

Das Neue im Zusammenspiel bildungs- und club-kultureller Prozesse¹

OLAF SANDERS

Zwischen Kultur und Bildung besteht ein enger Zusammenhang. Die Art des Zusammenhangs wird kontrovers diskutiert. Dessen ungeachtet müsste auch zwischen Bildung und Club-Kultur ein Zusammenhang bestehen. Ich nehme eine Strukturähnlichkeit zwischen den beiden Prozessarten an. Besonders originell ist diese These nicht. Originalität gewinnt sie, wenn das Augenmerk vom *Dass* auf die *Art* des Zusammenspiels verschoben wird.

Dieser Text funktioniert ansatzweise ähnlich wie club-kulturelles Material: durch Sampling. Mein Zugriff auf das Thema bleibt in erster Linie bildungsphilosophisch; d.h. ich versuche vom Begriff aus ein Modell zu entwickeln, das es in einem zweiten – hier nicht mehr unternommenen – Schritt empirisch, z.B. anhand von erzählten Bildungsgängen zu prüfen und zu modifizieren gälte. Sein vorrangiges Ziel besteht in der Weitung des Blicks.

Ausgehend von einleitenden Bemerkungen zum Verhältnis der Erziehungswissenschaft zu den Cultural Studies (I) und zur Bildung (II) frage ich mit Cornelius Castoriadis nach den Möglichkeitsbedingungen der Entstehung von Neuem (III). Anhand eines Club-Tracks von Carl Craig will ich dann zu erklären versuchen, wie das Neue in der Clubkultur entsteht (IV). Als zentrale Bezugstheorie dienen dabei Überlegungen des französischen Philosophen Gilles Deleuze, der den »Grundriss einer neuen und zeitgemäßen Ontologie« (Welsch 1996:

356) skizziert, die noch methodologisch und methodisch ausbuchstabiert werden müsste, um zeigen zu können, wie sich Neues in Bildungsprozessen zeigt. Ich beschränke mich – aufgrund des Standes meiner Untersuchungen und der für diesen Beitrag gewählten Perspektive – darauf, kurz nur den Bogen zurück zu Bildungsprozessen zu schlagen, ohne dabei empirische Ansprüche zu erheben (V).

I

Die Rezeption der Cultural Studies vollzieht sich in der Erziehungswissenschaft – zumindest außerhalb der Medienpädagogik – schlepPEND. Das verwundert aus zwei Gründen: Erstens ist eine der Wurzeln der Cultural Studies die nachkriegsenglische Erwachsenenbildung, und zweitens zielen sie als kritische Theorie – wie Bildung und Erziehung wenigsten dem Anspruch nach auch – immer auch auf die Verbesserung der Lebensumstände derer, deren Kultur und kulturelle Praxen sie untersuchen. Aus der Perspektive der Allgemeinen Erziehungswissenschaft könnte man die Cultural Studies als pragmatische Bildungstheorie ohne idealistischen Ballast beschreiben. Nun liegt auf der Hand, dass gerade die disziplinäre Befangenheit in der idealistischen Tradition, aus der der klassische Bildungsbegriff stammt, die Rezeption erschwert. Weil diese Tradition durch die historischen Entwicklungen und Ereignisse im letzten Jahrhundert entwertet worden ist und die normative Kraft der großen Ideen seither in Frage steht, könnte es nahe liegen, sie zu ignorieren. Dadurch verspielte man allerdings die Möglichkeit, die Cultural Studies mit bildungstheoretischen Versatzstücken anzureichern, die mögliche, m.E. ernst zu nehmende Einwände seitens kritischer Bildungstheorie entkräften könnten, z. B. den Folgenden: Bei den Cultural Studies handele es sich um eine Bildungstheorie *light*, der die Option fehle, über den Gedanken der Verbesserung der eigenen Situation hinaus noch einen Maßstab für eine wünschenswerte Entwicklung anzugeben, sodass die Verschlinkung einen Niveau-Verlust bedeute, der Tiefe oder Komplexität koste. Im Einklang mit einer Rap-Zeile von *Public Enemy* gelte es zur Skepsis aufzurufen: »Don't believe the hype«. Dabei schadete es sicher nicht, wenn ein bisschen auf die Bildungstheorie abstrahlte. Sie kann von den Cultural Studies profitieren wie diese von jener.

II

Wenn Erziehungswissenschaftler von Bildung reden, war auf dem Kongress der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft 2000 in Göttingen zu hören, dann werde es ernst. Bildung ist, nachdem sie im Zuge der sozialwissenschaftlichen Wende der Pädagogik gänzlich aus der Mode gekommen war, wieder zur gewichtigen Leitkategorie der erziehungswissenschaftlichen Diskussion aufgestiegen (vgl. z. B. Koller 1997: 11).

