anhand der Imitation eines Lektüre Videos imitiert.

Die Simulation des Mediums findet hier aber bei der simulierenden Systemerwähnung stets diskursiv statt und beinhaltet somit eine Reflexionsebene. Im vorliegenden Fall finden sich keine Ansätze, dass die verwendete Darstellungsform der Hochkultur reflektiert würde. Dies wäre etwa denkbar gewesen, wenn sich voiceswagger vor lauter bedeutungsvollem Gestikulieren verhaspelt hätte oder in sonstiger Form seine Darstellungsform kommentieren würde und so den satirischen Gehalt verdeutlichen würde. Die Kommentierung der Hochkultur geht hier allerdings nur von ihrer kontrastierenden Kombination mit dem Hip Hop Text aus und so kann in diesem Zusammenhang nicht von einer simulierenden Systemerwähnung gesprochen werden.

Von daher wäre davon auszugehen, dass es sich hier um eine teilreproduzierende Systemerwähnung handelt.

Hier werden punktuell medienspezifische Elemente teilweise reproduziert, wobei stets das Bezug genommene Medium als distinkt wahrgenommen wird. Die (Teil-) Reproduktion führt hier dazu, dass der Rezipient die nicht reproduzierbaren Elemente der Vorlage assoziiert.

Im vorliegenden Fall stellt die Selbstdarstellung voiceswaggers ein reproduziertes Element der Hochkultur dar. Eine nicht reproduzierbare assoziative Verknüpfung beim Rezipienten könnte nun etwa darin bestehen, dass durch die verwendeten Elemente von Hochkultur das Lebensgefühl dieser assoziativ hervorgerufen wird und die Lebensweise, die durch das Verhalten voiceswaggers zum Ausdruck kommen, etwa als oberflächlich und materialistisch bewertbar machen.

Insofern lässt sich der intermediale Bezug auf das satirisch kritisierte System der Hochkultur als teilreproduzierende Systemerwähnung beschreiben, die ein Lektüre Video als Teil des Systems Hochkultur reproduziert und dabei assoziativ andere Implikationen des Systems wie etwa die Lebensweise der Hochkultur darstellt.

6.3.4 Medienreflexion

Medienreflexion lässt sich als „Rückwendung des Mediums von vermittelten

Informationen auf die eigene Vermittlungsform“ bezeichnen.“

Hier tritt neben den vermittelten Informationen deren Vermittlungsform selber in den Vordergrund.

Insofern sind hier solche Aspekte der Vermittlungsform in der Parodie „Dreh den lyrischen Swag auf“ zu analysieren, die sich als Medienreflexion interpretieren lassen.

Zunächst einmal setzt sich die Parodie durch ihre Bezugnahme mit einer Vorlage auseinander und lässt sich so allgemein als Reflexion der Vorlage darstellen.

Im vorliegenden Fall wird das Video „Dreh den Swag auf“ insofern parodiert, in dem die Bildebene komplett substituiert wurde und die Textebene durch Dehnung und Übertreibung modifiziert wurde.

In dieser Perspektive reflektiert die Parodie lediglich die Textebene als wesentlich für die Vorlage. Dabei wird der Textinhalt originalgetreu wiedergegeben und lediglich in seiner Vermittlungsform davon abweichend präsentiert.

Diese von der Vorlage abweichende Vermittlungsform des Textes führt zu einer Fokussierung auf den Textinhalt. Insofern wird hier zum einen die Vermittlungsform der Vorlage reflektiert, als dass ihre schnelle mit Musik unterlegte Vortragsweise konträr zur hier verwendeten Form herausgestellt wird auf der Grundlage des gleich bleibenden Textinhalts. Insofern erfolgt zunächst eine Reflexion der Vermittlungsform der Vorlage.

Ebenso ist es zum anderen denkbar, dass die qualitative Leere des Textes hier die in der Parodie gewählte Vortragsweise herausstellt. Diese besteht hier darin, dass jemand in Richtung der Kamera blickend (exhibitorischer Filmblick) einen Monolog von neun Minuten hält. Die dabei erhobene Ernsthaftigkeit, mit der er versucht seinen Vortrag zu unterstreichen und die durch allerlei Gestikulieren verdeutlicht wird, tritt dabei in den Vordergrund.

