

Pop. Bildungstheoretische Überlegungen im Kontext der Cultural Studies¹

OLAF SANDERS

Der Transformationsprozess, um den es in diesem Beitrag geht, ist nicht neu. In den letzten 50 Jahren hat sich das kulturelle Feld tief greifend gewandelt. Der Bochumer Kunsthistoriker Beat Wyss (1997, 123) spricht vom »bedingungslosen Sieg des Pop«. Diedrich Diederichsen (1999, 275) zeigt, wie Pop in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts allgemein geworden ist. Wenn Bildung trotzdem noch immer in der Tradition Adornos »als Kultur nach der Seite ihrer subjektiven Zueignung« (1959, 94) verstanden werden soll, dann liegt es nah, den Zusammenhang von »Bildung und Pop« zu untersuchen, obwohl aus der Perspektive kritischer Theorie kaum etwas ferner zu liegen scheint, als Bildung und Pop aufeinander zu beziehen. Pop – als Abkürzung von *popular culture* – steht in dieser Theorielinie für die Verkürzung der Kultur auf Kulturwaren, mittels derer die Massen betrogen werden – und zwar gerade um die Möglichkeit von Bildung. Die Begriffe Bildung und Pop scheinen sich also bestenfalls zu widerstreiten. Dieser Widerstreit wird innerhalb der Cultural Studies gelöst – und zwar ohne den Anspruch auf kritische Gesellschaftsanalyse aufzugeben. Nun sind auch die Cultural Studies nicht neu, relativ neu ist lediglich ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum.²

Bei meinem Beitrag handelt es sich im Wesentlichen um einen kurzen Abriss der Entwicklungsgeschichte der Cultural Studies.³ Mein Hauptaugen-

1 Profitiert habe ich von den Diskussionen dieses Beitrags auf dem Kongress der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft in Göttingen 2000 und den Anregungen aus meinen Seminaren. Besonderer Dank an Daphne Mohr.

2 Vgl. zum gegenwärtigen Stand der Rezeption im deutschen Sprachraum und den Perspektiven der Cultural Studies in Deutschland und Österreich die Beiträge in Göttlich u. a. 2001.

3 Eine ausführliche Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Cultural Studies bietet Winter 2001.

merk liegt dabei auf den popkulturbezogenen Grundlinien. Das Ziel lautet, zu plausibilisieren, dass Pop-Kultur bildungsrelevant ist und wie popkulturelles Material Bildungsprozesse ermöglicht. Voran stelle ich einige Bemerkungen über das Neue.

DAS NEUE

Der moderne deutsche Bildungsbegriff steht in seinen klassischen Formulierungen von Herder bis Hegel im engen Zusammenhang zum Neuen. Bildung zeigt sich in seiner Emergenz oder der Realisation. Im *Reisejournal* kündigt Herder einen Menschen an, wie ihn die »Stufe unserer Kultur fordert« (1769, 30). Hegel geht in seinen *Ästhetik-Vorlesungen* einen Schritt weiter, indem er einen wesentlichen Teilbereich der Kultur, die Kunst, als Ausblick auf »eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit« begreift (1842a, 22). Für Hegel wäre eine Kultur neu, in der sich die Idee der Freiheit realisiert hätte. Herder könnte einen Menschen neu nennen, der dieser Kultur entspräche. Worauf es mir hier ankommt, ist, dass sowohl bei Herder als auch bei Hegel das Neue durch die Übersetzung eines allgemeinen Urbilds in ein konkretes Abbild entsteht, das dann neu erscheint, während Bildung den Übersetzungsprozess bezeichnet (vgl. Sanders 2000, 122 ff., 155 ff.). Die Möglichkeit solcher Übersetzungen gehört selbst zu den Trugbildern der Moderne, die das Neue – wie Boris Groys in *Über das Neue* (1999, 9) zeigt – mit der Utopie kurz schließe. Eine weitere moderne Illusion liege in der Erwartung, dass das Neue endgültig sei und es danach – wegen der uneingeschränkten Herrschaft des allerletzten Neuen über die Zukunft – nichts Neues mehr geben könne. Das Neue verschwindet zwischen der Idee, die nicht neu war, sondern bestenfalls radikal, und ihrer Realisation, die nichts Neues mehr kennt. So beweist die Neuzeit indirekt ihre grundlegend ökonomische Verfassung. Auch das Neue scheint seinen großen Wert aus dem Verhältnis von extrem geringem Angebot und gewaltiger Nachfrage zu beziehen. Groys stürmt auch dieses dritte Trugbild. Neues sei zwar neu in Relation zum Alten, es entstehe aber nicht durch Bergung aus Verborgenem, abschließender Bestimmung von Wesenhaftem oder der Konstruktion des absolut Wahren. »Die Produktion des Neuen ist die Forderung«, schreibt Groys, »der sich jeder unterwerfen muss, um in der Kultur die Anerkennung zu finden, die er anstrebt« (11). Alles, was man für die Innovation brauche, sei von Beginn an »offen, unverborgenen, sichtbar und zugänglich« (13). Die Innovation bestehe in einer Umwertung. »Die Umwertung der Werte ist die allgemeine Form der Innovation«, die Groys (14) wie folgt näher bestimmt: »[D]as als wertvoll geltende Wahre oder Feine wird dabei abgewertet und das früher als wertlos angesehene Profane, Fremde, Primitive oder Vulgäre aufgewertet. Als Umwertung der Werte«, schließt er, »ist die Innovation eine ökonomische Operation. Die Forderung nach dem

Neuen gehört somit in den Bereich der ökonomischen Zwänge, die das Leben der Gesellschaft insgesamt bestimmen.« Groys Umwertungsprozess entspricht der Hegemonieverschiebung von einer vorgeblich außerhalb der Ökonomie situierten, normativ gehaltvollen Kultur zu ihren durch und durch ökonomischen populären Spielarten. Den Glauben, dass Ökonomie beschreibbar sei, kritisiert Groys als Irrglauben, weil ein Außenstandpunkt fehle, von dem aus sie beschrieben werden könne. Sie präge das Leben insgesamt und ihre Logik sei nur zu erforschen durch Teilhabe an der kulturellen Innovation, also durch den Versuch, sich zu bilden. Herders Gedanke an »Marktplätze zur Bildung der Menschheit« (1774, 64) gelangt so von Neuem zu Aktualität. Obwohl die Marktmetapher auf eine zu enge Vorstellung von Ökonomie verweist, beweist sich Bildung heute mehr denn je in den oft kleinen Innovationen von Selbsta Ausdruck und Handlungsfähigkeit im Alltagsleben.