Der moderne deutsche Bildungsbegriff steht schon in seinen klassischen Formulierungen bei Herder, Humboldt und Hegel in engem Zusammenhang zum Neuen. Bildung zeige sich in seiner Realisation oder Emergenz.

Schon im *Reisejournal* fordert Johann Gottfried Herder 1769 als »Prediger der Tugend [s]eines Zeitalters« in jugendlichem Elan einen Menschen, wie er der Kultur-Stufe entspreche. Das wäre »der aufgeklärte, unterrichtete, feine, vernünftige, gebildete, Tugendhafte, genießende Mensch« (Herder 1997: 30). Der Kulturbegriff versteht den Bildungsbegriff mit normativem Gehalt und weist die Richtung. Obwohl Herder – als Theologe liegt das nahe – seine Forderung noch im Namen Gottes formuliert, geht es um die Bildung der Menschheit im und durch den Menschen, die wiederum einhergeht mit der Entwicklung der Menschheit insgesamt und sich mit dieser in Wechselwirkung befindet. Die dritte Komponente des herderschen Bildungsdenkens bildet die individuelle wie historische Sprachentwicklung. Wilhelm von Humboldt verfolgt die Herder-Themen weiter und stellt seine bildungstheoretischen Überlegungen in einen sprach- und sogar kulturphilosophischem Kontext. Der »wahre Zweck« des Menschen, formuliert er 1792, »ist die höchste und proportionirlichste Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen« (Humboldt 1995: 64). Das Resultat der Bildung ist individuell, der Bildungsgang kontingent, abhängig von der »Mannigfaltigkeit der Situationen«. Als Garant der Wahrheit fungiert schon bei Humboldt nur noch die Vernunft. Georg Wilhelm Friedrich Hegel schließlich steigert das moderne Selbstschöpfungsmotiv, bläht die Rationalität zu absolutem Geist auf und eliminiert die Kontingenz geschichtsphilosophisch (vgl. Habermas 1988: 34 ff.). Interessant an der hegelschen Konstruktion ist die Rolle der Kunst, sie tritt in den *Vorlesungen über Ästhetik* aus den 1820er Jahren als »erste Lehrerin der Völker« auf (Hegel 1986a: 76). Die Kunst als

Kultur im engeren Sinne vermittelt geistige Gehalte sinnlich an Menschen, deren geistiges Vermögen für direktes Begreifen nicht ausreicht.

Noch Adorno versteht Bildung in der *Theorie der Halbbildung* (1959) als »Kultur nach Seite ihrer subjektiven Zueignung« (Adorno 1998: 94). Die Lebensweise des Einzelnen soll geprägt werden durch den Umgang mit Kulturgütern, die – noch immer in idealistischer Tradition – den Vorschein einer besseren Gesellschaft vermitteln. Genau dieses Potenzial wird den Kulturwaren seitens der älteren Kritischen Theorie und ihren Erben abgesprochen, für frühere Phasen der Pop-Geschichte, die 1960er und 1970er Jahre des letzten Jahrhunderts – als Pop noch als Gegenkultur galt –, sicher zu Unrecht. Inzwischen ist Pop trotz seiner fortschreitenden Zersplitterung – Tom Holert und Mark Terkessidis haben dafür die griffige Rede vom »Mainstream der Minderheiten« vorgeschlagen – hegemoniale Kultur (vgl. Holert/Terkessidis 1996). Der Bochumer Kunsthistoriker Beat Wyss spricht vom »bedingungslosen Sieg des Pop« (Wyss 1997: 123); Diedrich Diederichsen zeigt, dass Pop in den 1990er Jahren allgemein wurde (vgl. Diederichsen 1999a: 275). Mit dieser Umwertung sind Vorstellungen einer außerhalb der Ökonomie situierten Kultur obsolet geworden und der Bildung ihre hergebrachten normativen Fundamente weggebrochen. Herders Rede von den »Marktplätzen zur Bildung der Menschheit« (Herder 1992 [1774]: 64) gelangt hingegen von Neuem zu Aktualität, auch wenn es inzwischen nicht mehr vorrangig um die Agora, den Markt als öffentlichen Treffpunkt geht, sondern um Handelsplätze. Auf diesen Märkten ist – wie der Karlsruher Kunst-Theoretiker Boris Groys in *Über das Neue* anmerkt – die »Produktion des Neuen [...] die Forderung, der sich jeder unterwerfen muss, um in der Kultur die Anerkennung zu finden, die er anstrebt« (Groys 1999: 11).