Dieses Bemühen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu behalten, in dem gewissermaßen eindringlich auf ihn eingeredet wird, könnte man als charakteristisches Merkmal einer dem Parodierten zugrunde gelegten Vermittlungsform interpretieren, in der gleichzeitig die vermittelten Inhalte selber irrelevant werden. In diesem Fall handelt es sich bei der Parodie um ein YouTube Video, das sich durch den Blick des Protagonisten in Richtung der Kamera als

Vlog typisch charakterisieren lässt. In diesem Sinne könnte man nun eine Medienreflexion hier insofern verorten, als das YouTube Videos sich durch das zur Schau gestellte Bemühen, die Aufmerksamkeit ihrer Zuschauer zu sichern, auszeichnen.

Ebenso lassen sich die mit der Kulturkritik einhergehende Aspekte als Medienreflexion auffassen.

Dabei ist vor allem die Technik des bedeutungsorientierten Kulturbegriffs von Belang.

Grundlegend wird hier davon ausgegangen, dass die mit der Bedeutungszuweisung verbundene Artikulation an sich schon eine Medienreflexion darstellt.

In dieser ist das zu Artikulierende neu gegliedert und in diesem Prozess auch die eigene Artikulation reflektiert.

Wenn also in einer Bedeutungszuweisung eine Medienreflexion impliziert ist, so sind eben die Objekte, denen neue Bedeutungen zu gewiesen wurden, als reflektierend behandelt anzusehen.

Dabei lassen sich sämtliche Aspekte der Parodie als neue Bedeutungszuweisungen auffassen, nachdem sich die Modifikationen der Parodie auch als Bedeutungszuweisung lesen lässt.

Insofern könnte man die oben erhaltenen Ergebnisse einer Analyse von Medienreflexion hier ebenso konstatieren.

Weiterhin lassen sich in der Kulturkritik der jeweiligen tradierten Kulturbegriffe Momente von Medienreflexion auffassen.

Dabei ist der normative, sektorale und totalisierende Kulturkritik als Auseinandersetzung über bestimmte Wertungen aufzufassen. Ihr Anwendbarkeit im vorliegenden Fall führt dazu, dass man hier die mit der Kritik einhergehende Wertungen als Reflexion der Vorlagen auffassen kann, die ihren Medien eine Vermittlungsform zuweist, die von persönlicher Selbstdarstellung und Subjektivität geprägt ist.

Daneben kann die mit dem anthropologisierenden Kulturbegriff einhergehende Auseinandersetzung über Funktion der Institution YouTube ebenso als

Medienreflexion aufgefasst werden. Nachdem die Parodie eine Spannung zwischen persönlicher und oberflächlicher Darstellung deutlich macht, könnte man die Vorlage als tendenziell oberflächlich reflektiert sehen und die Parodie, die satirisch auf Lektüre Videos verweist, als schon beinahe primitiv- persönlich.

Insofern würden hier unterhaltungsorientierte Formate, die auf YouTube Einzug gehalten haben und der kommerziellen Kultur oder persönlich inszenierten Vlog Formate entstammen mithilfe der Aspekte von Medienreflexion charakterisiert werden können.

Weiterhin lässt sich der bedeutungsorientierte Kulturbegriff als Interpretation von Objekten auffassen, die die Sichtweisen der tradierten Kulturbegriffe zu umfassen vermag und, wie oben erwähnt, ebenso die Struktur der Parodie erklären kann.

Neben den oben genannten Aspekten von Medienreflexion könnte man also hier am direktesten eine Medienreflexion nach bedeutungsorientierten Kulturbegriff insofern verorten, als dass der Vorlage als Teil der kommerziellen Bedeutung eine auf oberflächlicher Symbolik beruhende Vermittlungsform unterstellt wird, nachdem sich die Wirkung ihrer Inhalte komplett ins Gegenteil verdrehen lässt in einer anderen Darbietungsform. Genauso kann man hier interpretieren, dass dem Monologisieren mancher YouTube Videos unterstellt wird, dass es mehr um die Profilierung der eigenen Persönlichkeit verbunden mit dem Bemühen um Aufmerksamkeit geht, als um einen auf Erkenntnisgewinn gerichteten Meinungs- und Informationsaustausch.

