

## Pop & Mystery

Spekulative Erkenntnisprozesse in Populärkulturen

Bearbeitet von  
Marcus S. Kleiner, Thomas Wilke

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 204 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2638 4

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

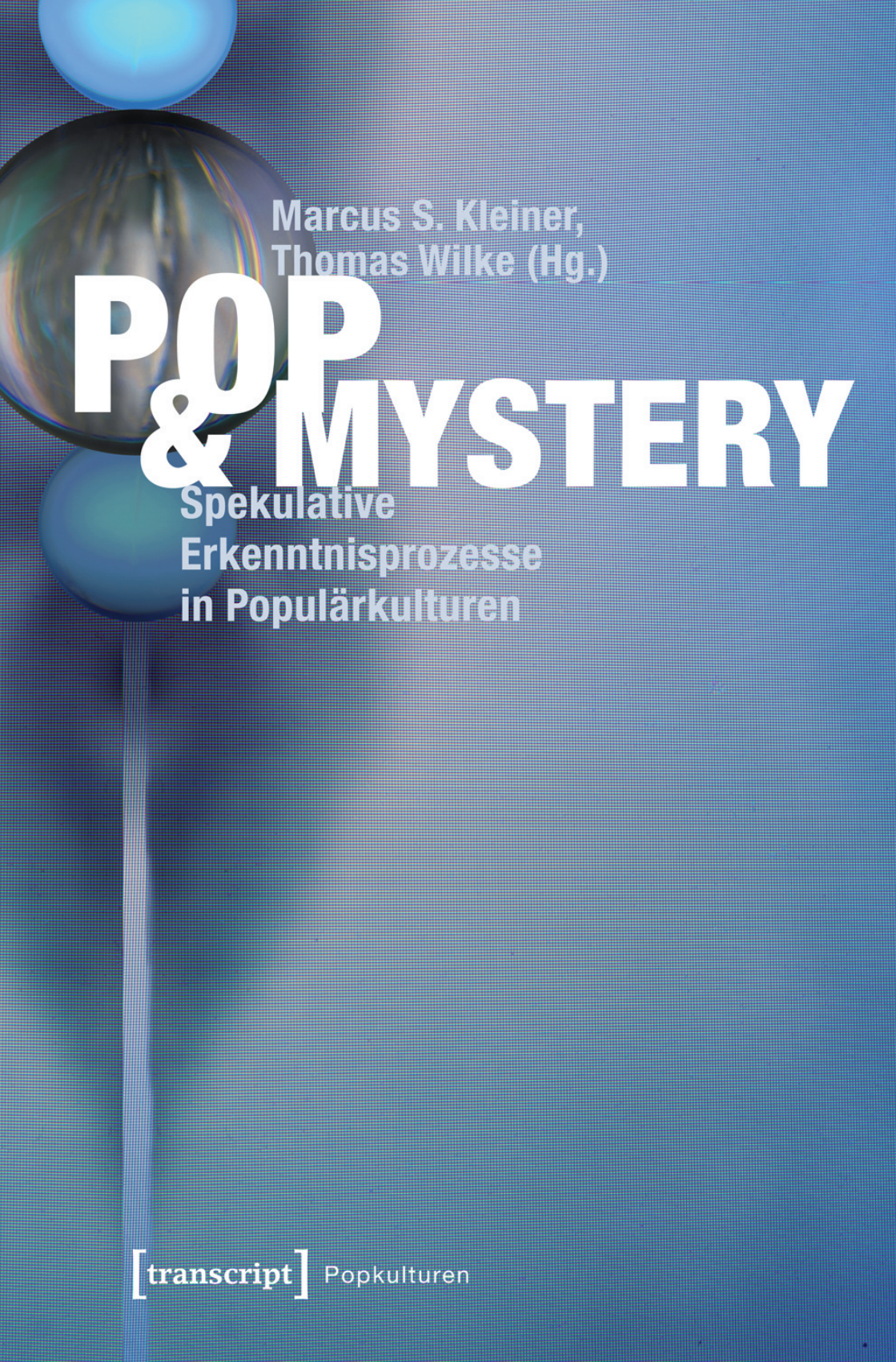
Gewicht: 327 g

[Weitere Fachgebiete > Philosophie, Wissenschaftstheorie, Informationswissenschaft > Wissenschaft und Gesellschaft | Kulturstudien > Kulturwissenschaften: Allgemeines und Interdisziplinäres](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beek-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

The background is a textured blue with a fine grid pattern. On the left side, there are three overlapping spheres: a small light blue one at the top, a larger dark blue one in the middle, and another light blue one below it. A thin vertical line extends from the bottom of the middle sphere down towards the bottom of the page.

Marcus S. Kleiner,  
Thomas Wilke (Hg.)

# POP & MYSTERY

Spekulative  
Erkenntnisprozesse  
in Populärkulturen

[transcript] Popkulturen

**Aus:**

*Marcus S. Kleiner, Thomas Wilke (Hg.)*

## **Pop & Mystery**

### **Spekulative Erkenntnisprozesse in Populärkulturen**

Juli 2015, 204 Seiten, kart., zahlr. Abb. , 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2638-4

Die Auseinandersetzung mit den Grenzen und Grenzüberschreitungen vernünftigen Verstehens ist ein wesentlicher Bestandteil von phantastisch-spekulativen Erzählungen in populären Medienkulturen.

»Pop & Mystery« untersucht anhand von Film, Fernsehen, Musik und Internet, wie spekulative Wissensproduktionen und Wissensirritationen einerseits inszeniert und diskutiert werden – und wie sie sich andererseits medial, technisch, gesellschaftlich und kulturell auswirken.

Hierbei spielen populärkulturelle Medienkulturen mit den Regeln der Fiktionen und setzen dabei Normen mimetischer Konventionen außer Kraft.

**Marcus S. Kleiner** (Prof. Dr.), Medien- und Kulturwissenschaftler, ist Professor für Medienmanagement an der Hochschule Macromedia Stuttgart.

**Thomas Wilke** (Dr.), Akademischer Rat, Medien- und Kulturwissenschaftler, lehrt Medienwissenschaft an der Universität Tübingen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2638-4](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2638-4)



# Inhalt

---

## SPEKULATIONEN

### **Popspekulationen**

Unmögliches möglich denken oder auch schon einmal ausprobieren  
Olaf Sanders | 11

## STILSCHÖPFUNGEN

### **AAAFNRA**

Grundzüge einer Ästhetik des Erratischen  
Holger Schulze | 41

### **Preacher Men**

Mystizismus und Neo-Mythologie im britischen Gothic-Rock  
Marcus Stiglegger | 63

## GRENZ-/ÜBERSCHREITUNGEN

### **Frontierland!**

Spekulative Grenzerfahrungen, Grenzziehungen  
und Grenzüberschreitungen in der US-amerikanischen  
Mystery-Serie SUPERNATURAL  
Marcus S. Kleiner | 85

### **A Superhero Never Dies**

Zur Transkulturalität einer plurimedialen Figur  
Ivo Ritzer | 133

## **ANEIGNUNGEN/TRANSFORMATIONEN**

### **Die Natur, der Mensch und das Ende**

Spekulative Weltentwürfe des Apokalyptischen im Film

Thomas Wilke | 155

### **Eine Theorie des Populär-Spekulativen in sozialen Medien**

Ramón Reichert | 185

**Bildmotive** | 199

**Autorinnen und Autoren** | 201



# Popspekulationen

Unmögliches möglich denken  
oder auch schon einmal ausprobieren

---

OLAF SANDERS

Für Michael Rappe und Rainer Winter,  
denen ich die Beispiele verdanke.

## 1. DREI ANFANGSGRÜNDE

### 1.1 Zombies

Die leitende Fiktion der britischen Cultural Studies, dass populäre musikbasierte Jugendkulturen den *struggle* des Alltagslebens erleichtern, indem sie für empowerment sorgen, das sich nur recht holprig übersetzen ließe, als „Ermächtigung“ z.B., kreative Techniken und Taktiken des Ausweichens hervorbringen und bisweilen sogar den hegemonialen Mächten in die Quere kommen oder diese sogar zwingen, sich im langen Lauf neu zu konfigurieren, hat mit dem Glaubwürdigkeitsverlust der großen Erzählung – egal ob: „Spekulative Erzählung oder Erzählung der Emanzipation“<sup>1</sup> – an Überzeugungskraft verloren. Die leitende Main-Sub-Unterscheidung wurde vom Mainstream der Minderheiten verwaschen und davongetragen,<sup>2</sup> der Widerstand gegen den Widerstand, wie er sich auf Tanzfluren ausdrückte,<sup>3</sup> festigte letztlich die Herrschaft der Diktatur der

---

1 Lyotard 1986 [frz. 1979], 112.

2 Vgl. Holert/Terkessidis 1996.

3 Vgl. Klein 1999.

Angepassten.<sup>4</sup> Sie könnte einem also scheißegal sein, die populäre Kultur – und die meisten ihrer Teile sollten das wohl auch tatsächlich, obwohl man natürlich nie sicher sein kann, ob dort allen Vorurteilen zum Trotz nicht doch als Straßenweisheit oder Alltagsklugheit eine neue smartness wächst.<sup>5</sup> Aufgrund dieser nicht auszuräumenden Unsicherheit überleben die Fiktionen der Cultural Studies wie Zombies.