Genau das ist eines der zentralen Themen der Cultural Studies.

WAS SIND CULTURAL STUDIES?

Inzwischen sind Cultural Studies eine im englischen Sprachraum etablierte und institutionalisierte akademische Disziplin. Ihre Ursprünge liegen in der Erwachsenenbildung. Richard Hoggart, der Gründungsdirektor des Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), das als Mutter-Institution der Cultural Studies gelten kann, und Raymond Williams, der den für die Arbeit in Birmingham richtungsweisenden Kulturbegriff entwickelte, begannen ihre Karrieren in der Arbeiterbildung Nachkriegsenglands. Ihre disziplinären Wurzeln haben die Cultural Studies in den English Studies, der englischen Literaturwissenschaft und ihrer literaturkritischen Tradition.

Die Vorgeschichte der Cultural Studies beginnt mit dem Schriftsteller Matthew Arnold. Arnold versteht unter Kultur in *Culture and Anarchy* (1869, 6) »the best which has been thought and said in the world«. Über Bestand und Erweiterung dieses Kanons wacht die Literaturkritik. Arnold schreibt der Kultur zu, alle zu perfektionieren – auch: »the raw and unkindled masses« (68). Indem die English Studies die Literatur vor dem Verfall durch populäre Aufbereitung schützen sollten, statt sie zu verbreiten, stiegen sie auf zum institutionellen Bollwerk der kulturellen Hegemonie gegen die Arbeiterklasse einerseits und – im Dienst der *englishness* – gegen Nicht-Engländer im Britischen Empire andererseits. Kultur blieb trotz der Idee sozialer Gleichheit »weiß« und *high-brow*.

England wurde aufgrund der fehlenden Sprachbarriere früh als Markt für die Waren der US-amerikanischen Kulturindustrie erschlossen. Der angesehene Literaturkritiker F. R. Leavis warnte in *Mass Civilisation and Minority Culture* (1930, 15 ff.) vor der daraus resultierenden Krise und dem fortschreitenden Ausverkauf der eigenen Kultur. Die schlimmsten Effekte der Massen-

produktion, Standardisierung und Niveauverlust repräsentiere Woolworths und der Hollywood-Film gleichermaßen. Einflüsse seien auch schon in der Gegenwartsliteratur sichtbar und die Perspektiven für die Kultur insgesamt wegen der voraussichtlich rasanten Entwicklung dunkel. F. R. und Q. D. Leavis gründeten die Zeitschrift *Scrutiny*, um ein Forum zu schaffen, das *close reading* – eine hermeneutische Methode, die zugleich den ästhetischen Wert des interpretierten Textes aufzeigen sollte – auf populäre Kulturgüter anzuwenden mit dem Ziel, deren Minderwertigkeit nachzuweisen (vgl. Lutter/Reisenleiter 1999, 21 f.; Storey 1997, 28 ff.).

1957 erschien Richard Hoggarts *The Uses of Literacy*, eines der drei, vier wichtigsten Bücher für die Entstehung der Cultural Studies. Auch Hoggart diagnostiziert einen Kulturverfall. Die Massenkultur der 50er Jahre bedrohe die Existenz der gewachsenen Arbeiterkultur, deren lebendiges Wirken (*the full rich life*) er für die 30er Jahre beschreibt. Auch die volkskulturelle Gegenbewegung zum *high-brow* zerfalle durch Massenkultur, die trotzdem als *common culture* und mithin als Gegenbewegung zur *high culture* verstanden werden müsse. Seine ambivalente Sichtweise drückt Hoggart noch in seiner Inauguralvorlesung am CCCS, 1964, aus: »It is hard to listen to a program of pop songs [...] without feeling a complex mixture of attraction and repulsion.« (Zit. n. Storey 1997, 70) John Storey weist darauf hin, dass die meisten, die Hoggart ins CCCS gefolgt seien – so auch er selbst –, Pop-Musik hochgradig attraktiv gefunden haben und keineswegs abstoßend.

Close reading blieb zunächst die vorherrschende Analyse-Methode, auch wenn ihre Anwendung nun den ästhetischen und sozialen Eigenwert populärer Kunstformen nachweisen sollte. Innerhalb des kulturalistischen Paradigmas, so Richard Johnson (1999, 153), sei es vorrangig um die Rekonstruktion von Kulturen oder kulturellen Bewegungen gegangen anhand »von ethnographischen Beschreibungen oder anderen Textsorten, die gesellschaftlich verortete Erfahrung wiedergeben«. Die Basis der Auseinandersetzung mit der Massenkultur war die Alltagserfahrung ihrer Konsumenten, die man in Birmingham nicht als »kulturelle Deppen« (*cultural dopes*) ansah (vgl. Winter 1999, 35 ff. u. Grossberg 1997, 74).

Zugrunde liegt dieser Arbeit die von Raymond Williams in *Culture and Society* (1958, XVIII) entwickelte Auffassung von Kultur. Williams griff Arnolds Kulturbegriff auf, um ihn zu erweitern. Kultur sei zwar sowohl Geisteshaltung als auch Korpus von intellektuellen und moralischen Aktivitäten, bezeichne aber außerdem eine Lebensweise in all ihren materiellen, intellektuellen und geistigen Aspekten. Williams präzisiert und ergänzt in *The Long Revolution* (1961, 48), dass Kultur immer eine besondere Lebensweise sei, die bestimmte Bedeutungen und Werte ausdrücke, über welche die Kulturanalyse aufklären müsse. Die analytische Arbeit zielen auf die Rekonstruktion einer geteilten, unbewussten Gefühlsstruktur (*struktural feeling*), die in den Künsten, Moden und gewöhnlichen Verhaltensweisen aufscheine. Die Lebensweisen der

Arbeiterklasse lassen sich darüber hinaus als Ort des Widerstands gegen die kulturelle Hegemonie des Bürgertums lesen, die sich in den 60er Jahren auch im englischen Erziehungswesen ausdrückte.

Die Jahrestagung der *National Union of Teachers* endete 1960 mit einer Resolution, die zu entschiedener Anstrengung aufrief, dem Standardverfall, welcher aus dem Missbrauch von Printmedien, Radio, Kino und Fernsehen resultiere, entgegenzutreten. Die Resolution führte zu einer Sondertagung der Gewerkschaft zum Thema *Popular Culture and Personal Responsibility*. Diese Tagung bildete den Hintergrund für das erste Buch aus dem Umfeld der Cultural Studies, das sich im engeren Sinne mit Pop befasst: *The Popular Arts* von Stuart Hall und Paddy Whannel, 1964.

