

POP - WISSEN ?

Nicolas Pethes



102

Es gibt wahrscheinlich kein zweites gesellschaftliches Teilsystem, an dem sich der Gegensatz von Pop und Popularisierung deutlicher abzeichnen würde als dasjenige der Wissenschaft. Das Projekt der Popularisierung hat die Wissenschaften, vor allem die Naturwissenschaften, begleitet, seitdem sie sich im 17. und 18. Jahrhundert im modernen Sinne etabliert haben: Je mehr sie sich in den vergangenen drei Jahrhunderten zu einem scheinbar vollkommen abstrakten, trockenen und unverständlichen Projekt ausdifferenziert und spezialisiert haben, desto intensiver wurden sie begleitet von Bemühungen, die Relevanz neuer Entdeckungen zu kommunizieren, Detailbeobachtungen zu generalisieren sowie Formeln bzw. ihren notorischen Jargon in alltagssprachliche Wendungen zu übersetzen.

Alle diese Vermittlungen von Fachwissen an eine fachfremde Öffentlichkeit münden in dasjenige, was man seit Ende des 19. Jahrhunderts ›Populärwissenschaft‹ nennt – nicht ohne den allfälligen Dünkel gegen das Nivelierende, Vulgäre oder Parasitäre, das diesem Begriff anzuhaften scheint, unbeschadet dessen sich der ›Wissenschaftsjournalismus‹ sowie die zugehörigen, mehr oder weniger didaktischen, Zeitschriften-, TV- oder Internetformate aber fest etabliert haben.

Weit interessanter als die müßige Diskussion, ob derartige Medien der Popularisierung die reine Wissenschaft zu leicht verdaulichen Häppchen verwässerten oder lediglich besonders deutlich zeigten, dass jede Form von Wissenschaft auf Vermittlung angewiesen sei, ist aber die scheinbar geringere Zahl

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. »Pop. Kultur und Kritik« Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert. »Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

103

UNTITLED (FROM THE SERIES: AS YOU WEREN'T), 2010 © Jackson Eaton
www.jacksonseaton.com

von Berührungspunkten zwischen Populärwissenschaft und Popkultur. Wissenschaft scheint weder camp noch hip noch swag zu sein – sieht man einmal von dem spezifisch geisteswissenschaftlichen (sowie äußerst alteuropäischen) Kult um Stilikonen wie Sartre oder Foucault oder aber der ihrerseits einigermaßen singulären Ikonisierung von Albert Einstein mit Strubbelhaar und Lausbubenzunge ab.

Dabei gehorcht das Wissenschaftssystem durchaus Trends und Moden, es generiert Stars als Helden wie Craig Venter oder als Schurken wie B.F. Skinner, wenn sie den Code des Lebens entschlüsseln oder behaupten, es durch gezielte Konditionierung fernsteuern zu können. In Gestalt solcher biotechnologischer oder sozialpsychologischer Projekte steht noch die gegenwärtige Wissenschaftslandschaft im Zusammenhang mit populären Mythen – allen voran dem Mad

Scientist, der vom Schauerroman des 19. bis zur Science Fiction des 20. Jahrhunderts die prägende, kollektive Fortschrittsängste bündelnde, popkulturelle Wissenschaftlerfigur gewesen ist. Aber kann das Wissen der Wissenschaft selbst, das man hinter den bunten Bildern einer Doppelhelix, der Black Box des Behaviorismus oder der ihrerseits zur Ikone geronnenen Formel $E = mc^2$ vermuten muss, selbst ›pop‹ sein?

SPEKTAKEL UND VERSCHWÖRUNG

Wirft man den Blick zurück, so finden sich in der Wissenschaftsgeschichte durchaus Beispiele für Inszenierungen und Spektakel, die dieses Label hätten tragen können. Die anatomischen Theater der Aufklärung mögen noch zu wenig Publikum zugelassen haben, um tatsächlich als popkulturelles Phänomen zu gelten. Mit dem Schnitt in die menschliche Haut etablieren sie aber eine bühnenwirksame Geste, an die die Performance-Kultur des 20. Jahrhunderts immer wieder gerne angeschlossen hat – man denke nur an Marina Abramović oder Rainald Goetz.