Nach intermedialer Lesart könnte man hier in transmedialer Perspektive eine Medienreflexion verorten. Transmediale Intermedialität beschäftigt sich mit Erzählformen, die in unterschiedlichen Medien vorkommen. Oberflächlich primitive sowie profilierungs- und aufmerksamkeitsorientierte Erzählformen würden hier verhandelt werden und ließen sich so als Medienreflexion von Unterhaltungsvideos der Popkultur, Vlog Videos oder gar Lektüre Videos darstellen.

In einer transformationalen Perspektive wäre in der Differenz, in welchem das repräsentierte Medium im Vergleich zu seinem originären Zustand im

repräsentierenden erscheint, eine Konstitution von Eigenschaften zu sehen und somit als Medienreflexion aufzufassen.

Im vorliegenden Fall gibt ein Lektüre Video einen Text der Popkultur wieder. Dabei geht vor allem der musikalische, rhythmische Charakter der Vorlage verloren. Als charakteristisch für die Vorlage wird mithin das Musikalische konstatiert und inhaltliche textuelle Aspekte in Abrede gestellt.

Ebenso erweist sich das Lektüre Video als repräsentierendes Medium hier als nicht in der Lage, das Spektakel der Vorlage, trotz eingesetzter Kerze, Brille und Gestik, gleichwertig darzustellen und wird mithin auf das Textuelle reduziert. Das Textuelle erscheint hier deplaziert und rückt die monotone Darstellungsform in den Vordergrund. Nachdem es sich beim Lektüre Video um eine ähnliche Inszenierungsform wie ein Vlog Video handelt, lässt sich hier eine Medienreflexion des Vlog YouTube Videos insofern konstatieren, als dass dieses als monoton und explizierend langatmig dargestellt wird.

7. Schlussteil

Ziel der Arbeit war der Fragestellung nachzugehen, inwiefern sich die YouTube Parodie als Kulturkritik, satirische Intermedialität und Medienreflexion interpretieren lässt. Dieses Ziel war motiviert von dem Gedanken, die in der Öffentlichkeit oftmals als exotisch wahrgenommenen Prozesse auf YouTube genauer zu untersuchen und sie etwa im Kontext von Kulturkritik als gängige kulturelle Praxis zu interpretieren.

In diesem Zusammenhang kann zunächst bei der Analyse der Beispielfideos gezeigt werden, inwiefern verschiedene tradierte kulturelle Begriffe als begrenzt erscheinen, nachdem der rezente Kulturbegriff ein Analysewerkzeug bietet, welches die Ergebnisse der Analysen der tradierten Kulturbegriffe umfasst und damit über diese hinausgeht.

Die YouTube Parodie stellt sich so weiterhin als gängige kulturelle Praxis unter zu Hilfenahme des rezenten Kulturbegriffs dar und kann zusätzlich als eine jugendkulturelle Ausdrucksform interpretiert werden, sich mit der Gesellschaft und vor allem den kommerziellen Aspekten von Kultur wie der Popkultur auseinander zu setzen. Hier wird auch deutlich, dass die Internetplattform YouTube, auf der dezentral individuelle Kulturprodukte entstehen, eine besondere Möglichkeit für Jugendliche bietet, eine Kultur fern der modernen Vermarktungsstrategien der kommerziellen kulturellen Institutionen zu vollziehen.

Zudem kann unter der Perspektive intermedialer Bezüge in der Parodie dargestellt werden, inwiefern YouTube Parodien eine satirische Stoßrichtung aufweisen können, die über die komische Kritik ihrer Vorlage hinausgehen.

Dabei ist zu beachten, inwiefern sich YouTube als Medium verstehen lässt und welche Konsequenz dies für das intermediale Verständnis der YouTube Parodie hat.

Je nach intermedialem Verständnis kommt die Arbeit dabei zu unterschiedlichen Ergebnissen in der Analyse. Diese Unterschiede beziehen sich vor allem auf den Zweck, dem die jeweilige intermediale Analyse unterliegt. Die synthetische

Intermedialität betont den kathartischen Effekt von Intermedialität, die transmediale Intermedialität vergleicht bestimmte Erzählformen, die in Medien auftreten können und die transformationale Intermedialität analysiert intermediales Zusammenspiel mit dem Ziel einer Herausbildung einer Definition der jeweilig zusammengetretenen Medien. Ihnen allen ist gemein, dass mit ihrer Analyse stets die Fragestellung einhergeht, wie sich YouTube Videos als Medien charakterisieren lassen, was vor allem im Vergleich mit anderen Medien, wie in diesem Fall mit kommerziellen Musikvideos, zu zeigen versucht wird.