Eines der Anliegen von Hall und Whannel bestand darin, die zentrale Unterstellung der Leavis-Schule und anderer Massenkulturkritiken aufzudecken und zurückzuweisen, dass nämlich Hochkultur immer gut sei und populäre Kultur immer schlecht. Hall und Whannel plädieren für eine differenziertere Sichtweise: Es stimme zwar, dass die meiste Hochkultur gut sei, mancher Pop sei aber ebenfalls gut. Die Trennlinie »gute Kunst / schlechte Kunst« verläuft folglich durch beide Felder. Die guten Produkte populärer Kultur nennen Hall und Whannel populäre Kunst, die durchaus das Zeug hat, zu einer neuen Form hoher Kunst aufzusteigen. Als Beispiele, die ihre Prognose in der Rückschau m. E. bestätigen, führen sie avantgardistischen Jazz, namentlich Miles Davis, und die Filme Chaplins an. Jazz und gute Filme können durchaus dafür entschädigen, dass Beethoven oder Shakespeare in den Hintergrund geraten, zumal die Auseinandersetzung mit ihnen mehr Lust verspricht.

Ein weiteres Anliegen von Hall und Whannel war, darauf hinzuweisen, dass der »emotionale Realismus« (*emotional realism*) der Popmusik junge Menschen zur Identifikation einlade. Die kollektiven Repräsentationen dienen als orientierende Erzählung (*guiding fiction*). Pop-Musik und ihre Rezeption führen also direkt zu einer generationstypischen wie gesellschaftlichen Wandel spiegelnden Gefühlsstruktur. Viele junge Briten, schreiben Hall und Whannel (1964, 62), haben die englische Gesellschaft der 50er und 60er Jahre als Gesellschaft im Wandel wahrgenommen. Die konfuse Signale dieser Gesellschaft kreuzten die Konfusionen des Erwachsenwerdens.

WIDERSTAND UND BASTELEI

Die Frage, wie die besonderen Arten zu sprechen, sich an bestimmten Orten zu treffen, zu tanzen oder sich zu kleiden Widerstand ausdrücken, orientierte die Forschung am CCCS unter Halls Direktorenschaft in den 70er Jahren. Diese Zeit steht für das 2. Paradigma der Cultural Studies, das strukturalistische. Der strukturalistische Zugriff betont die diskursive Konstruktion von Situationen und Subjekten durch Zeichensysteme.

Die Analysen von John Clarke und Dick Hebdige, die 1979 im Sammelband *Jugendkultur als Widerstand* in deutscher Übersetzung erschienen sind, gruppieren sich um den Stil. Um Stilbildung erklären zu können, greift Clarke auf den Begriff »bricolage« zurück. *Bicolage* heißt Bastelei. Das Wort wurde zum Begriff durch Claude Lévi-Strauss. Lévi-Strauss entwickelt den Begriff in *Das wilde Denken* (1958, dt. 1973, 29 ff.). Das Verb *bricoler* bedeutet immer auch »Hindernisse umgehen«. Lévi-Strauss definiert den Bastler als jemanden, der mit den Händen arbeitet und dabei auch Mittel und Materialien einsetzt, die verglichen mit denen des Fachmanns abwegig sind; »die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen« (30). Lévi-Strauss' Beschreibung passt zu den Stilbildungen Jugendlicher, die sich dadurch – so Clarke (1979, 137) – in partielle Opposition zu den Werten der größeren Gesellschaft und der hegemonialen Kultur stellen – ähnlich wie ein Bastler zum Ingenieur.

Die Objekte der Bastelei – so Clarke weiter – müssen vorhanden und innerhalb eines kohärenten Kontextes mit Bedeutung versehen sein, sodass ihre Umstellung und Transformation als solche erkannt werden können. Stilbildung ist ein dreischrittiger Prozess der Dekontextualisierung, Neukombination und Rekontextualisierung. Den von Clarke und Hebdige untersuchten Phänomenen liegen physische Aneignungsprozesse zugrunde, denn Kleidung wird körperlich zur Schau gestellt. Außerdem war der Ursprungskontext der Kleidung eine Untergruppe der herrschenden Klasse. Clarke nennt als Beispiel den »Edwardian Look« – prototypisch dafür: Oscar Wilde –, den die Teddy Boys adaptierten und kombiniert mit stilfremden Accessoires zu neuer Bedeutung verhalfen. Aus den Teddy Boys entwickelten sich die Rocker. Deren Gegenbewegung, die Mods – Mods kürzt Modernists ab –, verkörperten wieder eine Spielart des »Arbeiter Dandys«. Die Mods, so Dick Hebdige (1979, 158), entwickelten den eleganten »Italiano-Stil« – Vorbild: der italienische Mafiosi New Yorker Herkunft, der in zahlreichen Krimis erfunden wurde – weiter durch die Kutte (Parker), Haarschnitte wie den nach vorn gekämmten French Cut und »andere typische Identitätssymbole«. Hebdige nennt Motorroller – der Scooter war ein respektables Nachkriegsverkehrsmittel –, Drogen (Speed) – oft Amphetamine aus den mütterlichen Medikamentenschränken – und Musik: The Small Faces und The High Numbers, später The Who. Schon die Band-Namen drücken die Ziele aus: eine große Nummer sein, ein Face, jemand. »Voraussetzung dazu war«, schreibt Johannes Ullmaier (1999, 55), »dass man dem strengen und bisweilen wöchentlich wechselnden Outfit-, Tanz- und Geschmacksregelement perfekt entsprach bzw. es am besten mitbestimmte.«

Als weiteres Vorbild fungierten die Schwarzen. Man erkannte ihre Fähigkeit zu tanzen und zu singen an. Sie standen für perfekte Anpassung an das urbane Nachtleben in der Tradition des Modern Jazz. Die Mods definierten sich als »white negros«, was wiederum zurückverweist auf ihre mehrheitlich

gesellschaftliche Randständigkeit. Der Durchschnittsmod verdiente wenig und parodierte trotzdem durch seine Eitelkeit das poshe Leben der bürgerlichen Upperclass, das er umwertete, in die Nacht verlagerte und durch Jugendlichkeit auszusteichen versuchte. Das Leben im Augenblick verbot das Altern und richtete sich gegen die Alten. Beides verdichtet eine Textzeile aus *My Generation* von The Who als Beispiel zeittypischer *guiding fiction*: »Things they do look awful cold / hope I die 'fore I get old«. Im Stil der Mods finden sich auch erste Anzeichen der Androgynität, die dann durch den Glam in den frühen 70er Jahren populär wurde – zeitgleich wie in der schwarz-schwulen Diskobewegung, deren Ursprünge allerdings ganz andere waren.