III

So wie der Pop in die Kunst eingebrochen ist, scheint das Neue aus ihr ausgewandert und allgemein geworden zu sein, allerdings auf andere Art, als es künstlerische Avantgarden im Sinn hatten. Die Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts trachteten noch in hegelschem Geist danach, Kunst in Leben zu überführen. Das Neue sollte im radi-

kalen Traditionsbruch entstehen (vgl. Bürger 1974: 82). Stattdessen mutierte es zur Ring-Richterin im alten Kampf um Anerkennung, wie Hegel ihn schon in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) in aller Deutlichkeit nachzeichnet. Um ihn und die Hegemonie-Verschiebung zugunsten der noch immer Unterdrückten, die – anders als im Falle von Hegels Knecht – nicht mehr von selbst geschieht, geht es auch den Cultural Studies. Die seit den 1970er Jahren verfeinerte Antwort auf die Frage, wie das Neue entstehe, lautet in ihrem Kontext oft: durch *bricolage*. *Bricolage* bedeutet nach Claude Lévi-Strauss, der das Wort zum Begriff machte, immer auch »Hindernisse umgehen« (vgl. Lévi-Strauss 1973: 29 ff.). Das Haupthindernis für den Bastler liegt in der Ressourcen-Knappheit. Er muss auskommen mit dem, was zur Hand ist, und bisweilen abwegige Mittel und Materialien einsetzen, um seine Ziele zu verwirklichen. Bei den Stilbildungen, wie sie z. B. John Clarke und Dick Hebdige untersucht haben (vgl. Hebdige 1979), entsteht das Neue in einem dreischrittigen Prozess der Dekontextualisierung, Neukombination und Rekontextualisierung. Die Neukombination erfordert »bastelnde Kreativität«, der Michel de Certeau eine »Kunst im Ausnützen« beiseite stellt (de Certeau 1988: 12, 18), die der Ressourcen-Knappheit entgegenwirkt.

Die Ressourcen-Knappheit scheint ohnehin eine immer geringere Rolle zu spielen, weil kulturindustrielle Waren im weiteren Sinn in immer größerem Maß verfügbar sind. »Kulturindustrielle Waren im weiteren Sinn« meint in Anlehnung an John Fiske, dass alle industriellen Waren, die kulturelle Bedeutung tragen können, kulturindustrielle Waren sind, die sich außerdem zusehends vom Material lösen oder zumindest einen weiteren Materialbegriff erfordern (vgl. Fiske 2000). Obwohl die Kombinationsmöglichkeiten gegen unendlich tendieren, reicht *bricolage* nicht hin, um das Entstehen alles Neuen zu erklären.

Um dies zu verstehen, lohnt es sich, sich zu verdeutlichen, dass man mindestens drei Arten des Neuen unterscheiden kann: 1. Neues, das nur für einen selbst neu ist, die Aneignung eines vorhandenen Stils etwa; 2. die Bildung oder Teilhabe an der Bildung eines neuen Stils durch Neukombination und Umkodierung, kurz: durch *bricolage*; und 3. die Emergenz des absolut Neuen, die sich nicht aus Vorhandenem erklären lässt.

Letzteres bildet das zentrale Thema des Hauptwerks von Cornelius Castoriadis' *Gesellschaft als imaginäre Institution* (1975, dt. 1984).

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 Brummaire* ... –, dass die Menschen ihre Geschichte selbst machen, allerdings unter Bedingungen, die sie nicht selbst geschaffen haben, sondern vorfinden. Castoriadis schlägt dem historischen Materialismus gleichsam Hegel als einer nach Gebrauch fortzuwerfenden Leiter aus dem Kopf und ordnet das Imaginäre dem Realen vor. Castoriadis bestimmt das Imaginäre als Basis jeglicher gesellschaftlicher Realität, genauer als Möglichkeitsbedingung ihrer Emergenz und von Emergenz überhaupt. Schon im Vorwort heißt es:

»Das Imaginäre, von dem ich spreche, 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« (Castoriadis 1997: 12).

Die psychische Grundbedingung zu indeterminierter Schöpfung nennt Castoriadis »radikal Imaginäres«, das ist die Fähigkeit etwas absolut Neues zu denken. Die klassische deutsche Bezeichnung für dieses seit Kant an die Leine genommene Vermögen lautet: Einbildungskraft. Die Leine sollte die »Gefahr der Schwärmerei« abwehren, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* als »Wahn« begriff, »über alle Grenze der Sinnlichkeit etwas sehen, d.i. nach Grundsätzen träumen (mit Vernunft rasen) zu wollen« (Kant 1974 [1790]: A 124). Die gesellschaftlich-geschichtliche Grundbedingung für die Emergenz des Neuen heißt bei Castoriadis »Magma«. »Magma« meint alles »potenziell Gegebene«, eine »Mannigfaltigkeit«, die sich mengenlogisch nicht abbilden lässt, und – folglich – einen überkomplexen Verweisungsraum.

Später schließe ich an Castoriadis' Überlegungen an. Jetzt kehre ich zunächst einmal zur *bricolage* zurück.