Schließlich lassen sich kulturkritische sowie intermediale Aspekte als Medienreflexion lesen, die Anlass zu der Vermutung geben, dass ein Teil der „fremdartigen“ Faszination, die Von YouTube auf die öffentliche Wahrnehmung ausgeht, in den YouTube Videos selber verhandelt wird.

Die mit der Parodie einhergehende Artikulation einer Meinung kann man dabei als reflektierende Verarbeitung der YouTube Phänomene interpretieren. Ebenso kann man im intermedialen Zusammenspiel der YouTube Parodie solche Aspekte als verhandelt darstellen, die bestimmte Gesetzmäßigkeiten von YouTube Videos zu Tage treten lassen.

Abschließend ist festzuhalten, dass sich YouTube Videos sowohl als jugendkulturelle Erscheinungsform und ebenso als kulturelle Praxis interpretieren lassen und somit einen Beitrag zur realen Kultur außerhalb der virtuellen „Welt“ des Internets leisten. In den YouTube Parodien wird zudem deutlich, dass sich dieser Kulturbeitrag nicht nur auf kulturelle Prozesse außerhalb der virtuellen Welt des Internets bezieht, sondern hier YouTube selbst auch von „außen“ betrachtet und bewertet wird.

8. Quellenverzeichnis

8.1 Literatur

- Androutsopoulos, Jannis: „Online Gemeinschaften und Sprachvariation. Soziolinguistische Perspektiven auf Sprache im Internet“. In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 31:2. S. 173-198.
- Berg, Stuart; Soukhanov, Flexner und Anne H.: *Speaking Freely: A Guided Tour of American English from Plymouth Rock to Silicon Valley*. Oxford University Press: New York, 1997.
- Dane, Joseph A.: „Parody and Satire: A Theoretical Model.“ In: *Genre* 13:2/ 1980. S.145-159.
- Demarmels, Sascha: „FanVids auf YouTube – Metamorphosen als kulturelle Praktik“.In: Stöckl, Hartmut (Hg.) *Mediale Transkodierungen: Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton*. Winter: Heidelberg, 2010. S. 253-266.
- Faulstich, Werner: *Einführung in die Medienwissenschaften*. Wilhelm Fink Verlag: München, 2002.
- Ferchhoff, Wilfried: *Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile*. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2007.
- Fiske, John: „Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske“. In: *montage/av* 2/1/1993. S. 5-18.
- Fiske, John: „Populäre Urteilskraft“. In: Göttlich, Udo; Winter, Rainer (Hg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Herbert von Halem Verlag: Köln, 2000. S. 53-74.
- Fiske, John: *Lesarten des Populären*. Löcker: Wien, 2003.
- Friedrichs, Henrike; Sander, Uwe: „Die Verschränkung von Jugendkulturen und digitalen Medienwelten“. In: Hugger, Kai- Uwe: *Digitale Jugendkulturen*. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2010. S. 23-36.
- Grossberg, Lawrence: *Dancing In Spite Of Myself*. Duke University Press: Durham & London, 1997.
- Grossberg, Lawrence: *We Gotta Get Out Of This Place: Popular Conservatism And Postmodern Culture*. Routledge: New York, 1992.