Zu öffentlicher Präsenz gelangten die Mods durch ihre blutigen Zusammenstöße mit rivalisierenden Rockern in den englischen Seebädern Margate und Brighton 1964.

Die Mods sind eine prototypische Jugendkultur, die nahezu alle theoretischen Annahmen der Birminghamer Pop-Forschung perfekt illustriert. Sie bedienten sich kulturindustrieller Symbole im engeren Sinne, z. B. des Mafia-Looks made in Hollywood, und im weiteren Sinn, demnach – so John Fiske (2000, 17) – alle Waren, die kulturelle Bedeutung tragen, kulturindustrielle Produkte seien, und schufen daraus einen neuen, ausbaubaren Stil. Kulturwaren wirken somit nicht notwendig wie von der Kulturindustrie intendiert. Diese Unterstellung vernachlässigte die Differenz zwischen Kodierung und Dekodierung, dank der – wie Stuart Hall in *Encoding, decoding* (1980, dt. 1999) zeigt – sich Bedeutungen nicht nur abwandeln, sondern sogar umkehren können. Relativ unabhängiges Dekodieren ist die Voraussetzung jeglicher *bricolage*. Die Aussage, dass unabhängiges Dekodieren schon Autonomie bedeutet oder in die Autonomie führt, greift allerdings zu weit. Jugendkulturelle Stil-Bildungen finden statt in der Ambivalenz. Sie sind weder determiniert durch die Kulturindustrien noch frei von ihren Einflüssen.

Der Mod-Stil lässt sich als Zeichen ironischen Widerstandes gegen die hegemoniale Kultur lesen, welcher allerdings kaum auf Dauer zu stellen scheint. Die meisten Mods scheiterten an ihren eigenen Geschwindigkeitsvorgaben. Im Endeffekt lautet die Diagnose ähnlich wie jene, die Ben Ayers und Tjinder Singh alias Clinton auf dem Album *People Power in the Disco Hour* für Disco in einem ironischen Wortenspiel vorschlagen: »Disco is the halfway to a full discontent«, aus der die Selbst-Stilisierungen allerdings – vorübergehend wenigstens – herausgeführt haben. Als Zeichen eines Kampfes für eine zumindest temporäre Verbesserung der eigenen Lebensumstände eröffnen sie im gesellschaftlichen Feld Fälle von Widerstreit konfligierender Interessen, die andernfalls unartikuliert geblieben wären und diskursiv in Umlauf bleiben.

Weil jugendkulturelle Stil-Bildungen Identität und Selbstachtung ermöglichen, Codes zum Selbstaussdruck entwickeln, Minderheiten helfen, Widerstand zu artikulieren, gesellschaftlich wirksam werden und Neues hervorbringen, das selbst wiederum als Grundlage weiterer Entwicklungen dienen kann, handelt

es sich um Bildungsprozesse. Dass diese Bildungsprozesse nicht notwendig in wünschenswerte Richtungen weisen, erklärt sich schon dadurch, dass jede Minderheit ihre Interessen gegen andere vertritt, bisweilen gewaltsam. Die Frage lautet, wie sich mehr Gerechtigkeit im »Mainstream der Minderheiten« (Holert/Terkessidis) schaffen lässt, sodass sich die Bildungsbedingungen für alle, die nach wie vor benachteiligt sind, verbessern. Ein denkbares Kriterium wäre das kleinste Übel (vgl. Lyotard 1989, 234). Oft verbessern sich die Bedingungen schon durch die populärer Kultur selbst. Obwohl Stuart Hall in *Notes on Deconstructing the Popular* (1981, 240) für meinen Geschmack und aus heutiger Perspektive etwas zu optimistisch vermutet, dass populäre Kultur einer der Orte ist, wo sich der Sozialismus womöglich konstituiert, könnte man ohne die Selbstverbesserung der Bildungsbedingungen – in Halls Worten – »einen Scheiß« auf sie geben.

SELBSTAUSDRUCK UND EMPOWERMENT

Wir stehen jetzt am Übergang ins 3. Paradigma der Cultural Studies, das post-strukturalistische. Innerhalb des 3. Paradimas verfeinert der Import weiterer französischer Werkzeuge den Blick auf die konkrete kulturelle Auseinandersetzung (*cultural struggle*). Man kann das poststrukturalistische Paradigma auch mit einer erläuterungsbedürftigen Formel aus den *Tausend Plateaus* (1997, 40) von Gilles Deleuze und Félix Guattari überschreiben: »RHIZOMATIK = POP-ANALYSE«.

Als Rhizom bezeichnen Deleuze/Guattari Allianz-Gefüge, Zusammenhänge, Wurzelgeflechte ohne Anfang und Ende. Die Autoren untersuchen sowohl die Gesellschaft als auch das Individuum als Rhizome, die zugleich von zweierlei Struktursorten durchzogen seien, welche sie molar und molekular nennen. Die molare Struktur sei eine makropolitische. In marxistischer Tradition stehende Aussagen, die Gesellschaft als durch ihre Widersprüche definiert und um »Konfliktlinien« (Hall) oder »segmentierte Linien« (Deleuze/Guattari) organisiert verstehen, betreffen einzig molare Strukturen. »Aus der Sicht der Mikropolitik«, schreiben Deleuze/Guattari (1997, 294 f.), »wird eine Gesellschaft durch Fluchtlinien definiert, die molekular sind. Immer fließt oder flüchtet etwas, das den binären Organisationen entflieht«, um später möglicherweise zurückzukehren in die Segmente. Die qualitative Differenz zwischen dem Molaren und dem Molekularen sehen Deleuze/Guattari (305) in den Wirkungsweisen: Das Molare wirkt definitorisch und produziert Dichotomien (Paare in verschiedenen Segmenten wie Geschlechter, Klassen etc.), während das Molekulare dekodiert und deterritorialisiert.