Als Zombies bezeichnet Adam (Tom Hiddleston), der nicht nur Detroit liebende Vampir aus Jim Jarmuschs entspannt-coolem Film *Only Lovers Left Alive* (UK/D 2013), die Menschen. Adams Zombiehass speist sich aus einem Nietzscheanismus, dem deutlich vor Augen steht, dass der Ausgang aus dem selbstverschuldeten Mittelmaß verpasst und die Selbstüberwindung zum Übermenschen verbockt wurde. Mensch und Menschheit erweisen sich im 21. Jahrhundert bisher zumeist und größtenteils als ebenso bildungsresistent wie schon im kurzen 20. Jahrhundert<sup>6</sup>. Was aber, wenn die Geschichte trotzdem nicht endet? Dass Geschichte auch nach ihrem Ende noch gemacht wird, könnte einen Grund in der Natur der Zombies haben, die leben, obwohl sie tot sind, was sie zu interessanten Figuren macht, und begründen, warum es klug sein könnte, die Zombie-Theorie nicht vorschnell zu verabschieden. Man muss nur an das Leben glauben. Greifen wir also zur Theorie-Gretsch Chat Atkins. Der vorliegende Text variiert drei Akkorde in ihrer einfachsten Form als Dreiklänge.

Stuart Hall stellt am Ende seines Aufsatzes *Notes on Deconstructing „the Popular“*<sup>7</sup> ganz zutreffend fest, dass wir – wer immer das sei –, manchmal zu einer Kraft (a force) gegen den Machtblock (the power bloc) gebildet sein könnten und genau dies dann eine historische Öffnung sei, in der es möglich werde, eine auf genuine Weise populäre Kultur zu schaffen. Genuin heißt hier eine vom Volk ausgehende Kultur, etymologisch verwurzelt in lateinischen Nomen *populus* für Volk und interessanterweise zuerst wohl für Kriegsvolk. Das Volk kommt auf einer Kriegsmaschine daher. Meistens aber, schreibt Hall weiter, seien wir gegenteilig konstituiert – und in diesem Fall sollte man das Verb *to constitute* wirklich nicht mit bilden übersetzen. Die Konstitution formt uns zu einer effektiven populären Kraft (an effective popular force), die die Macht bejaht. Hier scheint Hall das Adjektiv „popular“ eher in seiner auf Massenkultur bezogenen Bedeutung zu verwenden. Sinn gleitet, und Hall beschreibt populäre Kultur auf zweifach ambivalente Weise als Feld (site), auf dem der Kampf (struggle)

---

4 Vgl. Behrens 2003.

5 Vgl. u.a. Johnson 2006.

6 Vgl. Hobsbawm 1995.

7 Hall 1998 [1981], 453.



für oder gegen die Macht oder die Mächtigen ausgetragen wird, und zugleich als den in diesem Kampf zu gewinnenden oder verlierenden Einsatz (stake). Er nennt populäre Kultur eine Arena von Konsens und Widerstand, in der auch Hegemonien entstehen oder gesichert werden. Sie sei, schließt er, nicht die Sphäre, wo Sozialismus oder eine bereits voll durchgebildete sozialistische Kultur einfach ausgedrückt werde, aber einer der Orte (places), wo Sozialismus womöglich begründet – eine weitere Übersetzung für *constituted* – werde. Immer wieder gern zitiert: „Otherwise, to tell you the truth, I don’t give a damn about it.“ Die Ankündigung, wahr sprechen zu wollen, und die rauer werdende Sprache, deuten auf eine kynische Haltung hin, wie sie noch der Punk wieder auflegt, so dass sie in die Zeit passt. Wie lassen sich also in der Geste von Theorie-Punk, die seltenen Bildungsbedingungen von Völkern beschreiben, die sich eine im emphatischen Sinn eine populäre Kultur geben, die nicht anders sein kann als sozialistisch? Sind Affirmation und Kritik wirklich Widersprüche und ein Problem, wie Hall unterstellt? Und welche Rolle spielt das durch die selbst schon wieder verabschiedete Postmoderne verabschiedete spekulative Denken dabei? Für Jean-François Lyotard „bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.“<sup>8</sup> Aber was heißt permanente Geburt? Bleibt das Volk durch die Permanenz im Kommen? Die Kriegsmaschine verwandelt sich leicht in einen Hexenbesen, nicht immer leicht zu reiten.

## 1.2 Nigeria

Klaus Leggewie behauptet – wie er selbst feststellt – gegen alle Evidenz: „Afrika wird in hundert Jahren die Vorzeigeregion der Welt sein!“<sup>9</sup> Afrika, so Leggewies Prognose, wird sich vom „Nicht-Ort der Weltgesellschaft“<sup>10</sup> emanzipieren und seinen „realen Ort“ offenlegen als „interdependente Weltgesellschaft“ mit den alten „utopischen Energien [...] Autonomie und Weltbürgerschaft“<sup>11</sup>. Gegenwärtig sieht es so aus, als hätte das afrikanische Jahrhundert bereits begonnen – und zwar als nigerianisches. Iyeokas großartiges Album *Say Yes Evolved* (2014) – ist das womöglich eine andere Art von Bejahung als die von Hall gemeinte? – eignet sich als Tonspur zu den Büchern von Teju Cole, der uns in *Open City* (2012) darüber aufklärt, dass es gefährlich sei, in einer sicheren Welt zu leben<sup>12</sup>, oder

---

8 Lyotard 1987, 26.

9 Leggewie 2004, 47.

10 Ebd., 63.

11 Ebd., 64.

12 Vgl. Cole 2012, 258.

von Chimamanda Ngozi Adichie, die in *Americanah* (2014) beschreibt, wie die Nigerianerin Ifemelu sich erst in den USA als schwarz erfährt, oder oder oder. Zu den großen Stimmen mit nigerianischen Wurzeln gehört z.B. auch, was zugeben bleibt, obwohl wir sie natürlich anders als die meisten Anderen – wie die Chart-Platzierungen nahelegen – nie wirklich gehört haben, Sade Adu als Sängerin von Sade. Smooth Operator, das Eröffnungsstück der LP *Diamond Life* (1984), wurmt heute noch manche Ohren. Leichter fällt die Identifikation mit der Musik von Fela Kuti, der einigen als „King of Afrobeat“ gilt, oder seinem Sohn Femi. Der bläserlastige Afrobeat fusioniert Funk und Jazz und Yoruba-Pecussion mit der Tradition des Ghanaer Highlife. Gesungen wird auf Yoruba oder *nigerian pidgin*. Yoruba-Gesang findet man noch im Detroit-Techno bei Carl Craig. Creol wirkt als mindere Sprache und Medium von Kritik.<sup>13</sup> Die offensichtlich politische Farbe und Ethnobeiklänge fehlen William Onyeabor. *Who is William Onyeabor?* (2013) fragt man und als Plattentitel nach der Identität eines so gut wie unbekannten futuristischen nigerianischen Musikers, dessen seiner Zeit vorausseilenden Moog-Synthie-Tracks aus den späten 1970er und frühen 1980er Jahren sich durch die so betitelte Kompilation wiederentdecken lassen. Seine Geschichte erzählt der Kurzfilm *Fantastic Man* (USA 2014), den man auf Youtube sehen kann. In diesem Film schwärmt Damon Albarn von Onyeabor, und Niklas Maak erklärt ihn in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung zum Helden der nigerianischen Moderne.<sup>14</sup> Nigerianische Moderne? Hat die von Leggewie prognostizierte Zukunft womöglich längst stattgefunden oder kommt sie einem nur wieder aus der Vergangenheit zu? Der Ölboom beförderte in den 1970er Jahren die nigerianische Moderne, die sich auch in der Architektur von Lagos ausdrückt. Warum kennen wir William Onyeabor nicht? Onyeabor studierte Film in Moskau, und im Film wird über Nomenklatura-Sponsoren spekuliert. Zurück in Lagos legte er nicht das Nollywood-Kino Grund, sondern produzierte Musik und raste in S-Klasse-Mercedessen durch die Stadt, die heute vor seinem Haus verrotten. Onyeabor arbeitet inzwischen als Pastor, verweigert Interviews zu seiner Vergangenheit und empfiehlt die Bibellektüre. Sein Leben verbindet die unglaubliche Geschichte von Sixto Rodriguez mit David Milchs unterschätzter HBO-Serie *John From Cincinnati* (USA 2007). The end is near. Again. Der sich in der Gegenwartsliteratur und zeitgenössischen Popmusik aus nigerianischen Quellen speisende und nur schwer zu übersehende Strom wirbelt gegenwärtig vor allem in den USA, wo sich amerikanisches Rhizom und Pop-

---

13 Vgl. Sanders 2001.

14 Vgl. FAZ 20 vom 18. Mai 2014, 34.

Philosophie leicht bilden.<sup>15</sup> Im Rhizom ist überall Milieu oder Mitte, auch in Afrika.

### 1.3 Wahn

Dass Buchbeiträge oft zu früh erscheinen, ist ein Gemeinplatz, der manchmal stimmt. Vor der Fertigstellung meines Beitrags zur Empirie des Schulhausmeisterkindes Mike Kelley sowie zu Risiken und Dringlichkeit minderer Wissenschaft<sup>16</sup> hätte ich gern Niels Bolbrinkers Dokumentarfilm *Die Wirklichkeit kommt* (2013) gesehen. Bolbrinker folgt in diesem Film Menschen, die sich verfolgt fühlen, Menschen, die sich der linken Szene zurechnen lassen oder eine Biografie haben, in der Migration und Flucht nicht immer scharf zu unterscheiden sind. Die meisten dieser Menschen haben Erfahrung mit totalitären Regimen. Einer fühlt sich durch Mikrowellenkanonen gefoltert, was so wenig nachweisbar ist wie die Verwandlung in ein menschliches Radio, das Stimmen empfängt, die einen dann manchmal auch noch beleidigen. Vieles klingt wie in einem Romanen von Dietmar Dath, z.B. in *Waffenwetter* (2007).<sup>17</sup> Wollte man den Wahn der Menschen in Bolbrekers Film diagnostizieren, würde man wohl psychotischen Spektrum fündig. Wer neues Wissen generieren will, muss sich über die Wirklichkeit hinaus wagen.<sup>18</sup> Für psychotische Wissenschaftler liegt hinter der Realität das Reale, das ihnen direkt zugänglich ist und nicht über neurotische Umwege durch das Symbolische oder Imaginäre. Psychotiker sind im Realen, von dem wir seit Lacan annehmen, dass es auf die Grenzen der Darstellbarkeit keine Rücksicht nimmt und sich auch nicht darstellen lässt. Während Bolbrinker seinen Film machte, dämmerte durch die tapferen Taten Edward Snowdens, dass die tagtäglich stattfindende Überwachung durch die NSA und andere Geheimdienste demokratischer Gesellschaften viel feiner und umfassender stattfindet als es sich real existierende totalitäre Regime vor 30 Jahren auch nur hätten träumen lassen können. Das letzte Postskriptum ist über Kontrollgesellschaften noch ungeschrieben, und wir fürchten uns – nach wie vor und wie so oft – vor den falschen Dingen und Zusammenhängen. Es ist eben gefährlich, in einer sicheren Welt zu leben. Die Sorgen der Protagonisten in Bolbrekers Film hätten wir längst haben sollen. Während der Dreharbeiten – diese eigentümliche Erfahrung lässt der Regisseur im Film auch sprechen – verwandelten sich die Verrückten in