- Hecken, Thomas: *Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Transcript Verlag: Bielefeld, 2007.
- Higgins, Dick: *Horizons. The Poetics And Theory Of The Intermedia*. Southern Illinois University Press: Carbondale and Edwardsville, 1984.
- Hölter, Katharina; Müller, Martin: „Der Klickkapitalismus“. In: DER SPIEGEL Nr.43/2011. S. 154-156.
- Jay, Martin: „Scopic Regimes of Modernity.“ In: Foster, Hal (Hg.): *Vision and Visuality*. Bay Press: Seattle, 1988. S.3- 23.
- Jörissen, Jörn; Marotzki, Winfried: „Neue Bildungskulturen im Web 2.0 Artikulation, Partizipation, Syndikation“. In: Marotzki, Winfried Sander, Uwe (Hg.): *Internet, Bildung, Gemeinschaft*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2008. S.203-227.
- Kleiner, Marcus S.: „Pop fight Pop. Leben und Theorie im Widerstreit“. In: Matejovski, Dirk; Kleiner, Marcus S.; Stahl, Enno (Hg.): *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region*. Klartext Verlag: Essen, 2008. S. 11-43.
- Kroeber, Alfred; Kluckhohn, Clyde: *Culture. A Critical Review Of Concepts And Definitions*. Random House: New York, 1952.
- Kutscher, Nadia; Otto, Hans- Uwe: „Digitale Ungleichheit. Implikationen für die Betrachtung digitaler Jugendkulturen.“ In: Hugger, Kai- Uwe: *Digitale Jugendkulturen*. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2010.S. 73-88.
- Lutter, Christina: *Cultural Studies. Eine Einführung*. Löcker: Wien, 2002.
- Mayer, Ruth: „Vielbevölkerte Zone. Cultural Studies zwischen Gutmenschentum und dem Glamour der Rebellion“. In: Engelman, Jan (Hg): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader*. Campus Verlag: Frankfurt/Main, 1999. S. 231-244.
- Müller, Eggo: „Pleasure and Resistance“. In: montage/av 2/1/1993. S. 52-66.
- Metz, Nina: „So Fucked Up! Versehrtheit als Motiv popkultureller Inszenierung“. In: Richard, Birgit; Ruhl, Alexander: *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur?* Campus Verlag: Frankfurt/Main, 2008. S.117-129.
- Meyers großes Taschenlexikon. B.I. Taschenbuchverlag: Mannheim (u.a.), 1999.
- Neubert, Harald: *Antonio Gramsci. Hegemonie- Zivilgesellschaft- Partei. Eine Einführung*. VSA Verlag: Hamburg, 2001.

- Niklas, Stefan: „Buchbesprechung: Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation“. In: *Critica – Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie* Band II/ 2011. S.85-90.
- Ong, Walter: „Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes“. In: Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz, Fahle, Oliver; Neitzel, Britta (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Deutsche Verlags Anstalt: Stuttgart, 1999. S. 95-105.
- Parsons, Talcott: *Beiträge zur soziologischen Theorie*. Luchterhand Verlag: Berlin, 1964.
- Peters, Kathrin; Seier, Andrea: “Home Dance: Mediacy And Aesthetics Of The Self On YouTube.” In: Snickars, Pelle / Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. National Library of Sweden: Stockholm, 2009. S. 187-204.
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag: Tübingen, 2002.
- Reckwitz, Andreas: „Die Kontingenzperspektive der „Kultur“. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm“. In: Jaeger, Friedrich; Rüsen, Jörn (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Band 3: Themen und Tendenzen. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart, 2004. S. 1-21.
- Reichert, Ramón: *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Transcript Verlag: Bielefeld, 2008.
- Richard, Birgit: „Art 2.0: Kunst aus der YouTube! Bildguerilla und Medienmeister“. In: Richard, Birgit; Ruhl, Alexander: *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur?* Campus Verlag: Frankfurt/Main, 2008. S. 225-246.
- Sarrazin, Thilo: *Deutschland schafft sich ab*. Deutsche Verlags-Anstalt: München, 2010.
- Schröter, Jens: „Intermedialität“. In: *montage/av* 7/2/1998. S.129-154.
- Schubert, Klaus; Klein, Martina : *Das Politiklexikon*. Dietz: Bonn, 2006.
- Shell Deutschland Holding: *16. Shell Jugendstudie. Jugend 2010*. Fischer Verlag: Frankfurt(Main), 2010.
- Smitherman, Geneva: *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. Houghton Mifflin: Boston, 1994.
- Thomas, Tanja: „Showtime für das unternehmerische Selbst“. Reflexionen über Reality TV als Vergesellschaftungsmodus. In: Mikos, Lothar; Hoffmann, Dagmar; Winter, Rainer: *Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von*

Jugendlichen. Juventa Verlag: Weinheim und München, 2009. S. 51- 67

Waitz, Thomas: „„Unterschichtenfernsehen“. Eine Regierungstechnologie“. In: kultuRRevolution - zeitschrift für angewandte diskurstheorie Nr. 55/2009, S. 55-59.