Die Pop-Analysen der poststrukturalen Cultural Studies sind Rhizomanalysen, die den Akzent in Richtung Mikropolitik verschieben, weil sie den Blick auch auf das Molekulare richten. Der Begriff Mikropolitik schließt an

Michel Foucaults Machttheorie an, die den Menschen als Cyborg enttarnt, als programmierten Replikanten, ganz so wie in Ridley Scotts Film *Blade Runner* (1986). Foucault hat die Reichweite seiner Machttheorie in seinem Spätwerk selbst eingeschränkt und Nischen der Lebenskunst eingeräumt, in denen ein »Netz der Antidisziplin« entstehen kann. Darunter versteht Michel de Certeau (1980, dt. 1988, 16) »die abertausend Praktiken, mit deren Hilfe sich die Benutzer den Raum wieder aneignen, der durch die Techniken der soziokulturellen Produktion organisiert wird.« De Certeau entdeckt in der »Mikrophysik der Macht« kleinste Indikatoren für eine »zersplitterte, taktische und bastelnde Kreativität«, die weit grundlegender wirkt als die stilbildende *bricolage*, die Hebdige und Clarke beschreiben. De Certeau (1988, 12) führt das Wildern als verbreitetes Phänomen ein, das das Alltägliche vollständig durchsetze. Konsum erscheint so als eine produktive Praxis, eine »Kunst im Ausnützen« (18). Sie wird ergänzt durch eine »Kombinationskunst«, in der de Certeau eine »populäre« ratio« am Werk sieht, die »Konsum-Taktiken« (21) entwirft. De Certeau erkennt innerhalb von Foucaults Machttheorie molekulare Fluchtlinien, die zu kleinen Freiheiten führen, die für die Cultural Studies immer wichtiger werden. Theoretiker wie John Fiske oder Lawrence Grossberg begründen und rekonstruieren – vielen poststrukturalen Einsichten zuwiderlaufend – Subjektivität, Identität und Handlungsfähigkeit auf der molekularen Ebene.

Fiske zeigt in *Lesarten des Populären* (2000, 15) in Anlehnung an die Überlegungen Deleuze/Guattaris und de Certeaus, dass immer Elemente der Pop-Kultur der sozialen Kontrolle und den hegemonialen Interessen entkommen oder entgegentreten und unterscheidet zwei Verhältnisse zu den Strukturen der Herrschaft, die einander bedingen und immer zusammen auftreten: Das Ausweichen ergänzt den Widerstand. Beides bringe populäre Lust hervor. Augenblicke des Genießens bilden die Grundlage der Ermächtigung (*empowerment*). »Subkulturelle Lust«, schließt Fiske (2000, 134), »ist ermächtigende Lust.« Selbst wenn sich der Wunsch nach Kontrolle über die eigenen Lebensverhältnisse nicht erfüllt, wird er artikuliert; und innerhalb der »Politik des Alltags« (Fiske 2000, 22) können Kulturwaren als »Phantasieerreger« (142) fungieren. Im Rückgriff auf de Certeau erklärt Fiske (2000, 23) die Phantasie zur »notwendige[n] Ausgangsbedingung gesellschaftlichen Handelns«, das sich zunächst darauf beschränkt, Bedeutungen zu produzieren, d. h. symbolische Macht molekular ausspielt. Ökonomische Machtgefüge werden dadurch nicht unmittelbar attackiert. Populäre Kultur wirke progressiv, nicht radikal. Radikale Kunst kann – meint Fiske (1999, 240) – niemals populär sein. Dennoch seien die Wirkungen der Pop-Kultur nicht zu unterschätzen, weil sie die Ecken und Kanten der Macht insgesamt aufweiche.

Fiske begreift Phantasie (2000, 141) – ähnlich wie Robert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften* – als eine dem Realitätssinn gleichgestellte Art kultureller Repräsentation. Und Repräsentation definiert er pragmatisch als »das

Mittel, aus der Welt in einer Weise Sinn machen, die den eigenen Interessen dient.«⁴

Lawence Grossberg erweitert und fundiert Fiskes Ansatz. Im Aufsatz *Zur Verortung der Populärkultur* (1999, 226) betont er die Bedeutung der »unterschiedlichen Arten von Spaß«, was zum »Lebensgefühl« der 80er Jahre passt. »Die Populärkultur«, so Grossberg (1999, 227), »arbeitet an der Schnittstelle von Körper und Gefühl.« Grossberg greift Williams Überlegungen zur »Gefühlsstruktur« auf, weil der offensichtlichste oder beängstigste Aspekt zeitgenössischer Populärkultur darin besteht, dass sie sehr vielen verschiedenen Leuten sehr viel bedeutet. Gerade das »Affektive« ist aber die am schwierigsten zu beschreibende oder zu bestimmende Dimension menschlichen Lebens. Streng genommen handelt es sich beim Affektiven nicht um ein Gefühl, weil es weder narrativ strukturiert ist noch als Reaktion auf subjektive Interpretation von Situationen gedeutet werden kann. Es liegt beidem zugrunde und »bestimmt«, so Grossberg (1999, 230), »die Stärke der Bedeutung, die die Leute an bestimmte Erfahrungen, Praktiken, Identitäten, Bedeutungen und Vergnügen bindet.« Das Affektive durchdringt den gesamten Alltag und verleiht dem Leben »Farbe«, »Klang« und »Textur« (229). Es ist ein rhizomatisches Feld ständig wechselnder Energieströme, das sich permanent neu artikuliert. Die »affektiven Artikulationslinien und [...] Fluchtpunkte« bilden Bedeutungslandkarten. Sie sind der »affektive Kontext« jeglicher Erfahrung, die sich radikal wandelt, wenn sich der Kontext ändert. Außerdem organisiert das Affektive »die Struktur und Ökonomie der Zugehörigkeit« (233). Es schafft »populäre Allianzen« (234): subkulturelle Zusammenhänge.