Der Schauwert der zugehörigen Wissenschaften vom Menschen führte zudem bereits während des 19. Jahrhunderts geradewegs auf den Jahrmarkt, wenn galvanische Experimente oder magnetische Hypnosen öffentlich vorgeführt bzw. Eingeborene exemplarisch für das vorgeblich ethnologische Interesse der europäischen Kolonisierungsprojekte ausgestellt wurden. Derartige Schnittmengen zwischen Forschung und Unterhaltung kann man anschaulich in Büchners »Woyzeck« oder Kafkas »Hungerkünstler« nachvollziehen. Ihre Grundlage ist aber jene Zuspitzung der herkömmlichen Orientierung von Wissenschaft an Neugier und Interesse, die nicht mehr nur nach dem Merkwürdigen und Unerklärlichen fragt, sondern immer weitere Exzesse von Normabweichung, Unwahrscheinlichkeit und also in beiderlei Hinsicht, der wissenschaftlichen wie der populären, ›spektakuläre‹ Experimente einfordert.

Aus dieser Perspektive sind die Abwege der Psychiatrie und Kriminalanthropologie am Ende des 19. Jahrhunderts, die sich in vielfältigen Fotoserien der Hysterikerinnen und Verbrechertypen niederschlagen, ein ebenso popkulturelles Phänomen wie die Gesellschaftsmode spiritistischer Séancen, um deren experimentalwissenschaftliche Nobilitierung sich zahlreiche Publikationen an der Wende zum 20. Jahrhundert bemühen: Geistererscheinungen und Telepathie sind um 1900 weder nur ein abwegiger Randbereich der Naturwissenschaften noch bloße Extravaganz einer saturierten Salonkultur, sondern das Feld, auf dem sich beide begegnen, um gleichermaßen am Versprechen des Spektakulären einerseits, des Realen andererseits, zu partizipieren. Und auch der ›große Verbrecher‹, das menschliche Monstrum, ist bereits seit Georg Philipp Harsdörffers »Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichte« (1656) oder der Sammlung spektakulärer Rechtsfälle durch François Gayot de Pitaval (1724–1734) und seinen zahlreichen Nachfolgern der Schlüssel für den Erfolg der

Kriminalliteratur sowie die sie ausdifferenzierenden Formate der visuellen Medien im 20. Jahrhundert.

Allen voran das Kino etabliert sich zu dessen Beginn als neues Leitmedium der Unterhaltungsindustrie anhand der nahtlosen Adaption der allgemeinen Faszination, die von Wahnsinnigen, Verbrechern und Hellsehern ausgeht. Die Tatsache, dass Hypnotiseure wie Dr. Caligari tatsächlich in der Lage sein könnten, Serienmörder fernzusteuern, steigert den bloßen Schauer der Mad-Scientist-Figuren aus der Literatur des 19. Jahrhunderts zu einem empirisch gleichermaßen fundierten wie nachweisbaren ›thrill‹. Denn dieser wird gesteigert durch die Ahnung, das neue Medium Kino setze dieselben Mittel der optischen Beeinflussung ein, von denen es erzählt, so dass die Zuschauer den Bildern auf der Leinwand womöglich ebenso zum Opfer fallen wie die handelnden Personen auf ihr – eine Unterstellung, die Produkte der Popkultur vom Film übers Fernsehen bis hin zu Videospiele zum Gegenstand sozialpsychologischer Untersuchungen gemacht hat und unter dem Namen der Medienwirkungsforschung Grundlage einer ganzen akademischen Subdisziplin ist.