Wünsch, Frank: *Die Parodie*. Verlag Dr. Kovac: Hamburg, 1999.

8.2 Internetquellen

Der Duden Online.

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/reflektieren>

Letzter Abruf: 01.05.2012

Berg, Sybille: Man fängt an, die Menschen zu verachten. O.O., 2011.

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,795055,00.html>

Letzter Abruf: 01.05.2012

Federman, M.: What is the Meaning of the Medium is the Message? O.O., 2004.

<http://individual.utoronto.ca/markfederman/MeaningTheMediumistheMessage.pdf>

Letzter Abruf: 31.1.2012

O.N.: Freiheit und Institution. Ein soziologisches Streitgespräch. O.O., 1965.

<http://vimeo.com/5360099>

Letzter Abruf: 27.4.2012

Jutras, Lisan: The Face That Launched An Online War. O.O., 2009.

<http://www.theglobeandmail.com/life/article970184.ece>

Letzter Abruf: 01.05.2012

Moorstedt, Tobias: Web-TV: Piet Show. Gezielt und preiswert. O.O., 2008.

<http://www.sueddeutsche.de/digital/web-tv-piet-show-gezielt-und-preiswert-1.540330>

Letzter Abruf: 01.05.2012

Näser, Thorsten: „Authentizität 2.0 – Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ‚Echtheit‘ im Videoportal YouTube“. O.O. 2008.

http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B2_2008_Naaser.pdf

Letzter Abruf: 27.04.12

O.N.: Sido über Money Boy, Harris und Sarrazin. O.O. (Hiphop.de Videofeature).2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=szMG4M4pz-o&feature=endscreen>

Letzter Abruf:01.05.2012

Sieder, Reinhard : Kulturtheorien Handout zur Vorlesung. Wien. 2009.

http://www.univie.ac.at/culturalstudies/studium/csi-b_ss09/Vo

%20Kulturtheorien.doc
Letzter Abruf: 01.05.2012

O.N.: „Statistik: Nutzer laden pro Sekunde eine Stunde Videomaterial auf YouTube hoch.“ O.O., 2012.
<http://www.finanznachrichten.de/nachrichten-2012-01/22508595-statistik-nutzer-laden-pro-sekunde-eine-stunde-videomaterial-auf-youtube-hoch-003.htm>
Letzter Abruf: 15.5.2012

Videobeispiel 1:

CopperCab: GINGERS DO HAVE SOULS!!. O.O., 2010.
<http://www.youtube.com/watch?v=EY39fkmqKBM&ob=av3e>
Letzter Abruf: 15.5.2012

placeboing: Gingers Have SOUL! (autotune remix). O.O., 2010.
<http://www.youtube.com/watch?v=CbuYb6ILHX8>
Letzter Abruf: 15.5.2012

South Park: Ginger Kids. Season 9 Episode 911. O.O., 2005.
<http://www.southpark.de/alleEpisoden/911/?lang=en>
Letzter Abruf: 15.5.2012

Videobeispiel 2:

moneyboy: Dreh den Swag auf. Wien, 2010.
<http://www.youtube.com/watch?v=zCfm-vWuQRk>
Letzter Abruf: 15.5.2012

Soulja Boy: Turn my Swag on. O.O., 2009.
<http://www.youtube.com/watch?v=9yRme0C2pml>
Letzter Abruf: 15.5.2012

voiceswagger: Dreh den lyrischen Swag auf! O.O., 2010.
<http://www.youtube.com/watch?v=AJRoyCN1olk>
Letzter Abruf: 15.5.2012

8.3 Weiterführende Literatur

Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Wien : Pichler, 1807 [1793].

Aumont, Jacques: „L’Oeil interminable. Cinéma et Peinture. Paris: Librairie Seguir. Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film“. In: *montage/av* 1/1/1989. S. 77-89.

- Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning Of Style*. Routledge: London, 1979.
- Hecken, Thomas: *Pop. Die Geschichte eines Konzepts 1995- 2009*. Transcript Verlag: Bielefeld, 2009.
- Jung, Matthias: *Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation*. De Gruyter: Berlin, 2009.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw Hill: New York, 1964.
- Müller, Jürgen E.: „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art.“ In: *montage/av* 3/2/1994. S. 119-138.
- Muggleton, David: *Inside Subcultures. The Postmodern Meaning Of Style*. Berg Publishers: Oxford, 2000.
- Paech, Joachim: „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“. In: Helbig, Jörg: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Schmidt: Berlin, 1998.
- Paech, Joachim: „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“. In: Warnke, Martin; Coy, Wolfgang; Tholen, Georg Christoph (Hg.): *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Stroemfeld/Nexus: Basel/ Frankfurt, 1997. S. 331-368.
- Steinem, Gloria: „Ins And Outs Of Pop Culture: How To Pay The Game.“ In: *Life* Vol. 59 No. 8, 1965. S. 72- 90.
- Turim, Maureen: “The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films.” In: *Iris* Nr. 12/1991. S. 25-38.
- Turner, Victor: *The Forest Of Symbols*. Cornell University: New York, 1970.
- Tylor, Edward B.: *Primitive Culture. Researches In To The Development Of Mythology. Philosophy, Religion, Language, Arts And Custom*. London: Murray, 1903 [1871].
- Wolf, Werner: „Musicalized Fiction And Intermediality. Theoretical Aspects Of Words And Music Studies.“ In: Bernhart, Walter; Scher, Steven; Wolf, Werner: *Word And Music Studies. Defining The Field*. Editions Rodopi B.V. : Amsterdam, 1999. S. 37-58.

Abstract

In dieser Arbeit soll am Beispiel der Parodie demonstriert werden, inwiefern sich YouTube Videos nicht nur als Produkte verstehen lassen, die im intermedialen Zusammenspiel satirisch auf gesellschaftliche Missstände subversiv aufmerksam machen, sondern inwiefern sich die YouTube Parodie als Ausdruck eines gängigen kulturkritischen Verhaltens interpretieren lässt. Die Aspekte von Intermedialität und Kulturkritik sollen dabei auch dahingehend untersucht werden, inwiefern sie sich auch als Medienreflexion von YouTube lesen lassen

Kulturkritik wird anhand tradierter Kulturbegriffe erläutert und abschließend dem rezenten Kulturbegriff gegenübergestellt und so der Versuch unternommen, seine Eigenarten und Vorzüge zur Analyse des kulturkritischen Gehalts der YouTube Parodie darzustellen.

Ebenso wird die YouTube Parodie als jugendkulturelle Ausdrucksform beschrieben.

Im Kapitel „Satirische Intermedialität“ wird Satire definiert und von der Parodie abgegrenzt und der Begriff des Mediums behandelt.

Gleichwohl werden vier verschiedene wissenschaftliche Interpretationen von „Intermedialität“ vorgestellt, die auf unterschiedlichen Mediendefinitionen beruhen und die Funktion von Intermedialität jeweils unterschiedlich bewerten. Neben dieser allgemeinen Frage, was man unter Intermedialität verstehen kann, wird schließlich das Modell intermedialer Bezüge von Rajewsky vorgestellt, um eine konkrete Analyse intermedialer Phänomene zu ermöglichen.

Im Kapitel Medienreflexion wird der Versuch unternommen werden, sich etymologisch dem Begriff der Medienreflexion anzunähern. Hier wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich kulturkritische sowie intermediale Aspekte als Medienreflexion lesen lassen. Dabei werden die in den vorangegangenen Kapitel 3 und 4 erarbeiteten Überlegungen aufgegriffen und hinsichtlich ihres medienreflektorischen Potentials weiterführend untersucht.

Im letzten Kapitel der Arbeit sollen schließlich anhand zweier konkreter Videobeispiele die zuvor erarbeiteten Aspekte kulturkritischen, satirisch intermedialen sowie medienreflektorischen Gehalts anschaulich gemacht werden.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Geburtsdatum/-ort 27.01.1984 in München
Staatsangehörigkeit Deutsch

Schulbildung

1990 - 1994 St. Ursula Grundschule, Berlin
1994 - 2003 Canisius Kolleg S.J., Berlin

Studium

2003 - 2006 Rechtswissenschaften, Europa-
Universität Viadrina Frankfurt (Oder)
seit 2006 Theater-, Film- und Medienwissenschaften,
Universität Wien

Fremdsprachen

Englisch 6 Jahre Schulkenntnisse
Latein 7 Jahre Schulkenntnisse
Alt- Griechisch 5 Jahre Schulkenntnisse
Französisch Grundkenntnisse