Neben der Untauglichkeit zur Erklärung des absolut Neuen und der zuvor schon benannten Inflation kulturellen Materials gibt es einen weiteren wichtigen Gesichtspunkt im Hinblick auf die Bastelei. Er besteht darin, dass die Bastlerin bzw. der Bastler im allgemeinen Pop nicht mehr in Opposition zur hegemonialen Kultur steht, denn Bastelei ist ein verbreitetes Phänomen des hegemonialen Pop, auch wenn Arten und Weisen durch die Zersplitterung pluralisieren. So

erklärt auch Gabriele Klein das Fehlen von Widerstand in der Techno-Kultur (vgl. Klein 1999: 74). Die letzte Form des Widerstands sei womöglich der Widerstand gegen den Widerstand. Trotzdem oder gerade deshalb beschreibt Klein sie als sehr innovativ. Schließlich bringt sie neue Tanz- und Kleidungsstile, Körperverhältnisse, Urbanitätsverständnisse, Ausdrucksweisen, Gender- wie andere soziale Praktiken und weiteres mehr hervor. Innerhalb der Club-Kultur wird gebastelt, es geschieht aber mehr als das.

Kleins Feststellung, dass Dancefloor-Musik textfrei sei, trifft zwar weitgehend zu, sie scheint aber im Wesentlichen dazu zu dienen, die einleuchtende These zu untermauern, dass sie unmittelbar auf den Körper ziele (vgl. Klein 1999: 180). Das ist aufgrund ihrer Rhythmus-Orientierung fraglos richtig. Dass sie hingegen keine Geschichte erzähle, stimmt bestimmt nicht – schon weil zeitgenössische Tanzmusik nicht immer textfrei ist, aber auch ohne Text Geschichten erzählt. Die Tracks folgen zwar keiner Songstruktur wie ein klassischer Pop-Song, der sich – Simon Frith hat das in *Performing Rites* (1998) ausführlich vorgeführt – sprachlich und musikalisch interpretieren ließe, sie bedeuten aber trotzdem etwas.

Vielleicht hat das Feuilleton Madonna zur letzten Einigerin des Pop gekürt, weil ihr auf *Music*, ihrer im September 2000 erschienenen Platte, z. B. mit »Nobody's Perfect« das Wunder gelingt, mit Vocoder-verzerrter Stimme wie vom *outer space* über einen von Mirvais Ahmadzai produzierten Breakbeat Traurigkeit bekundet, sich entschuldigt, Besserung gelobt und zugleich für mehr Toleranz gegenüber menschlicher Fehlbarkeit plädiert. Sie klingt wie die Predigerin unseres Zeitalters. Der Sound wirkt so neu wie *Roxy Music* 1972.

IV

Ein weniger weit hergeholtes Beispiel gibt Carl Craig. Craig gehört zur zweiten Generation des Detroit-Techno. Er steht den Urvätern Juan Atkins oder Derrick May nicht nach. Die New Yorker *Village Voice* definierte ihn als »Goldstandard im 4/4« – 4/4 steht für den technologischen 4/4-Takt – Das Londoner Trend-Magazin *i-D* entdeckte schlicht »Gott«. Mit *Bug in the Bass Bin* hat Craig außerdem ein Schlüsselstück für die Entwicklung des Drum' n' Bass vorgelegt. Platten hat er nicht nur unter seinem eigenen Namen produziert, sein

Musiker-Ich streute ein Alias ums andere. Er veröffentlichte auch als *Psyche*, *BFC*, *Rhythm is Rhythm* (mit May), *Paperclip People*, 69 und mit dem *Innerzone Orchestra*, das 1999 beim Montreux Jazz-Festival ein Konzert gab, über das Tom Holert in *Spex* 9/99 berichtet. Dass das *Innerzone Orchestra* in Montreux spielte, legt schon die Vermutung nahe, dass es sich bei dieser Spielart des Techno um etwas anderes handeln muss als das, was einem aus den Golfs hierzulande an vielen Straßenkreuzungen in monotonstem 4/4 oft entgegenwummert. Schon für den frühen Detroit Techno rät Ulf Poschardt hinter die fetten Basslinien zu hören, denn »wer gewillt war, genauer hinzuhören, wurde mit den Feinheiten der Musik belohnt. Zart schwebende, kaum hörbare Melodien, perfekt proportionierte Breaks und Rhythmuskonstruktionen ließen musikalische Meisterwerke ahnen« (Poschardt 1995: 316). Bei Craigs 99er Album mit dem *Innerzone Orchestra*, *Programmed*, muss niemand genau hinhören. Holerts Eloge auf Craig soll hier nicht unterschlagen werden:

»Als Musiker und Produzent ist Carl Craig (in meiner moderigen Schreibersprache) ein erfindungsreicher Sounddesigner, ein Apostel des Üppig-Eleganten, ein Philosoph urbaner Mobilität, ein Verfechter edler String-Textures und intensiver Percussion-Patterns. Aber auch ein apokalyptischer Endzeit-Mystiker, der cyber-naturalistische Gewitter-Atmosphären aufschichtet bis ein Überdruck der Sensualität entsteht. Eine ganze Menge also. Die Vielzahl der musikalischen Qualitäten und die Delikatesse, mit der sie verwendet werden, macht den Begriff »Komplexität« plausibel, eine wichtige Voraussetzung, um von einer besonderen künstlerischen Leistung sprechen zu können« (Holert 1999: 44).