Wissenschaft und Popkultur treten in allen diesen Fällen in Gestalt einer spezifischen Rückkopplungsschleife miteinander in Bezug: Spiritistische Medien werden zum Thema der neuen optischen sowie beide zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen, die das populäre Unheimliche der Parapsychologie empirisch unterfüttern und damit dem Kino weiteren Stoff für neuerliche Verschwörungstheorien liefern – bis zu dem Punkt, an dem an einem Verfahren wie demjenigen der Mind Control wissenschaftliche und populärkulturelle Versatzstücke kaum mehr auseinandergehalten werden können bzw. das vormalige experimentalpsychologische Verfahren weit mehr Mythos als Methode ist: Figuren wie der »Manchurian Candidate«, der einer kommunistischen Gehirnwäsche unterzogene und entsprechend ferngesteuerte Attentäter inmitten der USA, verweisen weniger auf tatsächliche Fälle als auf die paranoide Furcht westlicher Gesellschaften vor dem Verlust ihrer Selbstkontrolle, der sie durch eine immer stärkere Intensivierung eigener Kontrollmechanismen und wissenschaftlicher Überwachungsmethoden begegnen.

Interessant an diesem Rückkopplungseffekt ist, dass er verdeutlicht, wie wenig das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Popkultur mit popularisierender Vermittlung zu tun hat: Hypnose und Mind Control sind gerade nicht Teil des offiziellen wissenschaftlichen Fortschritts im Dienste der Menschheit, sondern unheimliche Randbereiche, deren Faszination einerseits von ihrem Bedrohungspotenzial ausgeht, andererseits von dem Versprechen, bestehende Lücken in der Wahrnehmung unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit zu schließen. Darin liegt auch der eigentliche Grund für die Popularität von Verschwörungstheorien: Sie kompensieren die Diagnose wachsender Kontingenz und Unübersichtlichkeit der Welt durch die Identifikation eines bislang verborgenen Zentrums, das doch noch als Steuerungsinstanz fungiert.

KOLLABORATIONEN UND BERATUNG

Mit dieser Lesart geht freilich ein Verständnis von Popkultur einher, das sie als eine Art Seismograph für strukturelle Defizienzerfahrungen und kollektive Ängste begreift. Man mag das für eine allzu reaktive Semantik von Pop halten und das explorative, subversive und dysfunktionale Moment seiner Artikulationen darin nicht aufgehoben finden. Festzuhalten bleibt aber, dass es tatsächlich die diversen Verfahren wissenschaftlicher Beobachtung und Kontrolle von Menschen gewesen sind, die in den vergangenen hundert Jahren popkulturell Karriere gemacht haben: beginnend mit Experimenten zur unterbewussten Werbung (»subliminal advertising«) für Coca Cola in amerikanischen Kinos der 1920er Jahre über Andy Warhols Langzeitdokumentationsfilme oder die notorischen Enthüllungsszenen von Allen Funt's »Candid Camera«, die im deutschen Fernsehen noch heute als »Versteckte Kamera« präsent ist, bis hin zu den vielfältigen Formaten des sogenannten »Reality TV«, dessen Skripte ja ganz offensichtlich sozialpsychologische Versuchsanordnungen zitieren und mit ihnen gemeinsam behaupten, auf der Grundlage einer kameragestützten Überwachung alltäglicher Interaktionen die »Realität« menschlichen Daseins zu sehen geben zu können.