---

15 Vgl. Sanders 2014.

16 Sanders 2014b.

17 Vgl. Sanders 2009.

18 Vgl. Pazzini 2005.

feinsinnig wahrnehmende Visionäre. Schon Friedrich Kittler übernimmt den Begriff „Aufschreibssysteme“ aus Daniel Paul Schrebers *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (zuerst 1900). Das zeigt: „Die mindere Wissenschaft bereichert die höhere unaufhörlich, indem sie ihr ihre Intuition kommuniziert, ihren Fortgang, ihr Umherwandern, ihren Sinn und Geschmack für die Materie, die Singularität, die Variation, die intuitionistische Geometrie und die zählende Zahl.“<sup>19</sup> Mindere Wissenschaft bricht den Kontakt mit der Philosophie und den Künsten nicht ab und fürchtet auch den Wahn weniger als die stattliche staatlich-statistische. Poptheorie funktioniert angemessen nur im minoritären Modus, und dieser Modus ist in der Regel „hoch spekulativ“, fasst diese Zuschreibung aber nicht als Beleidigung auf. Wie funktionieren Popspekulationen? Es folgen drei Rückversicherungen.

## 2. DREI THEORIEN

### 2.1 Hegel

Nach der kritischen Prüfung der Fundamente durch Kant errichtet Hegel als Großmeister spekulativen Denkens darauf ein System, als dessen ersten Teil er die *Phänomenologie des Geistes* (1807) konzipiert und das selbst wiederum anders funktioniert, als Kant es sich vorgestellt haben mag. Das passiert, wenn Philosophen tun, was große Philosophen getan haben, also die Geste des Denkens wiederholen und nicht nur, was schon gesagt oder geschrieben wurde. Sie generieren durch den Gebrauch ihrer Einbildungskraft Abweichung, die sie in der Nachfolge vermieden wissen wollen. So warnt Kant in der *Kritik der Urteilskraft* ausdrücklich davor, „nach Grundsätzen träumen (mit Vernunft rasen) zu wollen“<sup>20</sup>. Ohne Träume, keine Kritiken; und Hegel schlägt diese Warnung, wohl auch aufgrund seiner Zeitgenossenschaft mit der Frühromantik, die sich im gemeinsam mit Hölderlin und Schelling entworfenen ältesten Systemprogramm ausdrückt, in den Wind. Die ästhetische Grundierung seines Denken bewahrt Baumgartens schon in der Vorbemerkung zur *Ästhetik* formulierte Einsicht, dass Verwirrung (*confusio*) zwar „die Mutter des Irrtums“<sup>21</sup> sei, aber eben auch „die unerläßliche Bedingung zur Auffindung der Wahrheit, weil die Natur keinen

---

19 Deleuze/Guattari 1997, 672 [frz. 1980, 605.].

20 Kant 1974, Bd. X, 202 (B 125).

21 Baumgartens 2007 [1750/1758], § 7, 15.

Sprung macht von der Dunkelheit in die Deutlichkeit.“ *Confusio* heißt ursprünglich Zusammengießen, und populäre Kultur entsteht oft wie der Afrobeat durch produktive Konfusion. Hegels *Phänomenologie des Geistes* ist ein wahrhaft verrücktes Buch oder – so nennt Friedrich Kittler es im Gespräch mit Till Nikolaus von Heiseler– „ein unglaublich spannender esoterischer Roman“<sup>22</sup>. Was lehrt dieser Roman über das Spekulative?

In der *Phänomenologie* finden sich mindestens zwei einschlägige Passagen zum spekulativen Wissen, eine in der Vorrede und die zweite am Ende des VII. Kapitels über die *Offenbare Religion*:

„In der Natur dessen, was ist, in seinem Sein sein Begriff zu sein, ist es, daß überhaupt die logische Notwendigkeit besteht; sie allein ist das Vernünftige und der Rhythmus des organischen Ganzen, sie ist eben so sehr Wissen des Inhalts, als der Inhalt Begriff und Wesen ist, – oder sie allein ist das Spekulative. – Die konkrete Gestalt sich selbst bewegend macht sich zur einfachen Bestimmtheit, damit erhebt sie sich zur logischen Form und ist in ihrer Wesentlichkeit; ihr konkretes Dasein ist nur diese Bewegung und ist unmittelbar logisches Dasein.“<sup>23</sup>

Aha, auch überrascht der beinah Kleist'sche Sound und Rhythmus – und:

„Gott ist also hier *offenbar*, wie er ist; er ist so da, wie er an sich ist; er ist da, als Geist. Gott ist allein im reinen spekulativen Wissen erreichbar, und ist nur in ihm und ist nur es selbst, denn er ist der Geist; und dieses spekulative Wissen ist das Wissen der offenbaren Religion. Jenes weiß ihn als *Denken* oder reines Wesen, und dies Denken als Sein und als Dasein, und das Dasein als die Negativität seiner selbst, hiermit als Selbst, *dieses* und allgemeines Selbst; ebendies weiß die offenbare Religion.“<sup>24</sup>

Für das Verständnis des ersten Zitats erweisen sich die beiden voranstehenden, durch einen Absatz von ihm abgesetzten Sätze als hilfreich:

„Die Bestimmtheit scheint zuerst und nur dadurch zu sein, daß sie sich auf ein *Andres* bezieht, und ihre Bewegung ihr durch eine fremde Gewalt angetan zu werden; aber daß sie ihr Anderssein selbst an ihr hat und Selbstbewegung ist, dies ist eben in jener *Einfachheit* des Denkens selbst enthalten; denn diese ist der sich selbst bewegende und unterscheidende

---

22 Heiseler 2013, 19.

23 Hegel 1988 [1807], 42.

24 Ebd., 496f.

Gedanke, und die eigene Innerlichkeit, der reine *Begriff*. So ist also die *Verständigkeit* ein Werden, und als dieses Werden ist sie *Vernünftigkeit*.“<sup>25</sup>

Auch wenn die *Phänomenologie* kein Jugendwerk mehr ist – Hegel ist Mitte dreißig, als das Buch erscheint –, gilt für sie auch in ihrer Funktion als *Erster Theil* seines *Systems der Wissenschaft*, was er viel später in seinen Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie über den Spinozismus schreibt:

„Wenn man anfängt zu philosophieren, so muß man zuerst Spinozist sein. Die Seele muß sich baden in diesem Äther der einen Substanz, in der alles, was man für wahr gehalten hat, untergegangen ist. Es ist diese Negation alles besonderen, zu der jeder Philosoph gekommen sein muss; es ist die Befreiung des Geistes und seine absolute Grundlage.“<sup>26</sup>

Anders als Kant, scheint Hegel keine Angst gehabt zu haben, Spinozist genannt zu werden; denn er selbst muss überzeugt gewesen sein, diesen Ausgangspunkt überwunden und damit auch außer Kraft gesetzt zu haben. Bekanntlich hat „aufheben“ in der Hegelschen Dialektik diese dritte Bedeutung neben bewahren und hoch- oder – im Sinn moderner Fortschrittslogik – eher höher heben, was in diesem Fall gleichermaßen zutrifft. Der „Nus“ – als seinerzeit üblich Schreibweise für *nous* als Vermögen geistiger Wahrnehmung – erkennt die eine Substanz und alles, woraus sie sich zusammensetzt, in der jeweils eigenen Einfachheit, was natürlich nicht bedeutet, dass es leicht wäre, richtig zu erkennen, sondern in einem Denkkakt, den Spinoza als höchste Art zu denken auszeichnet und Intuition nennt, zu erkennen, dass die Andersheit kein Außen markiert. Das „Andre“, auf das sich das Bewusstsein bezieht, erweist sich als Effekt begrifflicher Differenzierung. Die Natur oder das Wesen allen Seins und Daseins liegt in seinem Begriff-Sein. Das eben gilt es zu verstehen. Außerdem gilt es zu begreifen, dass dieses Sein nicht nur Sein ist, sondern vor allem ein Werden und als Werden „Vernünftigkeit“. Die Vernunft geht als Einheit von Sein und Werden und als Ausdruck logischer Notwendigkeit, die Hegel „das Vernünftige“ nennt, noch über bloße Vernünftigkeit hinaus, indem sie sie umfasst. Dass er die „logische Notwendigkeit“ zudem als „Rhythmus des organischen Ganzen“ bestimmt, den Ernst Bloch als „Prozeß-Walzer a priori“<sup>27</sup> bezeichnet, weil sich dieser Tanzstil wie Hegels

---

25 Ebd., 42.

26 Hegel 1986, Bd. 20, 165.

27 Bloch 1971, 135.



Philosophie durch einen „schematisch durchgehaltene[n] Dreitakt“<sup>28</sup> ausgezeichnet, wird dann auch wieder problematisch. Zwar erscheint der Walzer im Vergleich zum Menuett, das er zu Beginn des 18. Jahrhunderts verdrängte, tatsächlich als der freiere Tanz; allein die Rückschau in Konzertsäle und auf Tanzflächen der letzten Jahrzehnte zeigt aber wie leicht noch viel mehr Befreiung von der Form und von neuen Figuren – kurz: mehr Emanzipation – denkbar ist. Hier setzen Deleuze und Deleuze/Guattari ein, wenn sie das „organischen Ganze“ insgesamt in Bewegung setzen und durch die Schaffung von Körpern ohne Organe die unterstellte organische Organisation als Hegels blinden Fleck beleuchten und bekämpfen. Im Hinblick auf Freuds Entdeckung des Unbewussten als sehr bewegliche und vielfältige Mannigfaltigkeit schreiben Deleuze und Guattari von Angst, die Freud befallen und dann den Willen befördert habe, das Unbewusste immer wieder mit Hilfe der Triade Vater-Mutter-Kind zu bremsen und festzustellen. Ähnliches könnte man auch für Hegel behaupten. Die Angst vor der eigenen Entdeckung, die sich noch in Kants oben zitierter Warnung ausdrückt, scheint viele große Philosophen auszuzeichnen. Dass Freiheit und Bildung schwierige Prozesse implizieren, lässt sich ohnehin nicht leugnen.