Bekanntermaßen ist es sehr schwer, über Musik zu schreiben. Insofern soll die zitierte Passage keiner Kritik unterzogen werden. Interessant an Holerts Hymne ist auf jeden Fall, dass Carl Craig ein Mensch zu sein scheint oder viele, wie von der Kultur auf ihrer gegenwärtigen Stufe oder Brechung gefordert.

Dass ein »erfindungsreicher Sounddesigner« musikalische Komplexitäten schaffen kann, scheint auf der Hand zu liegen. Er tut dies unter anderem – heißt es – durch »edle Stringtexturen und intensive Percussion Pattern«. Dass Streicher – Streicher-Sets finden sich auf *Programmed* z.B. in *Blakula*, auch ein weiteres Alias Craigs (als Keyboarder wie C2 als Programmer) und Titel eines Blaxploitation-Films – im Techno-Kontext edel wirken, scheint ebenfalls ein Selbstgänger. Das Adjektiv »edel« sagt folglich nicht viel über die Texturen. Für die

Percussion zeichnet im *Innerzone Orchestra* Francisco Mora verantwortlich, der schon zum Sun Ra Akestra gehörte, das in den 1970er Jahren auch als Astro Intergalactic Infinity Akestra auftrat. Akestra und Orchestra markieren eine Verwandtschaft, die Verweise auf den *outer space* bilden einen starken Kontrast zur Innerzone. Stehen sich *outer space* und Innerzone nicht gegenüber wie Transzendenz und Immanenz, wie künstlerischer Entwurf und kalkuliertes Design. Auch der Londoner Musik-Journalist Kodwo Eshun (1999: 01[001]) sieht einen Zusammenhang zwischen Jazz-Fission (Ra) – Fission steht im Gegensatz zu Fusion, Spaltung statt Verdrängung – und Techno (Craig). Die verdrängten Stile ähneln sich durch Derealisierung des Sounds, Verstörtheit und ahnungsschwangeres Zutreiben auf unbestimmte Ursprünge – nicht etwa Zukünfte. Beide – Ra und Craig – sind auch Forscher. Sie untersuchen Wucherungen, Craig als Designer womöglich eher im Hinblick auf das »Üppig-Elegante« (Holert), Ra hingegen wirkt durch seine spirituellen Bezüge wie ein »Apostel«, abgesandt von einer anderen Welt. Als »Philosoph der urbanen Mobilität« qualifiziert sich Craig offenbar durch seinen Bezug auf den Film *Blade Runner* und die Bindung an Detroit, die Autostadt, ein ähnlich »desolater Ort« (Atkins) wie die Filmkulisse, Orte für »apokalyptische Endzeit-Mystiker«. Ra hingegen thematisiert die unendliche Mobilität andernorts oder utopisch: *Space is the place*. Als prinzipiell endlose Form – gehört auch der Funk in die Ahnen-Reihe des Detroit-Techno. Ra und Craig stehen beide in der Tradition westafrikanischer Musik, die – so Diederichsen – auf einer grundsätzlichen Endlosigkeit basiere und das Ziel verfolge, bei permanenter Einstiegsmöglichkeit die Performance möglichst lange bei hoher Intensität in Gang zu halten (vgl. Diederichsen 1999b: 3). Ra sucht die Zeitschleife. Craig erinnert, er fabriziert Erinnerungen. Auf *Programmed* findet sich ein Stück namens »Manufactured Memories«. Bei diesem Stück handelt es sich um einen clubfähigen Dance-Track, polyrhythmisch und komplex strukturiert.

Oben fiel schon das Stichwort »Breakbeat«. Unter Break versteht man für gewöhnlich eine aus einer Platte »herausgebrochene« Rhythmus-Passage als Element eines Mixes. Kodwo Eshun definiert Breakbeat als aus »molekularen Rhythmuskomponenten zusammengesetzt«; er versetze »kulturelle Trägheit in Bewegung« und Sorge für »kulturelle Geschwindigkeit« (Eshun 1999: 01[013]). In Anlehnung an die Arbeiten von Deleuze und Guattari spricht Eshun von »Polyrhy-

thmaschinen«, die »emergentes Bewusstsein erschaffen« (ebd.: 01 [006]).