Diese Reduktion von Popkultur zum Symptom für gesellschaftliche Krisenerfahrungen und ihre Zurechnung auf wissenschaftliche Steuerungsinstanzen hängt aber möglicherweise mit der Beschränkung des Blicks auf die sogenannten Wissenschaften vom Menschen, und unter ihnen insbesondere verschiedene Verfahren der Verhaltenspsychologie, zusammen. Eine weitaus eigenständigere Funktion kommt wissenschaftlichem Wissen dort zu, wo es tatsächlich selbst als Pop-Phänomen inszeniert wird. Das betrifft zum einen Wissenschaftler, die ihre Rolle als Vermittler und Popularisierer längst mit einem Starstatus verbinden wie z.B. der Physiker Stephen Hawking, der Linguist Steven Pinker oder der Evolutionsbiologe Richard Dawkins – aber auch die zahlreichen Protagonisten sogenannter »Science Cafés« oder »Science Slams« wie etwa der Bonner Physiker Herbi Dreiner, die wissenschaftliche Theoriemodelle im Stand-up-Format vor einem Publikum präsentieren, das sie gnadenlos von der Bühne pfeift, wenn die Formeln und Thesen nicht hinreichend abwechslungs- und pointenreich präsentiert werden.

Vor allem stellen diese Performer selbst zunehmend Bezüge zur Popkultur her, so etwa wenn Neil deGrasse Tyson, der »Washington Post« zufolge »pop culture's public brain for all cosmos-related matters«, die Astrophysik von »Star Trek« mit derjenigen von »Star Wars« vergleicht oder den Regisseur James Cameron auf Fehler im Sternenhimmel über der untergehenden »Titanic« hinweist. Zur zugehörigen Frage nach der wissenschaftlichen Zuverlässigkeit von Hollywoodfilmen liegt mittlerweile eine ganze Serie von Studien vor, deren Titel mit »The Science of ...« beginnt und mit der Bezeichnung nahezu jeder beliebigen Comic- oder Fernsehserie mit Wissenschaftsbezug schließt: »Superman«, »X-Men«, »X-Files« usw.

Neben Physikern, die wie James Kakalios die physikalischen Grundlagen von Supermans Fähigkeit »to leap tall buildings in a single bound« oder die Sprintkraft des Flash erläutern bzw., wie der Teilchenphysiker und String-Theoretiker Clifford Johnson, gleich selbst als Zeichner physikalischer graphic novels auftreten, boomt vor allem das Geschäft mit professionellen »science consultants« der Filmindustrie: Der Paläontologe Jack Horner war als Berater am Set von »Jurassic Park«, während Sean Carroll vom California Institute of Technology die Flugbahnen von »Thor« sowie ein realistisches Szenario für die Explosion von Antimaterie in »Illuminati« berechnete.

Auffällig sind aber vor allem diejenigen TV-Serien, die nicht nur Beraterdienste in Anspruch nehmen, sondern die gesamte Handlung auf solche naturwissenschaftliche Disziplinen stützen, die bis dahin genuin unpopulär scheinen mussten, weil sie statt Stars nur Nerds generieren: die Chemie in »Breaking Bad« und die Physik in »The Big Bang Theory«. Letztere beschäftigt mit dem Elementarteilchenphysiker David Saltzberg einen Technischen Direktor, der die Skripts auf Fehler in den Fachdisputen von Sheldon und Leonard überprüft, für die Richtigkeit der Formeln bürgt, die auf dem Whiteboard im Wohnzimmer ihrer WG zu lesen sind, und die Gastauftritte der gesammelten Physik-Prominenz von Stephen Hawking über Brian Green bis zu Neil deGrasse Tyson in einzelnen Episoden der Serie arrangiert.

Zwischen 2009 und 2011 kommentierte Saltzberg zudem die Hintergründe seiner Arbeit in einem Blog mit dem mehr oder weniger originellen Titel »The Big Blog Theory«. Bemerkenswert ist aber vor allem, dass die »Natural Academy of Sciences« mittlerweile ein eigenständiges Programm für den »Science and Entertainment Exchange« unterhält, für das sie auf ihrer Webseite mit der Beteiligung an Blockbustern wie »Spiderman«, »Avengers« oder »Iron Man« wirbt: »From a quick fact check to a special briefing, The Exchange provides quick and easy access to experts from all the scientific disciplines. The goal of The Exchange is to use the vehicle of popular entertainment media to deliver sometimes subtle, but nevertheless powerful, messages about science.«