Für Hegel ist die logische Notwendigkeit das Wissen des Inhalts und der Inhalt zugleich Begriff und Wesen. Die zweite Setzung begründet die erste. Inhalt gibt es ohne Formgebung nicht; er kann auf den Begriff beschränken oder sich mit Hilfe von Begriffen in ihrem Wesen erfasste Natur ausdehnen. Aufgrund dieser Annahme kann Hegel die logische Notwendigkeit als das Spekulative ausgeben. Nun misslingt der Schritt ins absolute Wissen leider. „Das Ganze ist das Unwahre“<sup>29</sup>, schreibt Adorno in *Zwergobst* lapidar. Der Geist stolpert zurück in die Religion, die bei Hegel, „als Bewußtsein des absoluten Wissens“<sup>30</sup> beginnt, sich aber nicht mehr zum Selbstbewusstsein als absolutem Wissen weiterentwickeln kann. Das Bewusstsein kann nur daran glauben und so tun, als ob es gelänge; und eben dieses Als-ob ist in vielen der vielfältigen populär-kulturellen Praxen auszumachen. Pop richtet sich ein in der sinnlichen Religion, von der Hegel, Schelling und Hölderlin schon im Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus schreiben, dass „[n]icht nur der große Haufen“<sup>31</sup>, sondern „auch der Philosoph“<sup>32</sup> sie haben müsse. In seinen großen Momenten lassen sich im Pop womöglich sogar Motive offener Religion finden, bei Donny Hatha-

---

28 Ebd.

29 Adorno 1997, Bd. 4, 55.

30 Ebd., 443.

31 Hölderlin 1994 [1795/96], 577.

32 Ebd.

way oder Sixto Rodriguez beispielsweise. Die Aufgabe der sinnlichen Religion besteht zunächst bescheidener darin, Ideen zu ästhetisieren, damit der Philosoph zur Sinnlichkeit findet und das Volk zur Vernunft: „Dann erst erwartet uns gleiche Ausbildung aller Kräfte, des Einzelnen sowohl als aller Individuen.“<sup>33</sup> Diese Formulierung erinnert an Wilhelm von Humboldts<sup>34</sup> oft zitierte Formulierung des Bildungsbegriffs, die die höchste und proportionierlichste Bildung aller menschlichen Kräfte – also das Singulär-Werden – zum wahren Zweck des Menschen erklärt, und Schillers Konzept ästhetischer – und eben dadurch die Nebenwirkungen dieses Gewaltverhältnisses vermeidender – Erziehung, die beide in etwa zeitgleich, d.h. ein, zwei, drei Jahre vor dem ältesten Systemprogramm niedergeschrieben wurden. Pop bedeutet, weil er bildend wirken kann. Hier ließe sich mit Hall anschließen, allerdings nur im Umweg über Marx; und Marx beschreibt Hegels Auffassung von Logik im dritten seiner *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte* als „das Geld des Geistes“<sup>35</sup>, durch das sich „der spekulative, der Gedankenwert des Menschen und der Natur“ ausdrückt, und fasst das im ältesten Systemprogramm formulierte Vorhaben in der Formel „die aufgehobene Kunst = Religion“<sup>36</sup> zusammen. Weil das Geld auch Unvergleichliches vergleichbar werden lässt, die Platte springt und die zweite Negation ausbleibt, folgt auf die offenbare Religion nicht das absolute Wissen. Stattdessen entsteht ein Loop, in dem sich auch die Entgeisterung einnisten kann. Mit „nothing comes“<sup>37</sup> umschreibt der Schriftsteller und Essayist Robert Menasse ihren offensichtlichsten Effekt in der *Phänomenologie der Entgeisterung* klug.

## 2.2 Deleuze

Mit Slavoj Žižek lässt sich behaupten, dass mit Hegel die Moderne beginnt, endet und wiederbeginnt.<sup>38</sup> Schon deshalb ist Deleuze kein Anti-Hegelianer – und Deleuze/Guattari sind es auch nicht. Deleuze und Guattari schlagen zwar vor, die Widersprüche durch Stufen des Humors zu ersetzen<sup>39</sup>, was Hegel wahrscheinlich entsetzt hätte; einfache Negation halten sie aber alle für eine (gefährliche) Tri-  
vialisierung. Die einzigen Fehler, die Hegel aus Deleuzes Perspektive macht,

---

33 Ebd.

34 Humboldt 1980 [1792], Bd. 1, 64.

35 Marx 2005 [1844], 130.

36 Ebd., 143.

37 Menasse 1995, 8.

38 Vgl. Žižek 2013.

39 Vgl. Deleuze/Guattari 1977, 87.

sind neben besagter Festlegung auf den Dreivierteltakt, der den Rhythmus als differenzierende Kraft lähmt, dass er Werdensprozessen Anfang und Ende gibt und dem Möbiusband, das im Bau der *Phänomenologie* angelegt ist, nicht konsequent folgt. Dadurch dass Hegel Werdensprozesse begrenzt, ordnet er das Werden dem Sein letztlich wieder unter. Für Deleuze sind Sein und Werden zwei Stränge einer doppelten Artikulation, wobei „Artikulation“ bei Deleuze wie „Aufheben“ bei Hegel drei Bedeutungen hat: Außer Ausdruck bedeutet es noch Verbindung und Gliederung, was immer auch Trennung impliziert.

In der Terminologie von Deleuze heißt das Ganze das Virtuelle. Es handelt sich um die mächtigste denkbare Menge. Ein absolutes Außen fehlt. Deleuzes Philosophie setzt wie Spinozas auf radikale Weise auf Immanenz. Transzendenz erscheint in ihrem Zusammenhang nur als Machteffekt, der eine Vertikalität erzeugt, die es (immer wieder) einzuebnen gilt. Mannigfaltigkeiten, wie Deleuze und Deleuze/Guattari im Sinn haben – Menge und Mannigfaltigkeit sind wichtige Begriffe in Deleuzes Vokabular –, verfügen über keine überflüssige Dimension. Sie sind flach wie das amerikanische Rhizom, in dem Pop bis heute immer weiter wächst. Deleuze und Guattari führen das amerikanische Rhizom in dem schmalen Bändchen *Rhizom* (1977) ein, einem Text, den sie zur Einleitung in *Tausend Plateaus* (frz. 1980, dt. 1992) ausbauen. Dort heißt es:

„Man müsste Amerika einen besonderen Platz schaffen. Sicher, es ist nicht ausgenommen von der Dominanz von Bäumen und einer Erforschung [recherche] von Wurzeln. Man sieht dies sogar in der Literatur, in der Suche [quête] nach einer nationalen Identität und selbst einer europäischen Abstammungslinie oder Genealogie (Karouac bricht wieder auf zur Suche [recherche] nach seinen Vorfahren). Dennoch vollzieht sich alles, was an Wichtigem geschah und geschieht, durch amerikanisches Rhizom: Beatnik, Underground, Keller, Bands und Gangs, aufeinanderfolgende laterale Triebe in unmittelbarer Verbindung mit einem Außen. Differenz zwischen einem amerikanischen Buch und einem europäischen, selbst wenn das amerikanische sich auf die Verfolgung von Bäumen begibt. Differenz in der Konzeption von Buch. Grasblätter. Und es sind nicht dieselben Richtungen in Amerika: im Osten finden die aboreszente Forschung [recherche] und die Rückkehr in die alte Welt statt. Aber der rhizomatische Westen mit seinen Indianern ohne Abstammungslinie, seiner immer flüchtigen Grenze [limite, und] seiner beweglichen und verschobenen Grenzen [frontières]. Eine ganz amerikanische ‚Karte‘ im Westen, wo selbst die Bäume Rhizom bilden.“<sup>40</sup>

---

40 Deleuze/Guattari 1997, 33 [frz. 1980, 29]; Deleuze/Guattari 1977b, 31; Übersetzung verändert.

Das amerikanische Rhizom weitet den Pop-Begriff, so dass er auch Walt Whitmans *Leaves of Grass*, die Grasblätter, die selbst für ein Rhizom stehen, noch aufnimmt. Whitman erscheint als früher Beat-Poet. Gras begreifen Deleuze und Guattari wie das Gehirn als Kraut, das sie streng von Baum oder Pfahlwurzel unterscheiden. Ohne Stamm oder Pfahl fehlt das Zentrum, um das herum sich durch in der Regel dichotome Teilungen feinere Strukturelemente anordnen. Baumstrukturen neigen zudem zu Verhärtungen und zu Vertikalität. Beidem gilt es entgegenzuwirken, eben darin besteht der *struggle*. Rhizome können Teile von Bäumen sein und Bäume in Rhizomen wachsen. So bilden natürlich gewachsene oder verwilderte Wälder Rhizom. Das Entweder-oder wird zusehends suspendiert zugunsten von Und-und-und. Verhärtungen und Verflüssigungen erzeugen selbst wieder Rhythmen, die für weitere Abweichungen sorgen.