Emergentes Bewusstsein ist mehr als bastelnde Kreativität, es basiert auf dem »radikal Imaginären« (vgl. Castoriadis 1997). Um dies im Detail zu verstehen, dafür bietet Deleuze in *Differenz und Wiederholung* ein Modell an, das drei koexistente Zeitreihen ins Verhältnis setzt (vgl. Deleuze 1997 [1968]: 99 ff.). Als konstitutiv beschreibt Deleuze die »gelebte Gegenwart«, die durch die passive Synthese unabhängiger Augenblicke, also durch rhythmische, innerzyklische Wiederholung entsteht. In dieser »lebendigen Gegenwart« entfaltet sich die Zeit. Diese Vorstellung ähnelt den Überlegungen zur *inner time*, die der Musiksoziologe Simon Frith im Rückgriff auf Alfred Schütz entfaltet und zum Begriff der Jetztzeit (*concept of »moment time«*) in Relation setzt (vgl. Frith 1998). Demnach beziehe Musik ihre Bedeutung aus dem Jetzt und ermögliche eine – paradoxe – Erfahrung fortgesetzter Präsenz,

»to hold consumption at the moment of desire, before it is regretted. [...] for a moment-for moments-that experience involves ideal time, an ideal defined by the integration of what is 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).

Popmusik führt uns durch die Jetztzeit, die schon von Walter Benjamin mit einer wundersamen diachronen Bindekraft ausgestattet wurde, an den Nullpunkt aller Ermächtigung – die ideale Zeit – und von dort aus – mit Glück, manchmal – zur Bildung als Realisation besserer Zeit (vgl. Benjamin 1991 [1942]). Benjamins Überlegungen zur Jetztzeit, die die vorbeihuschenden Bilder der Vergangenheit mit der messianischen Zukunft kurzschließen, führen zurück zu Deleuze: 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, wie sie auch in den Arbeiten Craigs hörbar werden. Von dieser Reihe aus betrachtet erscheint die Gegenwart als zyklische Wiederholung. In der Gegenwart entsteht Neues durch Metamorphose, die Setzung von Differenzen, deren Grundbedingung das Imaginäre bzw. die Einbildungskraft ist. Das Gedächtnis ermöglicht die »Schachtelung der Gegenwarten«

(Deleuze 1997: 112), indem sie die lebendige Gegenwart mit einer zusätzlichen Dimension versieht, in der das Vergangene repräsentiert werden und als Ressourcen-Pool dienen kann. So können Vergangenheit und Gegenwart interferieren. So weit vertiefen die Überlegungen Deleuzes nur jene zur *bricolage*. Das »absolut Neue« entsteht durch die dritte Reihe der Zeit, die Zukunft. Die Zukunft denkt Deleuze nietzscheanisch als überschießende ewige Wiederkunft des Formlosen, des Differenten oder des Ungleichartigen. Die Zukunft taucht die Gegenwart in das »Chaosmos« (Deleuze 1997: 371), den zugleich »unbestimmten Ursprung« (vgl. Eshun 1999).

Und genau dies geschieht durch Dancefloor-Musik, durch den komplexen Bau und durch den Sound. Sound ist ein weiteres wesentliches Moment zeitgenössischer Tanzmusik: offener als Ton, eher Geräusch, das hier wie bei den Experimenten John Cages dem Ton gegenüber emanzipiert wird. Trotz seiner Offenheit trägt Sound Bedeutung, weil er in eigene und in die eigenen Erinnerungssysteme eingebunden ist. Eshun beschäftigt sich mit der *sonic fiction* und ihren ganz eigenen Erzählstrukturen. Interessant ist dabei erstens, dass Eshun durch den Sound die unterdrückte *blackness* in den Diskurs zurückkehren sieht, samt aller ihrer Implikationen. Clubber stehen noch immer in der Mod-Linie des »*white negro*« und artikulieren Widerstand, womöglich ohne es zu wollen. Und zweitens, dass man durch Eshun im Sound das Molekulare am Werk sehen kann. In *Tausend Plateaus* erheben Gilles Deleuze und Félix Guattari das Rhizom zur zentralen Analysekatgorie von Gesellschaft und Individuum. Rhizome meinen Allianzgefüge, Zusammenhänge, Wurzelgeflechte ohne Anfang und Ende, die zugleich von zweierlei Struktursorten durchzogen seien, welche sie molar und molekular nennen (vgl. Deleuze/Guattari 1997). Die qualitative Differenz zwischen dem Molaren und dem Molekularen sehen Deleuze/Guattari in den Wirkungsweisen (ebd.: 305): Das Molare wirkt definitorisch und produziert Dichotomien (Paare in verschiedenen Segmenten wie Geschlechter, Klassen etc.), während das Molekulare dekodiert und deterritorialisiert, also flieht, flüchtet. Der Sound entzieht sich der Bestimmbarkeit oder Notation und stellt klassifizierende Dichotomien gänzlich in Frage. Der Grund steigt auf und wird der Figur gleichwertig im Nebel der Mikroperzeptionen – ganz ähnlich wie in Barnett Newmanns *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*-Farbfeldmalereien. Die vier monochromen Riesenbilder gehören ja wegen ihrer verstörenden Wirkung zu

den meistzerstörten modernen Kunstwerken. Ihre Erhabenheit verleitet dazu, auf sie einzustechen, was ja fraglos eine – wenn auch, zumindest aus Sammler-Perspektive ungewollte – Form der Überwindung kultureller Trägheit darstellt.