Es handelt sich mit anderen Worten um eine wechselseitige Unterstützung: Die Wissenschaft leiht Hollywood ihre Expertise, während die entsprechend fundierten Blockbuster ein öffentliches Bewusstsein für die Relevanz ihrer Grundlagenforschung schaffen. Die Wissenschaften gewinnen also an Attraktivität, die Filme an Realismus, oder genauer: Wissenschaftlich fundierte Spielfilme sind am Ende »both believable and sensational«, wie David Kirby in seiner unlängst erschienenen Studie über die »Lab Coats in Hollywood« schreibt.

In einigen wenigen Fällen gilt diese Kombination sogar für das wissenschaftliche Material selbst: Ein besonders anschauliches Beispiel für die unmittelbare Integrierbarkeit wissenschaftlicher Forschung in Produkte der Popkultur ist bereits Robert D. Webbs Spielfilm »On the Threshold of Space« aus dem Jahr 1956. Die rührselige Heldengeschichte eines wagemutigen Air Force-Offiziers,

der Belastungstests in Gestalt von Heliumballonfahrten und Fallschirmabsprünge an den Grenzen der Stratosphäre durchführt, wird hier durch Bildmaterial illustriert, das die tatsächlichen Experimente der NASA mit derartigen Höhenflügen auf Luftwaffenstützpunkten in Florida und New Mexico dokumentierte. Das hat zur Folge, dass der aus höchster Höhe herabstürzende und haltlos trudelnde Körper des heroischen Wissenschaftspioniers im Film keinem Schauspieler oder Stuntman gehört, sondern derjenige von Joseph Kittinger ist, dessen Fallschirmsprünge aus höchster Höhe die NASA seinerzeit für die wissenschaftliche Auswertung des Fallverhaltens gefilmt hatte. Es ist angesichts dieser unmittelbaren Kompatibilität von Wissenschafts- und Unterhaltungsfilm nur konsequent, dass die NASA und Kittinger – unterstützt von dem Hauptsponsor Red Bull – auch als Paten für Felix Baumgartners medienwirksamen Sprung aus fast vierzig Kilometer Höhe im Oktober 2012 fungierten. An Baumgartners »going home« lässt sich die wissenschaftliche Rahmung populärkultureller Inszenierungen ein weiteres Mal anschaulich studieren. Schon mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor hatte der Rezensent von »On the Threshold of Space« aber in der »New York Times« neidlos anerkennen müssen: »Science can be stranger and more interesting than science-fiction«.

WEDER VERMITTLUNG NOCH VERFÄLSCHUNG

110

An derartige Phänomene schließt notwendig die Frage an, warum es für Filme und Serien überhaupt von Bedeutung ist, Wissenschaftsbezüge auf zutreffende Weise herzustellen, wenn sie nicht gleich ganz mit Bildern der Wissenschaft konvergieren? Wäre Wissenschaft nur eine Referenz, auf die man im popkulturellen Rahmen verwiese, um bestimmte Assoziationen zu erzeugen, stellte sich die Frage nach der fachlichen Zuverlässigkeit der Referenzen kaum. Offensichtlich ist der Unterhaltungswert von Wissenschaft nicht unabhängig von ihrer Konsistenz und Stimmigkeit, oder anders: Der Reiz von »The Big Bang Theory« besteht gerade darin, dass das Zitieren tatsächlicher – und das heißt: so trockener wie abstrakter – Physik selbst im passenden Kontext Lacheffekte erzeugen kann. Was im Umkehrschluss selbstredend nur unterstreicht, dass die Physik von sich selbst her alles andere als lustig ist und des Rahmens bedarf, den die Show für sie kreiert, um »pop« zu werden.