Schließlich unterstreicht Grossberg die körperlichen Aspekte popkultureller Erfahrung, sodass dem Tanzen eine Schlüsselstellung zukommt. Dennoch versteht er unter Ermächtigung nicht nur wie Fiske Energie, »die aus dem Vergnügen erwächst« und sich anschließend verflüchtigt. Von dieser situativen Ermächtigung unterscheidet Grossberg die affektive Ermächtigung (*affective empowerment*), die aus der eigenen Position innerhalb des subkulturellen Zusammenhangs entsteht und weitere Energien freisetzt. Wie dies konkret

4 Theoretisch präziser fassen ließe sich dies durch Überlegungen, die Cornelius Castoriadis in *Gesellschaft als imaginäre Institution* (1975, dt. 1997) anstellt. Ähnlich den Cultural Studies bricht Castoriadis mit den orthodoxen Spielarten des Marxismus – und zwar mit Hilfe einer zentralen Einsicht Marx', nämlich jener aus der Eingangspassage in *Der achtzehnte Brumaire ...* –, dass die Menschen ihre Geschichte selber machen, allerdings unter Bedingungen, die sie nicht selbst geschaffen haben, sondern vorfinden. Wie sie das tun können, davon handelt Castoriadis' Text, der das Imaginäre dem Realen vorordnet und als Basis jeglicher gesellschaftlicher Realität bestimmt, genauer als Möglichkeitsbedingung von Emergenz. »Das Imaginäre, von dem ich spreche«, heißt es schon im Vorwort, »ist kein Bild von. Es ist die unaufhörliche und (gesellschaftlich-geschichtlich und psychisch) wesentlich *indeterminierte* Schöpfung von Gestalten/Formen/Bildern, die jeder Rede von »etwas« zugrunde liegen. Was wir »Realität« und »Rationalität« nennen, verdankt sich überhaupt erst ihnen.« (12)

geschieht, lässt Grossberg offen. Er wendet sich den Wirkungen zu. Die affektive Ermächtigung »vermittelt den Leuten das Gefühl, eine gewisse Kontrolle über ihr (affektives) Leben zu haben, verleiht ihnen Lebendigkeit und ein Gefühl der Bedeutsamkeit des eigenen Lebens. So ermöglicht die affektive Ermächtigung einer Person weiterzukämpfen und eine Differenz zu setzen. Die affektive Besetzung populärer Praktiken eröffnet den Leuten Strategien, neue Bedeutungsformen, neue Formen des Vergnügens und der Identität zu entwickeln. Diese Formen ermöglichen wiederum, neue Formen von Schmerz, Pessimismus, Frustration, Entfremdung, Terror und Langeweile zu bewältigen.« Obwohl auch die Kontrolle über das eigene Leben ambivalent bleibt, kann man die Entwicklung von Strategien, die helfen, den Kampf um ein besseres Leben zu bewältigen, als Bildungsprozesse beschreiben, die auf gegenwärtige Herausforderungen reagieren. Die »auf der Straße produzierte *bricolage* des Stils« (Fiske 1999, 124) hilft Phänomene zu bewältigen wie die Drift, auf die Richard Sennett (1998) hinweist. Für die Bewältigung gibt es jedoch keine Garantien. Das gilt allerdings für alle Formen biografischen Lernens (vgl. Schulze 1985).⁵

BILDSAME KULTURWAREN

Abschließend lohnt ein Blick auf die Produkte der Pop-Kultur. Ich beziehe mich dabei auf einen weiteren wichtigen Pop-Theoretiker aus dem Umfeld der zeitgenössischen Cultural Studies: den englischen Musik-Soziologen Simon Frith, besonders auf sein Buch *Performing Rites* (1998). Dafür, sich exemplarisch auf Pop-Musik zu beziehen, sprechen mindestens drei Gründe, ein kultursociologischer und zwei weitere aus der klassischen Bildungstheorie. Zum einen ist Pop-Musik derzeit noch das wichtigste Identifikationsmedium, knapp gefolgt von der Mode. Zum anderen positioniert schon Hegel (1842c, 131 ff.) die Musik zwischen bildender Kunst und Poesie. Von der Malerei unterscheide sie, dass sie die Trennung zwischen objektiver Erscheinung und Subjekt aufhebe,

⁵ Aus der Club-Kultur lassen sich viele Beispiele anführen, die Grossbergs Folgerungen illustrieren. Die Hamburger Soziologin Gabriele Klein hat in *Electronic Vibration* (1999) viel Material zusammengetragen, anhand dessen sie zeigen kann, dass Tanz die DJ-Musik erst vervollständigt, die Tanzenden neue Kleidungs- und Tanzstile, neue Umgangsformen oder sogar neue Genderverständnisse entwickeln. All dies geschieht innerhalb der lockeren Allianzen des Gesamt ereignisses Club-Nacht. Seit Sarah Thorntons bahnbrechender Studie *Club Cultures* (1995) rückt die Club-Kultur zusehends ins Zentrum des Interesses eines Zweiges der sich immer weiter ausdifferenzierenden Cultural Studies. Man ist versucht, von Clubcultural Studies zu sprechen (Redhead 1997, Gilbert/Pearson 1999, Malbon 1999). – Es gibt gute Gründe, sich mit der Clubkultur zu beschäftigen, fungiert sie doch als Ort des Widerstands gegen den Widerstand und als Reservat der DiY-Kultur – DiY steht für Do it Yourself. Dancefloor-Musik selbst ist als DJ-Musik das Ergebnis technisch versierter Bastelei.

sodass musikalische Erfahrung unmittelbare Selbsterfahrung sei. Sie ermöglicht also besser, sich in der Fragmentierung zu erfahren. Verglichen mit der Poesie sei ihr Inhalt aber unbestimmt. Und auch das halte ich für einen Vorteil: Denn Musik artikuliert Unbestimmtheit, d. h. musikalische Erfahrung schafft Räume, in denen Neues entstehen kann.

Simon Frith untersucht, auf welche Art Pop-Musik bedeutet. Er unterscheidet dabei zwei Ebenen: Text und Rhythmus. In der zeitgenössischen Tanzmusik spielt der Text eine untergeordnete Rolle. Frith schlägt vor, Song-Texte nicht wie Lyrik zu interpretieren.⁶ Er insistiert nun darauf, dass *lyrics* an die Performance gebunden seien. Deshalb sei es auch überhaupt kein Problem, dass die meisten Pop-Texte hochkulturellen Anforderungen nicht genügen, es sich bei ihnen also nicht um *popular arts* handelt. Ihre Einfachheit, relative Offenheit und die syntagmatischen Lücken setzen den Rezipienten in Position der Macht (vgl. Fiske 2000, 138) und erlauben so, selbst in den Text einzusteigen und ihn durch eigene Erfahrungen zu bereichern. Die kontemplative Haltung wird hier auf eine ähnliche Weise durchbrochen wie beim Tanzen. Selbst der banale Love-Song kann zu persönlicher Bedeutung gelangen, und die Ermächtigung führt zu affektiver Besetzung. Auf diese Art orientiert die *guiding fiction* ohne zu determinieren.