Die Soundcollagen und Polyrhythmien besserer DJ-Musik vermitteln diesseits der Reflexion ein Gefühl für die Formlosigkeit, der sich Form geben lässt. Diese zweischrittige Figur erinnert an Kants Definition des Erhabenen und kehrt sie um. Bei Kant überfordert das Erhabene die Einbildungskraft, die es aufgrund seiner Größe oder Dynamik nicht synthetisieren – sprich: repräsentieren – kann. Der überforderten Einbildungskraft springt dann die Vernunft beiseite, die das Überfordernde an sich selbst misst und so indirekt die eigene kategoriale Größe nachweist, auf die sich erhabenes Gefühl ebenso bezieht wie auf den Gegenstand. Nach dem Sturz der Metaphysik lädt die Formlosigkeit, das Magma, die Einbildungskraft oder das radikal Imaginäre ein, neue Formen zu erfinden. Der Weg führt vom Gefühl zur Artikulation (vgl. Lyotard 1989).

Im Falle von Craigs *Manufactured Memories* handelt es sich um bessere Dancefloor-Musik. Der Track erzählt viele Geschichten, schon ohne zu erzählen. Das Stück ist allerdings nicht textfrei, sondern tendenziell babylonisch. Er beginnt Holländisch. Man schnappt auf, dass jemand vom anderen Planeten gekommen sei. Danach setzt ein später wiederkehrender ritueller Gesang ein, dessen Sprache mir unbekannt ist. Ich tippte auf eine afrikanische Sprache. Holert präzisiert: Es handelt sich um einen »Yoruba-Gesang«. Die Yoruba sind eine in Benin und Nigeria verbreitete Ethnie mit einer bis ins 11. Jahrhundert zurückreichenden Geschichte. Nach 52 Sekunden folgt die die Überlegungen Deleuzes perfekt illustrierende Erklärung auf Englisch:

»From the minds in the universe comes a new future, The future that brings the spirits together to move 'em over in music The inspiring beats from the | The melodies from the bottom' Which give a new modell Alike gided by Sun Ra, Miles, Clayton, Coltrain Alike the gides of brothers to a new level A level that vagrants can touch«

Sun Ra steht für besagtes »afrodelisches Weltraumprogramm« (Eshun 1999: 01[001]) und die vom *outer space* importierten »Futurhythmashinen«, die den *vagrant*, den Nomaden, Vagabunden oder *outcast* auf eine neue Ebene heben. Durch die vier Namen – von Ra bis Alice Coltrain – wird auf ein Erinnerungssystem schwarzer Musik ange-

spielt, die noch immer unterpräsent ist oder nach wie vor verdrängt wird. Das Stück thematisiert somit – zumindest implizit – wesentliche Fragen der Cultural Studies und kann zugleich, um einen Begriff aus ihrer Gründerzeit zu aktualisieren, als »guiding fiction« fungieren (vgl. Hall/Whannel 1964). Die »orientierende Erzählung« wirkt zeitgemäß, sie wirkt sicher nicht bewusst. Zumindest hinsichtlich ihres Sounds ist sie das Resultat von »Maschinenfehlern« (Eshun). Die Zukunft stellt sich als Fehler ein, als Unfall, ähnlich wie bei vielen biographischen Innovationen. Weil Tracks wie *Manufactured Memories* dem Individuum – Deleuze spricht von »larvenhaften Subjekten« – als eine Art *sonic unconscious* voraus sind, sind sie bildungsrelevant. Aus dem gleichen Grund wirken sie auf das Affektive (vgl. Grossberg 1999), das – wie schon Williams' (1961) »unbewusste Gefühlsstruktur« (*structure of feeling*) – ähnlich rhizomatisch strukturiert scheint wie das musikalische Material, das hier zum Modell wird.

V

Die An- und Abschlussfrage lautet, ob und wie sich derartige Erzählstrukturen in biographischen Erzählungen niederschlagen oder sogar wiederfinden lassen, denn so ließen sich konkrete Bildungsprozesse empirisch erforschen. Eine Antwort kann ich hier nicht mehr geben. Nur so viel: Die Artikulation von Konflikten bzw. Schweigen oder Fehlleistungen können auf Bildungsprozesse hindeuten (vgl. Koller 1997). Desgleichen gilt auch für Idiosynkrasien, die sich zu Idiolekten oder Idiomen entwickeln können, wodurch das Neue diskursiv und mithin gesellschaftlich wirksam würde und wird (vgl. Lyotard 1989; Castoriadis 1997). Drittens schließlich könnten Ähnlichkeiten zwischen rhetorischen und ästhetischen Figuren in kulturellen und biographischen Texten Hinweise auf mögliche Übergänge und ihre Art geben.