Und dennoch zeigt gerade »The Big Bang Theory«, dass zwar einerseits dieser Rahmen nicht ohne tatsächliche Inhalte funktioniert, er aber umgekehrt nicht auf die Vermittlung dieser Inhalte reduziert werden kann. Man könnte sogar sagen, dass im Gegenteil die Inhalte lediglich der Vermittlung des Rahmens dienen, wäre dann aber beim anderen Extrem einer eindimensionalen Lesart angelangt. Die eigentliche Herausforderung, vor die das Popwerden von Wissen den Zuschauer stellt, besteht darin, die notwendige Simultaneität anzuerkennen, mit der wissenschaftliche Stimmigkeit und fiktionale Handlungszusammenhänge gemeinsam erzeugt werden.

Nur durch diese Perspektive entgeht man der Versuchung, Wissenschaftspop doch wieder mit Popularisierung im Sinn von Bildung oder Volksaufklärung zu verrechnen. Denn wie gesehen basieren Shows wie »The Big Bang Theory« keineswegs auf derjenigen Reduktion wissenschaftlicher Komplexität, die vulgärpädagogische Formeln wie »get people interested in science« implizieren. Vielmehr führen sie zu einer Komplexitätssteigerung, indem sie komplexes Wissen aus seinem standardisierten Kommunikationszusammenhang herauslösen und in einen anderen – nicht minder standardisierten, dem fraglichen Wissen aber fremden – Kontext einspeisen. Mit anderen Worten: Indem »The Big Bang Theory« als TV-Serie erfolgreich ist, zugleich aber auf tatsächliches physikalisches Wissen rekurriert, generiert es für dieses Wissen einen zusätzlichen Anschluss und führt es damit über seinen bisherigen Referenzbereich hinaus.

Das mag im Fall von Serienepisoden über Nerd-WGs wenig instruktiv sein – auch wenn der Aufstieg des Nerds zum eigentlichen Protagonisten durchaus einen bemerkenswerten Wandel des popkulturellen Wissenschaftlerverständnisses impliziert. Betrifft die genannte Neukontextualisierung abstrakten Wissens aber nicht nur das Figurenensemble einer Sitcom, sondern großangelegte Gedankenexperimente über gesellschaftliche Zukunftsmodelle oder mehr oder weniger katastrophale Technikfolgeszenarien, dann vermeidet die Einbettung wissenschaftlicher Aussagen in popkulturelle Szenarien überdies die Isolation naturwissenschaftlicher Experimente von denjenigen lebensweltlichen Bezügen, mit denen die im Labor simulierten Effekte nachmals in tatsächlicher Wechselbeziehung stehen werden.

So betrachtet sind Wissenschaftsbezüge in der Popkultur weder Vermittlung oder Verfälschung, sondern vielmehr Erprobung von Wissen in kulturell konkreten Kontexten. Die bekanntesten Beispiele für derartige Szenarien sind die zahlreichen Anschlüsse der Populärkultur an die molekularbiologische Forschung, insbesondere die ersten Klon-Experimente, in den 1990er Jahren: Von »Jurassic Park« (1993) über das vielgelobte »Gattaca« (1997) bis hin zum interessanterweise just wegen seiner wissenschaftlichen Implausibilität massiv kritisierten »The 6th Day« mit dem doppelten Schwarzenegger (2000) beteiligte Hollywood sich an der Frage nach den Folgen eines derart weitreichenden wissenschaftlichen Projekts für das menschliche Selbst-, Gesellschafts- und Moralverständnis – und etablierte damit allererst diejenige Vorstellung von der Allmacht des menschlichen Genoms, die seither die öffentliche Wahrnehmung unbeschadet aller Relativierungsversuche der professionellen Wissenschaften dominiert und von Dorothy Nelkin und Susan Lindee folglich als Funktion einer »kulturellen Ikone« beschrieben wurde.