Zwei Zeilen Rap von Public Enemy leiten über zum Rhythmus: »Yes – the rhythm, the rebel / Without a Pause – I’m lowering my level« Der Track-Titel *Rebel without a Pause* modifiziert den bekannten Film-Titel *Rebel without a Cause*, der James Dean als *role-model* des widerständigen Jugendlichen weltweit popularisierte. Die deutsche Fassung des Nicholas-Ray-Films heißt *Denn sie wissen nicht, was sie tun* (1955). Chuck D von Public Enemy scheint hingegen genau zu wissen, was er tut. Die Phrase »I’m lowering my level« ist vieldeutig – sie kann sich auf den Bass beziehen (Bass! How low can you go?), aber auch auf den vermeintlichen Niveau-Verlust, für den rhythmusorientierte Musik oft steht. Sie ist ironisch, weil dieser Niveau-Verlust zugleich bestritten wird, schließlich fungiert der Rhythmus als immerwährender Rebell – ganz ähnlich dem »Affektiven«.

Tatsächlich ist rituelle afrikanische Musik dem Prinzip nach endlos, auch wenn sie irgendwann begonnen hat und enden wird. Mit den afro-amerikanischen Stilen Funk, Hip Hop und den daraus hervorgegangenen breakbeat-orientierten Dancefloor-Musiken verhält es sich ähnlich. Sie verzichten auf die Songstruktur und lassen sich endlos variieren. Simon Frith bestreitet die Hierarchie zwischen europäischer Kunst- und afro-amerikanischer Tanzmusik

6 Dass es möglich ist und es auch tatsächlich *lyrics* gibt, die literaturwissenschaftlichen Bewertungskriterien standhalten, hat Richard Shusterman (1994, 178 ff.) am Beispiel des Hip-Hop-Stücks *Talkin’ All That Jazz* (1988) von Stetsasonic nachgewiesen. Für deutschsprachige Alben von Gruppen wie Blumfeld oder Kante leuchtet das sogar unbewiesen ein.

mit dem Argument, dass keine Komplexitätsunterschiede bestehen. Unbestritten sei europäische Kunstmusik hinsichtlich ihrer Harmonik oder Melodik komplexer. Andererseits habe die afro-amerikanische Tanzmusik einen Komplexitätsvorsprung im Hinblick auf ihre Polyrhythmie. Darüber hinaus zeige sie auch noch, wie Musik – und zwar jede Art von Musik – idealerweise rezipiert werde: »the ideal way of listening music is to dance to it, if only in one's head.« (Frith 1998, 139) Frith betont das aktive Engagement und attackiert so hochkulturelle Vorstellungen darüber, was Musik bedeutet: »what we feel about music is what it means«, heißt es lapidar. Die Offenheit des Beats übersteigt noch die der Texte: Der Rhythmus verlangt die tänzerische Vervollständigung, die weder von körperlichem Kontrollverlust zeuge noch geistlos sei, sondern ganz im Gegenteil.

Wie geistvoll populäre Musik sein kann, erläutert Frith anhand ihres Verhältnisses zur Zeit. Er greift zunächst zurück auf Alfred Schütz' phänomenologische Überlegungen zur inneren Zeit (*inner time*), die sich zu einem Begriff der Jetztzeit (*concept of moment time*) ausweiten lasse. Demnach beziehe Musik ihre Bedeutung aus dem Jetzt und ermögliche eine – paradoxe – Erfahrung fortgesetzter Präsenz und ihr Gegenteil: Zeitlosigkeit. Populäre Musik habe nun ein besonderes Interesse an zwei gewöhnlichen Spielarten der Zeiterfahrung, die Frith *bordom*, Langeweile, und *fashion* nennt. *Fashion* bedeutet nicht nur Mode, sondern in diesem Zusammenhang wohl eher *prevailing custom*, bevorzugter Brauch, oder *appearance*, Erscheinung, die dem Nichts der Langeweile als Nicht-Nichts entgegensteht. Pop-Musik aktualisiert beide Zeiterfahrungen zugleich.

»One the one hand, pop songs fill the hole that the bored stare into; fun is the time that one doesn't notice passing till afterwards. On the other hand, popular music works to stop time, to hold consumption at the moment of desire, before it is regretted. [...] Pop is nothing if not fashionable [...]; and it is centrally [...] about boredom, about the vanity of believing that cheap music is potent enough to take on nothingness [...] Music [...] offers us [...] experience, and for a moment—for moments—that experience involves *ideal time*, an ideal defined by the integration of what routinely kept separate—the individual and the social, the mind and the body, change and stillness, the different and the same, the already past and the still to come, desire and fulfillment.« (Frith 1998, 157)

Pop-Musik führt uns an den Nullpunkt aller Ermächtigung und von dort aus – mit Glück, manchmal – zur Bildung als Realisation besserer Zeit.

Das dritte wesentliche Moment zeitgenössischer Tanzmusik ist der Sound. Sound ist offener als ein Ton, eher Geräusch, das hier wie bei den Experimenten John Cages dem Ton gegenüber emanzipiert wird. Trotz seiner Offenheit bedeutet Sound, weil er in eigene und die eigenen Erinnerungssysteme eingebunden ist. Mit der *sonic fiction* und ihren ganz eigenen Erzählstrukturen beschäftigen sich die englischen Musikjournalisten David Toop (1997) oder Kodwo Eshun (1999). Interessant dabei ist, dass man durch Eshun im Sound

Deleuze/Guattaris Molekulares am Werk sehen kann. Durch den Sound kehrt die noch immer unterdrückte *blackness* in den Diskurs zurück. Der Sound entzieht sich zugleich der Bestimmbarkeit oder Notation und stellt klassifizierende Dichotomien gänzlich infrage. Der Grund steigt auf und wird der Figur gleichwertig im Nebel der Mikroperzeptionen. Und damit sind wir wieder bei Deleuze, dessen Überlegungen mir aus bildungstheoretischer Perspektive noch nicht hinreichend erschlossen scheinen. Ideen realisieren sich nicht, heißt es in *Differenz und Wiederholung* (1997), sondern aktualisieren sich – und zwar dadurch, dass sich etwas ändert. Deleuze bestimmt Wandel und Emergenz im Zusammenspiel von drei koexistenten Zeitreihen.