Karte fungiert bei Deleuze und Guattari als Gegenbegriff zu Kopie, die durch Identität besticht, wohingegen eine Karte gerade nicht ist, was sie kartiert. Die gespiegelte Geographie bezieht sich auf Europa, wo Rhizome, die – wie eben bereits bemerkt – aus lauter Mitten bestehen, eher ostwärts zu finden sind.

Neues entsteht bei Deleuze durch Aktualisierung. Auch beim Übergang vom Virtuellen ins Aktuelle verändert sich das Element, das aktualisiert wird, so dass es nach der Aktualisierung nicht mehr ist, was es vor ihr war. Auf diese Weise kann sogar etwas absolut Neues entstehen, das im Virtuellen, als der Menge alles Wirklichen, Möglichen und Unmöglichen noch nicht enthalten war, aber natürlich schon im Entstehen ein Element dieser Menge wird. Deleuze und Guattari stehen Hegel entgegen geläufiger Vorurteile manchmal überraschend nah.

Rhizom ist nicht nur einer der bekanntesten und ansteckendsten Begriffe von Deleuze und Guattari, sondern bezeichnet auch die Aktualisierung von Mannigfaltigkeiten. Das amerikanische Rhizom aktualisiert die Pop-Mannigfaltigkeit. Andere in *Tausend Plateaus* beschriebene Aktualisierungen sind Meuten und Kristalle. Die Aktualisierungen, denen Werdensprozesse korrespondieren, lassen sich in einer Reihe anordnen, die sich aus der Radikalität ergibt, mit der sie von der Norm abweichen. Meute, Rhizom, Kristall; Tier-Werden, Pflanze-Werden, Anorganisch-Werden. Als Norm wirkt ein globalisierter WASP (= White Anglo-Saxon Protestant), also der weiße erwachsene Mann aus dem nordatlantischen Raum. Amerika steht wie Meer oder Wüste bei Deleuze/Guattari für einen glatten Raum, der in der Bewegung entsteht. Angetrieben wird die Bewegung maschinisch. Die abstrakte Maschine sorgt auf der Immanenzebene für Vibrationen, die ein anorganisches Leben in Gang halten.

Deleuze setzt anders als Hegel bei Spinoza an. Giorgio Agamben findet bei Deleuze „eine scharfsinnige etymologische Wendung, die den Ursprung des Wortes Immanenz von manere (bleiben, verharren) in manare (strömen, fließen)

verlegt“<sup>41</sup>, was Spinozas Substanz in einen Fluss verwandelt, der sich nach Bedarf als Materie- oder Bewegungsbilderstrom und – enger geführt auf Tonbilder – wiederum als Musik oder freier indirekter Diskurs beschreiben lässt.

Wechselt man aus der handlungstheoretischen Subjekt-Objekt-Verhaftung in das maschinische Denken, dann ersetzt der Synthesizer das synthetische Urteil. Durch den Gedanken-Synthesizer wird aus Philosophie Pop-Philosophie. Sie reist neuen Populationen entgegen und greift dem Ereignis nicht vor. „Es ist nicht sicher, dass die Klangmoleküle der Popmusik nicht gegenwärtig hier oder da ein Volk neuen Typs ausstreuen, auf einzigartige Weise [singulairement] indifferent gegenüber Anordnungen aus dem Radio, Kontrollen der Computer, der Bedrohung durch die Atombombe.“<sup>42</sup> Das klingt, als könnten die Klangmoleküle den Protagonisten aus *Die Wirklichkeit kommt* auch helfen. Die Bedrohung durch „die Atombombe“ hat nach 1989 erheblich abgenommen. Dass William Onyeabors zweite Platte *Atomic Bomb* (1978) heißt, kann Zufall sein. Wie auch immer, Onyeabors Synthie-Pop knallt. Zum Werden des „Black Atlantik-Futurismus“ findet sich einiges bei Eshun.<sup>43</sup>

Statt dem Geist über die geebneten Bildungsstufen zu folgen, raten Deleuze und Guattari zum Experiment und zur Fluchtlinie, die man ziehen muss, wenn man sie ziehen kann, um Machtformationen umzuformen. Gegen Hegel raten sie mit Lyotard außerdem dazu, dem Geschieht-es nicht vorzugreifen. Vielleicht kommt es ja doch und nicht Nichts oder sogar noch weniger. Experimente und Fluchtlinienzüge können Pop-Spekulationen vervielfältigen und beschleunigen.

### 2.3 Meillassoux

Quentin Meillassoux lehrt an der Sorbonne Philosophie und schlägt einen radikaleren Umgang mit dem Kant'schen Erbe vor als Hegel. Er verweigert den Schritt ins System und gibt sich auch nicht mit der Befreiung der Vermögen zufrieden, die Deleuze vorschlägt<sup>44</sup>, um die Vernunft als oberste Richterin zu entmachten. Meillassoux zeigt in *Nach der Endlichkeit* (2008), dass Kants Verknüpfung von Dingen und erkennenden Subjekten, die auf Begriffe bringen, was ihnen als Ding oder Zusammenhang erscheint, eine unnötige und unzulässige Einschränkung unserer Erkenntnismöglichkeiten darstellt. Meillassoux begründet den spekulativen Realismus (mit) und plausibilisiert im Rückgriff auf Archi-

---

41 Agamben 1998, 94.

42 Deleuze/Guattari 1997, 472 [frz. 1980, 427.].

43 Vgl. Eshun 1999.

44 Vgl. Deleuze 1990 [frz. 1963].

fossilien und durch das Argument der Anzestralität, dass es Dinge auch ohne uns gibt. Archifossil nennt er Materie, die Spuren von Leben enthält, das vor Entstehung unseres Zeitbewusstseins lebte. Das Argument der Anzestralität funktioniert nach dem Modell von Bergsons Dauer. Jeder Augenblick ereignet sich in einer Zeit, die die kürzere Zeitspanne umfasst und ihr dadurch zugleich vor- und gleichzeitig ist. Kants in der *Transzendentalen Ästhetik* der *Kritik der reinen Vernunft* entwickelter Zeitbegriff ist folglich wahr und falsch, weil Zeit auch ein empirischer Begriff und das Zeitbewusstsein selbst in der Zeit entstanden ist. Es lässt sich durch Archifossilien eine Vergangenheit nachweisen, die niemandem je gegenwärtig und folglich auch niemals Gegenwart war. Die Eingangsunterscheidung zwischen „Zugleichsein oder Aufeinanderfolgen“<sup>45</sup> führt nicht nur zu einer eindimensionalen linearen Zeitvorstellung, sondern zugleich auch zu einer Schichtung koexistierender Zeiten. Meillassoux schlägt – wie Deleuze – vor, mit dem Transzendentalen zu brechen und dabei am Absoluten festzuhalten, was wie eine vielversprechende neoromantische und somit pop-kompatible Haltung wirkt. Meillassoux verzichtet auf eine positive Bestimmung des Absoluten – wie das Virtuelle – und fasst den Ansatz des spekulativen Realismus folgendermaßen zusammen:

„Wir glauben, dass der Verfall der Metaphysik keine Auswirkungen auf den spekulativen Anspruch hat, gemäß dem Absoluten zu denken, sondern auf den Willen, das Absolute mit Hilfe des Satzes vom zureichenden Grund zu denken. Es ist der Glaube, demzufolge die Dinge einen notwendigen Grund haben, das zu sein, was sie sind, und die Idee, dass eine solche Notwendigkeit uns zu einem Grund der Gründe führen muss, zu einem höchsten, göttlichen oder sonstigen Grund, der in den Köpfen der zeitgenössischen Philosophen durchweg gestorben ist. Und das gewiss – wir werden das auf unsere Weise zeigen – völlig zu Recht. Die Idee einer nicht-metaphysischen Spekulation würde im Gegenteil darin bestehen, das letztendliche Fehlen eines Grundes aller Dinge, deren radikale Kontingenz, zum prinzipiellen Absoluten zu machen.“<sup>46</sup>

Anders als Deleuze ist Meillassoux Anti-Hegelianer; und für das Thema des Bandes, in dem Sie gerade lesen, hat Meillassoux' Denken auch weitreichende Folgen: „Es gibt keine Mysterien mehr und zwar nicht, weil es keine Probleme mehr gibt, sondern weil es keinen Grund mehr gibt.“<sup>47</sup> Es fehlt nichts, nicht ein-

---

45 Kant 1974, Bd. III, 78 [B 46].

46 Meillassoux 2013, 23.

47 Meillassoux 2008, 148.



mal das Objekt a, und gibt auch keinen Mangel. Meillassoux schlägt vor, die Mathematik zu verabsolutieren, statt wie Hegel die Logik.<sup>48</sup> Was wir im Kant'schen Paradigma nicht denken können, können wir mathematisieren. Wie, das muss ich hier zum Glück nicht ausführen, ebenso wenig wie Meillassoux über Cantors Begriff des Transfiniten Kontingenz von Zufall trennt. Dessen ungeachtet hat Meillassoux' Aufwertung der Kontingenz, die mit der Ersetzung des Satzes vom Grund durch den Satz von der Grundlosigkeit einhergeht, Konsequenzen:

a) „Es gibt nichts diesseits und jenseits der offenbaren Willkürlichkeit des Gegebenen – nichts, außer die unbegrenzte und gesetzlose Macht seiner Zerstörung, seiner Hervorbringung und seiner Fortdauer.“<sup>49</sup> Dies zu begreifen, nennt Meillassoux, der Deleuzes immanenzphilosophischen Ansatz wie sein akademischer Lehrer Alain Badiou mathematisch fundiert zu radikalieren versucht, „Spekulation“. Und

b) „wir bejahen ernsthaft die Annahme, dass die Dinge fähig sind, tatsächlich und ohne jeden Grund das launenhafteste Verhalten anzunehmen, ohne deswegen den gewöhnlichen und alltäglichen Bezug, den wir zu den Dingen haben können, zu verändern.“<sup>50</sup>