Einen Lösungsschlüssel verspricht das Unbestimmte. Schon Hegel positioniert die Musik zwischen bildender Kunst und Poesie (Hegel 1986b: 131 ff.). Von der Malerei unterscheide sie, dass sie die Trennung zwischen objektiver Erscheinung und Subjekt aufhebe, 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 – nach den bisherigen Ausführungen nicht überraschend – für einen Vorteil: Denn die artikulierte Unbestimmtheit schafft Räume, in denen Neues entstehen kann. In gewisser Weise bildet sie eine Unbestimmtheitssemantik, die der hegelschen »Leidenschaft des Bestimmens« (Gamm 1994: 60) resistent bleibt und der Möglichkeit so dauerhaft ihren Platz im Wirklichen sichert. Das wäre wirklich nicht nichts.

ANMERKUNG

I Ich danke den Teilnehmern der Ad hoc-Gruppe Cultural Studies auf dem Kongress der Deutschen Gesellschaft für in Köln 2000 und dem Hamburger Forschungsschwerpunkt »Bildung und gesellschaftliche Transformationsprozesse« für die kritischen und anregenden Diskussionen. Gewidmet ist dieser Text Christina Müller.

ALBEN

Innerzone Orchestra: *Programmed*, Talkin' Loud/Universal Jazz 1999

Madonna: *Music*, Maveric/Warner Bros. 2000

Sun Ra: *Space is the Place*, Impulse/MCA 1998 (zuerst 1973 Blue Thumb)

LITERATUR

Adorno, Theodor W. (1998 [1959]): »Theorie der Halbbildung«. In: Ders., *Soziologische Schriften I, Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 93–121.

Benjamin, Walter (1991 [1942]): »Über den Begriff der Geschichte«. In: Ders., *Abhandlungen, Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 691–704.

Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Castoriadis, Cornelius (1997 [1984]): *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Taschenbuchausg.).

- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve.
- Clarke, John/Cohen, Phil/Corrigan, Paul et al. (Hg.) (1979): *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*, Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Deleuze, Gilles (1997 [1968]): *Differenz und Wiederholung*, München: Fink.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1997 [1980]): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve.
- Diederichsen, Diederich (1999a): *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Diederichsen, Diederich (1999b): »Endlos und afrikanisch«. *Du*, November 1999/701, S. 1 ff.
- Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: ID-Verlag.
- Fiske, John (2000): *Lesarten des Populären*, Wien: Turia + Kant.
- Frith, Simon (1998): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press (Paperback Ed.).
- Gamm, Gerhard (1994): *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang aus der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Grossberg, Lawrence (1999): »Zur Verortung der Populärkultur«. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundagentexte zur Einführung*, Lüneburg: zu Klampen.
- Groys, Boris (1999): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Habermas, Jürgen (1988): *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Taschenbuchausg.).
- Hall, Stuart/Whannel, Paddy (1964): *The Popular Arts*, London: Hutchinson.
- Hebdige, Dick (1979): »Die Bedeutung des Mod-Phänomens«. In: John Clarke/Phil Cohen/Paul Corrigan et al. (Hg.), *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*, Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986a): *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986b): *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Werke 15, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Herder, Johann Gottfried (1992 [1774]): *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, Stuttgart: Reclam.

- Herder, Johann Gottfried (1997): *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Pädagogische Schriften, Werke in zehn Bänden, Band 9/2, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Holert, Tom (1999): »Mit Leuten: eine Welt«. *Spex* 9/99, S. 42 ff.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.) (1996): *Mainstream der Minderheiten*, Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv.
- Humboldt, Wilhem von (1995 [1792]): »Ideen zu einem Versuch, die Gränzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen«. In: Ders., *Werke in fünf Bänden, Bd. 1, Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Stuttgart: Cotta, S. 56–233.
- Kant, Immanuel (1974 [1790]): *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, Bd. X, Frankfurt a.M. Suhrkamp.
- Klein, Gabriele (1999): *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Koller, Hans-Christoph (1997): *Bildung im Widerstreit*, München: Fink.
- Lévi-Strauss, Claude (1973): *Das wilde Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Liotard, Jean-François (1989): *Der Widerstreit*, München: Fink.
- Poschardt, Ulf (1995): *DJ Culture*, Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Welsch, Wolfgang (1996): *Vernunft, Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Williams, Raymond (1961): *The Long Revolution*, London: Chatto & Windus.
- Wyss, Beat (1997): *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*. Köln: DuMont.