Eine ähnliche Funktion kommt der Präsentation wissenschaftlicher Erkenntnisse im Genre des Katastrophenthillers zu, der vor dem Hintergrund jüngster Erkenntnisse über den Klimawandel das Klonthema verdrängte: Frank

Schätzing Roman »Der Schwarm« oder Michael Crichtons »State of Fear« ebenso wie Roland Emmerichs Filme »The Day After Tomorrow« und »2012« arbeiten ebenfalls mit starken Referenzen auf die Naturwissenschaften. Indem ihre Weltuntergangsszenarien aber die Frage nach der Zukunft der Menschheit stellen, wirken sie weniger wie eine popkulturelle Adaption von Wissen, als dass sie die gesamt-kulturelle Relevanz wissenschaftlicher Laborforschung hervorheben.

In der Popkultur materialisiert sich mit anderen Worten dasjenige Imaginäre, das der Wissenschaft immer zugleich zugrundeliegt und entspringt, das sie aber zugunsten ihres Selbstbilds als rationale, spezialisierte und objektive Praxis zu unterdrücken bemüht ist: Ein anthropologisches, ein soziales und ein kulturelles Imaginäres, in dem die notwendigen und vermeidbaren Wandlungen menschlichen Selbstverständnisses im Lichte zukünftiger wissenschaftlicher Erkenntnisse immer wieder erprobt, vermessen und mitunter auch verworfen werden.

Popkultur führt damit immer wieder aufs Neue vor, dass Wissen und Wissenschaft in unserer Gesellschaft bei weitem nicht so spezialisiert, isoliert und weltfremd sind, wie das mitunter suggeriert wird. Dass umgekehrt die Populärkultur in ihren Wissenschaftsreferenzen nicht selten zu erheblichem Wertkonservatismus und trivialen Semantiken wie denjenigen von Natur und Familie neigt, muss kein Einspruch gegen ihren Status als Gedankenexperiment auf die Zukunft der wissenschaftlichen Welt sein. Es unterstreicht lediglich, dass die Feststellung, wissenschaftliches Wissen sei nur als Hybrid aus professionellen und populären Elementen zu fassen, selbstredend nicht um den Preis einer Homogenisierung desjenigen erfolgen darf, was man unter Pop verstehen möchte. Eben weil Wissen und Pop derzeit in so vielfältigen Mischformen auftreten und aufeinandertreffen, sind sie auch für sich genommen immer schon als hybride Mischformen aus Wissens-, Darstellungs- und Vorstellungselementen zu betrachten. ◆

112

L I T E R A T U R

- STEPHAN ANDRIOPOULOS** (2008): *Possessed. Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, Chicago. • **JAMES KAKALIOS** (2005): *The Physics of Superheroes*, New York. • **JEANNE CAVELOS** (1999): *The Science of Star Wars*, New York. • **GEOFF KING/TANYA KRZYWINSKA** (2000): *Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace*, London. • **DAVID KIRBY** (2011): *Lab Coats in Hollywood. Science, Scientists, and Cinema*, Cambridge, MA/London. • **LAWRENCE KRAUSS** (1995): *The Science of Star Trek*, New York. • **DOROTHY NELKIN/SUSAN LINDEE** (1996): *DNA Mystique. The Gene as a Cultural Icon*, New York. • **SHARON PACKER** (2012): *Cinema's Sinister Psychiatrists: From Caligari to Hannibal*, Jefferson. • **SIDNEY PERKOWITZ** (2007): *Hollywood Science: Movies, Science, and The End of the World*, New York. • **PETER SCHRAG** (1978): *Mind Control*, New York. • **TERRY SHINN/RICHARD WHITLEY** (Hg.) (1985): *Expository Science. Forms and Functions of Popularisation*, Dordrecht. • **LAUREN SLATER** (2004): *Opening Skinner's Box. Great Psychological Experiments of the Twentieth Century*, London. • **BARBARA STAFFORD** (1996): *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, MA/London. • **JON TURNERY** (2000): *Frankenstein's Footsteps. Science, Genetics, and Popular Culture*, Harvard.