Diese Erwägung erlaubt eine noch sehr randständige Gattung Science Fiction zu beschreiben, die die „reale Kontingenz der physikalischen Gesetze“ wirklich ernst nimmt. Meillassoux nennt diese Gattung Extro-Science Fiction (XSF).<sup>51</sup> Durch die Erschaffung außerordentlicher Wissenschaftswelten, nimmt Extro-Science Fiction die Kontingenz als einzige notwendige Bedingung allen Seins und Werdens ernst, und verlängert nicht einfach die Gültigkeit von Gesetzen in die Zukunft, was für Naturgesetze noch halbwegs plausibel sein mag, für sozialwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten hingegen unsinnig erscheint. Radikale Kontingenz macht z.B. *Battlestar Galactica* (USA 2004–2009) zu einer XSF-Serie, die uns dazu einlädt, über die Unvorhersehbarkeit von Zukünften und das Fehlen von Gründen nachzudenken. Die Serie kommt Meillassoux' Vision vom Übergang einer SF-Welt in eine XSF-Welt immer wieder nah, obwohl die folgenden Zeilen nicht im Hinblick auf sie geschrieben wurden:

„man verfolgt dieses Unternehmen des Verfalls zu einer immer unbewohnbareren Welt hin weiter und lässt so die Erzählung selbst nach und nach unmöglich werden, bis ein be-

---

48 Vgl. ebd., 169.

49 Meillassoux 2008, 90.

50 Ebd., 116.

51 Vgl. Meillassoux 2013b, 126ff.

stimmtes in seinem eigenen Strom verdichtetes Leben sich vom durchlöchernten Milieu absondert. Das Leben macht die Erfahrung seiner selbst ohne Wissenschaft und entdeckt in dieser immer stärker ausgeprägten Diskrepanz vielleicht etwas Neues [...] Eine prekäre Intensität würde, nur noch von Trümmern umgeben, endlos in ihre eigene reine Einsamkeit eintauchen, um die Wahrheit einer Existenz ohne Welt zu erforschen.“<sup>52</sup>

Diese Beschreibung passt gut zu Deleuzes Vorstellung anorganischen Lebens. In *John from Cincinnati* wird die Willkürlichkeit des Gegebenen eher in ihrer Schöpferischen Qualität offenbar. Dazu unten mehr.

Alle Fälle speisen sich aus Berichten von Zusammenhängen, in denen Kontingenzen wahrnehmbar wird.

### 3. DREI FÄLLE

#### 3.1 Minging Mike

Der Privatdetektiv und Feierabend-DJ Dori Hadar entdeckte auf einem seiner Diggin' in the crates-Züge auf einem Flohmarkt in Washington D.C. eine Kiste voller Platten von Minging Mike, einem Soul-Musiker von dem er zuvor nichts gehört hatte. Beim genaueren Hinsehen entpuppten sich die Platten verschiedener Formate und unterschiedlicher Label – und auch nicht alle nur von Minging Mike – als selbstgebastelt und aus Pappe (Abb. 1 und 2.).

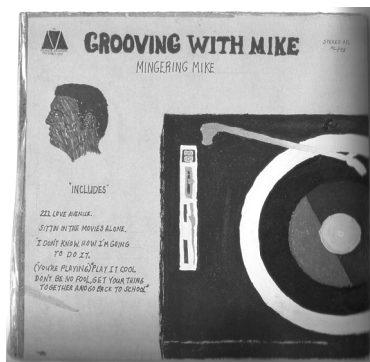


Abb. 1: Plattencover von Minging Mike

---

52 Meillassoux 2013b, 168.



Abb. 2: Gebastelte Platten von Minging Mike

Frank Beylotte, ein Digger-Kumpel Hadars, entdeckte weitere Platten. Manche Platten waren sogar in Zellophan verpackt und mit Preisschildern versehen. Hören kann man die Platten nicht, aber sie erzählen eine Geschichte großen Fantoms, mit der Hadars Nacherzählung einsetzt.<sup>53</sup> Mike wuchs auf, bevor schwarze Radiosender entstanden, sammelte weiße und schwarze Musik, war besonders angetan von Elvis und sah Ende der 1960er *American Band Stand* und *Soul Train* im Fernsehen. Wie Marvin Gaye in *Divided Soul* beschreibt, waren Musiker für Mike die wahre High School. Glücklicherweise arbeitete Mikes älterer Bruder im berühmten Howard Theater, was Mike ermöglichte, die dort auftretenden Black-Music-Größen zu studieren. Die sich in seinem Kopf bildende Musik musste auf Platte. Soweit das Klischee. Der Wirklichkeit Klischees abzurufen lässt sich mit Deleuze als eine Aufgabe von Pop-Philosophie beschreiben; und Minging Mike begann mit der Produktion seiner *fake records*. Seinen Eigennamen, der nicht sein eigener Name ist, entwickelte er unter Mitwirkung des Zufalls. Aus Mingling Mike – etwa: sich unter die Leute mischender Mike –, was ihm zu chinesisch klang, wurde durch Intervention eines Verkehrsschildes das *merging traffic* – also zusammenlaufende Fahrspuren – ankündigte, in einer Art Doppelfusion Minging Mike. Mike verarbeitete auf den Platten, deren *liner*

53 Vgl. Hadar 2007.

*notes* er schrieb, so wie er die Cover und die Label-Logos gestaltete, seine Alltagserfahrungen, die sich erheblich dramatisierten, als Mike Anfang der 1970er Jahre schon gegen Ende seiner militärischen Ausbildung in Seattle und somit so gut wie unterwegs nach Vietnam – und d.h. für ihn so gut wie tot –, AWOL (= absent without official leave) ging, was ihn bis zur Generalamnestie durch Präsident Carter 1977 in den Untergrund zwang. Da Mikes Erfahrungen nicht nur seine waren, schuf er nur für sich eine recht rohe Pop Art im wahrsten Wortsinn. Seine Arbeiten wären beinahe verloren gegangen, nachdem alles, was Mike in einen Lager untergestellt hatte, darunter die Kisten mit *fake records*, aufgrund eines Mietrückstands versteigert worden waren. Heute gehört *The Mingering Mike Collection* dem Smithsonian American Art Museum in Washington und wird dort auch gezeigt. Mehr Erfolg kann man als imaginärer Soulsänger und Labelbetreiber kaum haben. In seinem Fall hat *bricolage* weit geführt, zu Popkunst aus dem Volk. Wie viel solcher Arbeiten mag es wohl geben, ohne dass wir je von ihnen erfahren?

### 3.2 Sixto Rodriguez

1970 und 71 erschienen zwei LPs von Sixto Rodriguez, *Cold Fact* und *Coming from Reality*. Kaum jemand kannte Rodriguez und seine Platten, die sich leicht mit Dylans unterschätztem Doppel-Album *Self Portrait* (1970) oder auch seinem nächsten großem Album *Blood on the Tracks* (1975) messen können, bevor Malik Bendjellouls Oscar-prämierter Dokumentarfilm *Searching for Sugar Man* (USA 2012) in die Kinos und auf DVD herauskam. Alle Menschen, die mit der Produktion seiner beiden Platten zu tun hatten, können (sich) nicht erklären, warum Rodriguez' Platten keine Riesenerfolge waren. Steve Rowland, der Produzent seines zweiten Albums, nennt Rodriguez einen weisen Mann oder sogar einen Propheten, der Anerkennung verdiene.

Prophetische Kraft entfaltete Rodriguez' Musik in der weißen Anti-Apartheid-Bewegung am anderen Ende der Welt, im totalitären Südafrika, wo man in den Plattenschränken der weißen Mittelklasse, wie im Film berichtet wird, zumeist folgende drei Platten fand: *Abbey Road* (1969) von den Beatles, *Bridge over Troubled Water* (1970) von Simon and Garfunkel und *Cold Fact* von Rodriguez.

Stephen Segerman, der seit seinen Armeezeiten die Spitznamen Sugar trägt, weil sein Nachname klingt wie Sugar Man, der Titel des Eröffnungssongs von Film und erster Platte, erzählt, dass der Weg der LP *Cold Fact* nach Südafrika nach wie vor ein Mysterium sei. Anschließend erzählt er die Geschichte, die er gehört habe: Ein amerikanisches Mädchen soll ein Exemplar der Platte ihrem Freund mitgebracht haben. Weil *Cold Fact* vielen gefiel, aber nicht zu kaufen

war, wurde die Platte auf Kompaktkassetten kopiert und weitergegeben und weiterkopiert und -verbreitet. Irgendwann konnte man *Cold Fact* dann auf Vinyl kaufen und später auch auf CD. Willem Möller, ein südafrikanischer von Rodriguez beeinflusster Sänger und Gitarrist, Teil der „africaansen“ Musikrevolution, erinnert sich an die befreiende Wirkung des Songs *I Wonder*; und der Plattenladenbesitzer Stephen Segerman erklärt *The Establishment Blues* zum Widerstandsmotor. Dieses Stück habe den Menschen vor Ohren geführt, dass es legitim sei, gegen einen Unrechtsstaat zu protestieren. *Cold Fact* bildete in Südafrika ein Volk – oder trug zumindest dazu bei –, obwohl einzelne Songs von der Zensur zerkratzt wurden, damit sie nicht im Radio gespielt werden konnten, was die Popularität nur weiter befeuerte.

Als er eines Tages mit einer alten Freundin am Strand saß, die nach Los Angeles ausgewandert war und nun während ihres Besuchs eine *Cold Fact*-CD kaufen wollte, wurde Segerman klar, dass Rodriguez, von dem man – so Segerman – annahm, er habe sich auf der Bühne selbst verbrannt, was dann zumindest erklärte, warum Information über den Musiker spärlicher floss als über andere ähnlich bekannte Künstler – also die Beatles oder Simon and Garfunkel – und es auch keine weiteren Platten gab, ein südafrikanischer Superstar war. Seine erste Platte verrät kaum etwas über ihn. Auf dem Cover sitzt er und trägt Hut und dunkle Sonnenbrille. Der Musikjournalist Craig Bartholomew-Strydom erzählt eine andere Geschichte: Sixto Rodriguez habe sich am Ende eines schlecht aufgenommenen Konzerts bedankt und erschossen.