Als konstitutiv beschreibt er die »gelebte Gegenwart« (100), die durch die passive Synthese unabhängiger Augenblicke, also durch rhythmische, innerzyklische Wiederholung entsteht. In dieser »lebendigen Gegenwart« entfaltet sich die Zeit. Diese Vorstellung ähnelt dem Konzept der *inner time*. Die Gewohnheit, die sich aus vielen Teilgewohnheiten zusammensetzt, erzeugt Kontinuität. Deleuze unterscheidet aber die Gründung der Zeit durch die Sinnlichkeit von ihrem Grund, dem Gedächtnis, das die zweite Zeitreihe konstituiert, die Vergangenheit. Von dieser Reihe aus betrachtet erscheint die Gegenwart als zyklische Wiederholung. In der Gegenwart entsteht Neues durch Metamorphose, durch Setzung von Differenzen, deren Grundbedingung das Imaginäre bzw. die Einbildungskraft ist. Das Gedächtnis ermöglicht die »Schachtelung der Gegenwarten« (112), indem sie die lebendige Gegenwart mit einer zusätzlichen Dimension versieht, in der das Vergangene repräsentiert werden kann. So können Vergangenheit und Gegenwart interferieren. Soweit vertiefen die Überlegungen Deleuzes das bisher Gesagte nur. Das »absolut Neue« entsteht durch die dritte Reihe der Zeit, die Zukunft. Die Zukunft denkt Deleuze als überschießende ewige Wiederkunft des Formlosen, des Differenten oder des Ungleichartigen. Die Zukunft taucht die Gegenwart in das »Chaosmos« (371).

Genau von dort aus aktualisiert sich das Virtuelle, meist gegen den Widerstand des Wirklichen. Oft geschieht dies – wie bei biografischen und clubkulturellen Prozessen auch – durch Unfälle. Die Soundcollagen und Polyrythmien besserer DJ-Musik vermitteln diesseits der Reflexion ein Gefühl für die Formlosigkeit, der sich Form geben lässt.⁷ Nicht zuletzt, weil die Pop-Kultur dem Einzelnen als eine Art *sonic unconscious* voraus ist, ist sie bildungsrelevant.

7 Vgl. ausführlicher am Beispiel des Stückes *Manufactured Memories* von Carl Craig (Innerzone Orchestra) Sanders 2001.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Theorie der Halbbildung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Darmstadt 1998, 93–121
- Arnold, Matthew: *Culture and Anarchy*. London 1960 (zuerst 1869)
- Bromley, Roger; Göttlich, Udo; Winter, Carsten (Hg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg 1999
- Castoriadis, Cornelius: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a. M. 1997
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988
- Clarke, John u. a.: *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt a. M. 1979
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1989
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1997
- Diederichsen, Diedrich: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln 1999
- Engelmann, Jan (Hg.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Frankfurt a. M./New York 1999
- Eshun, Kodwo: *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*. Berlin 1999
- Fiske, John: *Politik. Die Linke und der Populismus*. In: Bromley u. a. 1999, 237–278
- Fiske, John: *Lesarten des Populären*. Wien 2000
- Frith, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge (Mass.) 1998
- Gilbert, Jeremy; Pearson, Ewan: *Discographies. Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. London/New York 1999
- Göttlich, Udo; Mikos, Lothar; Winter, Rainer (Hg.): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies*. Bielefeld 2001
- Grossberg, Lawrence: *Dancing in Spite of Myself. Essays on Popular Culture*. Durham/London 1997
- Grossberg, Lawrence: *Zur Verortung der Populärkultur*. In: Bromley u. a. 1999, 215–236
- Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Frankfurt a. M. 1999
- Hall, Stuart: *Kodieren / Dekodieren*. In: Bromley u. a. 1999 (zuerst 1980)
- Hall, Stuart: *Notes on Deconstructing ›the Popular‹*. In: R. Samuel (Ed.): *People's History and Socialist Theorie*. London 1981, 227–240
- Hall, Stuart; Whannel, Paddy: *The Popular Arts*. London 1964
- Hebdige, Dick: *Die Bedeutung des Mod-Phänomens*. In: Clark u. a. 1979, 158–170
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I–III*. Frankfurt a. M. 1994 (zuerst 1842a–c)
- Herder, Johann Gottfried: *Journal meiner Reise im Jahr 1769. Pädagogische Schriften*. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*. Band 9/2 Frankfurt a. M. 1997

- Herder, Johann Gottfried: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Stuttgart 1992 (zuerst 1774)
- Hoggart, Richard: *The Uses of Literacy*. London 1957
- Johnson, Richard: *Was sind eigentlich Cultural Studies?* In: Bromley u. a. 1999, 139–188
- Klein, Gabriele: *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*. Hamburg 1999
- Leavis, F. R.: *Mass Civilisation and Minority Culture*. Cambridge 1930
- Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt a. M. 1973
- Lutter, Christina; Reisenleitner, Marcus: *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien 1998
- Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*. München 1989
- Malbon, Ben: *Clubbing. Dancing, Ecstasy and Vitality*. London/New York 1999
- Redhead, Steve: *Subculture to Clubculture. An Introduction to Popular Cultural Studies*. Oxford 1997
- Sanders, Olaf: *Romantik, Zerstörung, Pop. Studien zu einer Theorie der Selbstbildung*. Opladen 2000
- Sanders, Olaf: *Das Neue im Zusammenspiel Bildungs- und clubkultureller Prozesse*. In: Göttlich u. a. 2001, 159–174
- Schulze, Theodor: *Lebenslauf und Lebensgeschichte. Zwei unterschiedliche Sichtweisen und Gestaltungsprinzipien biographischer Prozesse*. In: Dieter Baacke, Theodor Schulze (Hg.): *Pädagogische Biographieforschung. Orientierungen, Probleme, Beispiele*. Weinheim/Basel 1985, 29–63
- Shusterman, Richard: *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Frankfurt a. M. 1994
- Storey, John: *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. (2nd Ed.) London 1997
- Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge 1995
- Toop, David: *Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille*. St. Andrä-Wördern 1997
- Ullmaier, Johannes: *Subkultur im Widerstreit. Mods gegen Rocker – und gegen sich selbst*. In: Peter Kamper u. a. (Hg.): *»Alles so schön bunt hier« Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart 1999, 53–65
- Williams, Raymond: *Culture and Society*. London 1958
- Williams, Raymond: *The Long Revolution*. London 1961
- Winter, Rainer: *Spielräume des Vergnügens und der Interpretation. Cultural Studies und die kritische Analyse des Populären*. In: Engelmann 1999, 35–48
- Winter, Rainer: *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*. Weilerswist 2001.
- Wyss, Beat: *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*. Köln 1997