Als 1996 dann Rodriguez' zweite Platte, *Coming from Reality*, in Südafrika auf CD erscheinen sollte, bat man Segerman um *liner notes*. Dort schrieb er, dass Rodriguez' Nicht-Karriere eines der größten Rätsel der Popmusikgeschichte seien, weil es kaum *cold facts* über ihn gebe, so dass sich doch irgendein musikologischer Detektiv da draußen mal an die Recherche machen solle. Als dieser Detektiv fühlte sich Bartholomew-Strydom, dessen erste Strategie, dem Geld zu folgen, nicht weit führte. Wer auch immer an Rodriguez verdient hat, war nicht zu klären. Für Bartholomew zeichnete sich eine dreckige Geschichte ab, denn es ging allein in Südafrika um 500.000 Alben, die schließlich zu Clarence Avant, dem früheren Chef von Motown Records führte. Avant zeigt sich im Film traurig und betroffen in Erinnerung an Rodriguez' Nicht-Karriere – womöglich hat es am hispanischen Namen gelegen –, erinnert sich aber an keine Geldflüsse mehr.

Segerman und Bartholomew taten sich zur großen Rodriguez-Jagd zusammen und folgten schließlich dem Hinweis dieser Textzeilen „Met a girl in Dearborn, early six | o'clock this morn | A cold fact“ aus dem Song *Inner City Blues*. Dearborn ist ein Vorort von Detroit, „home of Motown, Marvin Gaye, Stevie Wonder and eventually Mike Theodore, producer of the album.“ (Bartholomew,

00:39:00) 1997 erhielt Theodore einen Anruf von Bartholomew, der ihn schließlich fragte, wie Sixto Rodriguez gestorben sei, worauf Theodore entgegnete, dass Sixto am Leben sei und in Detroit lebe. In Kansas stieß Eva, die älteste der drei Töchter von Sixto Rodriguez, auf eine Kopie von Bartholomeus Beitrag über die Suche nach ihrem Vater mit dem Titel *Looking for Jesus*. Daraufhin recherchierte sie im Netz, stieß auf das Fahndungsbild ihres Vaters auf einem Milchkarton, und hinterließ im Forum einer Website eine Nachricht mit ihren Kontaktdaten, auf die Stephen Segerman schließlich reagierte. Nur eine Nacht nach dem Telefonat mit Eva, rief Sixto bei Sugar an, der dieses Once-in-a-lifetime-Ereignis auf ergreifende Weise schildert. Mit aufgerissenen Augen und dem Satz „it’s him“ habe seine Frau ihm den Hörer weitergereicht. Wann telefoniert Jesus schon selbst? Sixto fand die Geschichte auch kurios, zeigte sich aber nicht traurig darüber, bisher nicht gewusst zu haben, schon eine ganze Weile in Südafrika ein Superstar zu sein. Er erzählt, dass er nach der Vertragskündigung durch sein Label Sussex einfach als Abbrucharbeiter weitergearbeitet und für sich Musik gemacht habe. Seine jüngste Tochter Reagan äußert, dass er sich nie enttäuscht gezeigt habe, ein politisch denkender, sich für die *working poor* und andere Gruppen ohne oder mit viel zu leiser Stimme einsetzender Mensch geblieben sei. Rick Emmerson, ein Kollege vom Bau, beschreibt Sixtos magischen Qualitäten als erhebend, heraus aus dem Mittelmaß – „the artist is the pioneer“ –; so habe Rodriguez für das Bürgermeisteramt kandidiert. Auf dem Wahlzettel schrieben sie – das sind die, die nicht „wir“ sind – sogar seinen Namen falsch. Eva erläutert, dass es ihrem Vater gelungen sei, die Blue collar-Herkunft der Familie nicht zu verleugnen und stattdessen Menschen nicht nach ihren Einkommen oder Kontostand zu beurteilen. Sixtos mittlere Tochter Sandra erinnert an sein Philosophie-Studium und berichtet von vielen Besuchen in Museen, Wissenschaftszentren und Bibliotheken. Klingt alles in allem kynisch, was wiederum zu Rodriguez’ Wahr-Singen passt. Über *Cold Fact*, sagt Rodriguez, dass er sein Bestes gegeben habe und zufrieden sei. Im Musikgeschäft gebe es eben keine Garantien.

Am 2. März 1998 landete Familie Rodriguez schließlich in Kapstadt und wich am Flughafen den beiden Limousinen, die auf sie warteten, erst einmal aus. Man trug sein Gepäck selbst und hielt sich nicht für so wichtig. Eva beschreibt das Gefühl, das sich dann einstellte, durch den Verweis auf Madonna. Willem Möller sollte mit Big Sky als Vorgruppe auftreten, ersetzte dann aber Rodriguez fehlende Band. Sandra verwunderte, dass ihr Vater ein so entspannter Superstar war. Die Presse fragte nach, ob er der „real“ Rodriguez sei. Beim ersten Konzert am 6. März schrien 5.000 Menschen zehn Minuten lang, bevor Sixto nach der endlos wiederholten Baseline endlich beginnen konnte, *I Wonder* zu singen. Reagan spekuliert, dass ihr Vater in diesem Augenblick wurde, wer er war – ein



weiteres nietzscheanisches Motiv für eine positive Geschichte, wie Detroit sie braucht. Sixto Rodriguez spielte sechs ausverkaufte Konzerte. Reagan charakterisiert ihren Vater abschließend als einen bescheidenen Mann, der nie reich geworden, aber immer reich gewesen sei. Das mit der Tour verdiente Geld verschenkte er an Freunde und Bekannte. Die Südafrikareise, erfahren wir, sei ein Katalysator für Bildungsprozesse gewesen: Eva habe sich in den Fahrer verliebt und Sixto inzwischen einen südafrikanischen Enkel, aus dem Johannesburger Juwelier Stephen Segerman wurde ein Plattenladenbesitzer in Kapstadt. Nur für Rodriguez hat sich nichts geändert. Warum auch? Emerson vergleicht ihn mit der Seidenraupe. Aus Jedermann ein Werden zu machen, eben darin bestehe Deleuze und Guattari zufolge wahres Genie, das einem die Wahl lässt.<sup>54</sup> Es bleibt die Wahl zu wählen, was leichter geschrieben als getan ist. Wechseln wir zurück in die Fiktion.

### 3.3 John from Cincinatti

Eine der besten Serien aller Zeiten wurde leider nach nur einer Season von HBO wieder eingestellt, David Milchs *John from Cincinatti* (USA 2007). Milch hatte sich als Creator der HBO-Serie *Deadwood* (USA 2004–2006), die auf der realen Geschichte des Goldgräber-Camps im heutigen South Dakota und den sie wesentlich bestimmenden Personen basiert, einen Namen gemacht. *John from Cincinatti* spielt im Surfer-Milieu von Imperial Beach, kurz I.B., der ersten Kalifornischen Stadt, die nördlich der Mexikanischen Grenze am Pazifik liegt und somit nördlich von Tijuana. I.B. verfügt über die längste Seebrücke in San Diego County und eine große kreisförmige militärische Antennenanlage, die Naval Radio Receiving Facility (NRRF). Pier und Elefantenkäfig spielen in der Serie Rollen. Für *John from Cincinatti* arbeitete Milch mit Kem Nunn zusammen, einem Autor von Surf-Romanen, der auf imdb.com als Creator geführt wird. Die Verschlungenheit der Serie erinnert mich an Thomas Pynchon, wegen der Surfberei vor allem an *Natürliche Mängel* (2010, engl. 2009, *Inherent Vice*), dessen Verfilmung durch Paul Thomas Anderson Anfang 2015 in die Kinos kam.

Der wundervolle durch Super 8-Optik auf alte Schule getrimmte Vorspann ist unterlegt mit dem Lied *Johnny Appleseed* (2001) von Joe Strummer and the Mescaleros. Zu Beginn der ersten Folge sehen wir Linc Stark (Luke Perry), den Gründer und Manager der Surfbekleidungsfirma Stinkweed, unter dunklen Wolken auf den Strand zugehen. Er beobachtet den ehemaligen Surfprofi Mitch Yost (Bruce Greenwood) beim Surfen. Hinter ihm erscheint John Monad (Austin Ni-

---

54 Vgl. Deleuze/Guattari 1997, 273.

chols). Sein erster Satz lautet: „The end is near.“ Darauf antwortet Linc Stark: „Amen, my brother.“ Der Wind rauscht und im Hintergrund ziehen illegale Einwanderer vorbei. Linc setzt fort: „Those illigals act like it’s just another day at the beach.“ Mitch kommt aus dem Wasser. John geht auf ihn zu. Linc fragt: „You know Mitch Yost?“ John antwortet: „Mitch Yost should get back in the game.“ Linc folgt ihm. Als sie Mitch begegnen, fragt er: „Couple of fun ones, eh, Mitch“ Er spielt auf die Wellen an, während John ihn direkt anspricht: „You should get back in the game, Mitch Yost.“ Mitch antwortet: „You should mind your own business.“ Link lacht. Mitch rät ihm: „Go fuck yourself.“ Dann trägt er sein Board weiter zu seinem Auto. Link erklärt John: „In case you’re not crazy. I go back 20 years with this family. The deal with the kid is in the works. So stay away or whoever’s paying you better have you on a good health plan.“ John bleibt allein zurück, die Kamera umkreist ihn teilweise. In der nächsten Sequenz beobachtet Cissy Yost (Rebecca De Mornay), Mitchs Frau, ihren Enkel Shaun (Greyson Fletcher). Cissy besitzt mit ihrem Mann einen Surfshop, sie wird beobachtet von Cass (Emily Rose), die für Link Stark arbeitet. Shaun ist der Junge, um dessen Vertrag es geht. Die dritte Sequenz schließt wieder an die erste an. Linc redet auf Mitch ein, der in eine Spritze tritt und vermutet, dass es eine von Butchies sein könnte. Butchie (Brian Van Holt) ist Mitchs heroinsüchtiger Sohn und der Vater von Shaun. Er hat seinen Erfolg, zu dem auch das Sponsoring durch Stinkweed gehörte, offenbar nicht verkraftet. Mitch will nicht, dass Linc Shaun sponsort, Shaun und Cissy aber schon. Am Nachmittag soll ein Wettbewerb in Huntington Beach stattfinden. Huntington Beach liegt nördlich von San Diego bei Long Beach. Linc rät Mitch, er solle dem Teufel trauen, den er kenne und fährt weg. In der vierten Sequenz teilt der surfende jüdische Anwalt Meyer Dickstein (Willie Garson), der gerade das Verkauft-Schild am Snug Harbour Motel angebracht hat, in dem auch Butchie lebt, dem Motel-Manager Ramon (Luis Guzmán) in einen Gespräch mit, dass Butchie die ganze Idee dessen, was es bedeute zu surfen, verwandelt habe, woraufhin dieser antworte, dass Meyer zu alt sei für derartiges Fantum. Butchie sucht eine Vene für den nächsten Schuss. Mitch verläßt sein Board, wirft ein Gummimatte auf den Boden, übergießt sich mit Süßwasser und erhebt sich vom Boden (00:07:57). Er schwebt. Genau hier wird die Serie zur XSF.

Mitch vermutet einen Hirntumor. John wird von Vietnam Joe (Jim Beaver) aufgegriffen, der sein Trauma, Vietnam, nicht überwunden hat. Als Shaun den pensionierten Polizisten Bill Jacks (Ed O’Neill), der sein Trauma, den Krebstod seiner Frau, ebenfalls nicht überwunden hat, besucht, um ihn zu überreden, ihn nach Huntington Beach zu fahren, erweckt Shaun Bills toten Vogel Zippy wieder zum Leben. Nach Shauns Surfunfall revanchiert sich Bill mit seinem Vogel

bei Shaun. Das zweite Revitalisierungswunder ereignet sich in der 3. Folge im Krankenhaus. John überlebt sowieso alle Wunden; und schließlich verschwindet er mit Shaun. Die erzählte Zeit der Serie umfasst nur neun Tage. In der letzten Folge, am 9. Tag kehren John und Shaun surfend und blauen Flecktarn-Neos zu Bob Dylans *Series of Dreams* von der LP *Oh Mercy* (1989) aus den Wolken zurück. Meyer Dickstein erwacht, weil seine Verlobte Daphne (Jennifer Gray) ihn unter der Bettdecke oral befriedigt. Mitch schläft wieder neben Cissy und Cess in ihrem bzw. Lincs Porsche 356. Bills grüner Wundervogel Zippy trägt nun ein üppiges weißes Gefieder. Cess filmt John und Shaun nach der Landung synchron surfend, während Butchie und Kai (Keala Kennelly) fest und fester Händchen halten. Sie hatten am Strand übernachtet. Kai surft auch, arbeitet im Shop und wirft hin und wieder ein Auge auf Shaun. Cess ruft der Linc an, der neben der Porno-Darstellerin Tina Blake, Shauns nach dem Unfall ihres Sohnes zurückgekehrter Mutter, aufwacht. Tina greift Lincs erhobenen Daumen. John erklärt, dass Shaun okay sei und sie beide aus Cincinnati kämen. Cincinnati liegt oben in den Wolken. Selbst Cess und Kai versöhnen sich. Einige andere Nebenstränge der dicht verflochtenen Erzählung sind noch nicht einmal angeschnitten, aber es geht auch bei der Bewältigung der anderen Traumata, Kindesmissbrauch oder Diskriminierung Schwuler, um „live and learn“ (Ramon) und um die Wahl der Wahl, die z.B. der schwule und suizidale neue Motelbesitzer Berry Cunningham (Matt Winsten) wählt. John löst – wie Sixto Rodriguez – Bildungsprozesse aus durch autistische Mimesis, Imitation und die Verwandlung eigener Worte durch Wiederholung in seines Vaters Worte. Der 11. September 2014 ist inzwischen Geschichte. Das Ende war wieder einmal. Dwayne (Matthew Maher), der Operator der Yost Website, findet seinen Kopf immer wieder unter dem T-Shirt und zwischen den Brüsten der Café-Betreiberin Jerri (Paula Malcolmson) wieder. Dr. Smith (Gerret Dillahunt), der Klinikarzt, der Shaun vor dem Wunder untersucht und danach auch den Drogendealer Palaka (Paul Ben-Victor) behandelt hat, kommt nicht mehr zu Wort. Sogar die Palakas Boss Freddy (Dayton Callie) entspannt sich. Am Ende surft Kai. „Mother of God, Cess-Kai“, sagt John, offenbar Religion. Wir hören *Long Tall Sally* (1956) von Little Richard. Wir müssen immer weiterdenken – und das geht nun einmal nicht anders als spekulativ (wie auch der vorliegende Band zeigt).

## LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1997): Gesammelte Schriften. Darmstadt.
- Agamben, Giorgio (1998): Bartleby oder die Kontingenz: gefolgt von: Die absolute Immanenz. Berlin.
- Baumgarten, Alexander G. (2007): Ästhetik. Teil 1 und 2. Hamburg.
- Behrens, Roger (2003): Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur. Bielefeld.
- Bloch, Ernst (1971): Subjekt – Objekt. Erläuterungen zu Hegel. Frankfurt/Main.
- Cole, Teju (2012): Open City. Berlin.
- Deleuze, Gilles (1990): Kants kritische Philosophie. Berlin.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie. Frankfurt/Main.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977b): Rhizom. Berlin.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980): Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux. Paris.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1997): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2. Berlin.
- Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction. o.O.
- Hadar, Dori (2007): Minging Mike. The Amazing Career of an Imaginary Soul Superstar. New York.
- Hall, Stuart (1994): Notes on Deconstructing „the Popular“. In: John Storey (Hrsg.): Cultural Theory and Popular Culture. A Reader. Hemel Hempstead.
- Hegel, Georg W. F. (1988): Phänomenologie des Geistes. Hamburg.
- Hegel, Georg W. F. (1986): Werke in zwanzig Bänden. Frankfurt/Main. (zitiert nach Band- und Seitenzahl).
- Heiseler, Till N. von/ Kittler, Friedrich (2013): Flaschenpost an die Zukunft. Berlin.
- Hobsbawm, Eric (1995): Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. München/Wien.
- Hölderlin, Friedrich (1994): Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen. Frankfurt/Main.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (1996): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin/Amsterdam.
- Humboldt, Wilhelm von (1980): Werke in fünf Bänden. Stuttgart.
- Johnson, Steven (2006): Neue Intelligenz. Warum wir durch Computerspiele und TV klüger werden. Köln.
- Kant, Immanuel (1974): Werkausgabe in zwölf Bänden. Frankfurt/Main.
- Klein, Gabriele (1999): Electronic Vibration. Pop, Kultur, Theorie. Hamburg.

- Leggewie, Klaus (2004): Afrika. Vom Nicht-Ort der Welt zum Kontinent der Zukunft. In: Rudolf Maresch/Florian Rötzer (Hrsg.): Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts. Frankfurt/Main.
- Lyotard, Jean-François (1986): Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien.
- Lyotard, Jean-François (1987): Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Wien.
- Marx, Karl (2005): Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Hamburg.
- Meillassoux, Quentin (2008): Nach der Endlichkeit. Zürich/Berlin.
- Meillassoux, Quentin (2013): Metaphysik, Spekulation, Korrelation. In: Armen Avanessian (Hrsg.): Realismus jetzt. Berlin, 125-168.
- Meillassoux, Quentin (2013b): Science Fiction und Fiktion außerhalb der Wissenschaft. In: Armen Avanessian/Björn Quiring (Hrsg.): Abyssus Intellectualis. Berlin, 23-56.
- Menasse, Robert (1995): Phänomenologie der Entgeisterung. Frankfurt/ Main.
- Pazzini, Karl-Josef (2005): Die Universität als Schutz für den Wahn. In: Andrea Liesner/Olaf Sanders (Hrsg.): Bildung der Universität. Beiträge zum Reformdiskurs. Bielefeld.
- Sanders, Olaf (2001): Das Neue im Zusammenspiel Bildungs- und clubkultureller Prozesse. In: Udo Göttlich/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hrsg.): Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen. Bielefeld, 159-174.
- Sanders, Olaf (2009): „Hier ist mein Sound“. Die nicht enden wollende Jugend in Thomas Meineckes Tomboy, Hellblau und Musik. In: Hans-Christoph Koller/Markus Rieger-Ladich (Hrsg.): Figurationen von Adoleszenz. Pädagogische Lektüren zeitgenössischer Romane II. Bielefeld, 33-45.
- Sanders, Olaf (2014): Jarmuschs amerikanisches Rhizom. In: Olaf Sanders/Rainer Winter (Hrsg.): Bewegungsbilder nach Deleuze. Köln (in Vorbereitung).
- Sanders, Olaf (2014b): Die Empirie des Schulhausmeisterkindes Mike Kelley. Zu Risiken und Dringlichkeit minderer Wissenschaft. In: Alfred Schäfer/Christiane Thompson (Hrsg.): Arbeit am Begriff der Empirie. Open Access Online-Publikation der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2014, 125–155.
- Sanders, Olaf (2014c): Echte Menschen? Posthumanistische Spuren in populärer Serienkultur und ihrer filmischen Vorgeschichte. In: Peter Lang (Hrsg.): Jahrbuch für Pädagogik. Frankfurt/Main.
- Žižek, Slavoj (2013): Less Than Nothing. Hegel And The Shadow Of Dialectical Materialism. London/New York.