

Yvonne Ehrenspeck · Burkhard Schäffer (Hrsg.)

# Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft

Ein Handbuch

Leske + Budrich, Opladen 2003

## 1.2.2 RAINER WINTER Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies

### 1. Einleitung

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit der Filmanalyse aus der Sicht der Cultural Studies. Deren Forschungsinteresse gilt allen kulturellen Formen, Vorstellungen, Institutionen und Praktiken einer Gesellschaft. In Absetzung zur Filmsemiotik, die um die Entschlüsselung kinematischer Codes bemüht ist, und zur quantitativ orientierten Kommunikationsforschung analysieren die Cultural Studies Medien wie das Kino in ihrer Einbettung in gesellschaftliche und historische Kontexte. Sie untersuchen den Film als eine soziale und kulturelle Praxis, die mit anderen Praktiken in einer Gesellschaft verknüpft ist. Dabei beschäftigen sie sich vor allem mit dem populären Film, da das Populäre als ein Bereich in der Gesellschaft betrachtet wird, in dem wichtige kulturelle Kämpfe stattfinden (vgl. GROSSBERG 2000). Zentral für das machtkritische Projekt der Cultural Studies sind die Fragen, wie Widerstand und gesellschaftliche Veränderungen möglich sind. Wie läßt sich die Handlungsfähigkeit („agency“) der sozialen Subjekte steigern, deren Subjektivität unauflöslich mit medialen Repräsentationen aller Art verwoben ist? Diesen Fragen werde ich im folgenden nachgehen.

Nach einer Skizze der Entwicklung der Cultural Studies (2) werde ich zeigen, wie sich die Medienforschung der Cultural Studies in Auseinandersetzung mit anderen Richtungen entfaltet. Dabei werde ich die Grundlagen ihrer Filmanalyse darstellen (3). Eine exemplarische Analyse des populären Films *Trainspotting* mittels einer Interpretation von Rezensionen und Kritiken wird zeigen, daß für die Cultural Studies Filmanalyse immer auch Kulturanalyse ist (4). Abschließend werde ich die politische Bedeutung der Filmanalyse innerhalb des Projekts der Cultural Studies diskutieren (5).

### 2. Die Entwicklung der Cultural Studies

In den 60er Jahren wurden an der Universität Birmingham die Cultural Studies als ein transdisziplinäres Forschungsprojekt entwickelt, das zunächst als Birmingham School und anschließend als British Cultural Studies rezipiert wurde. Heute sind die Cultural Studies ein globales Projekt. Nicht nur in den USA und in Australien, sondern auch in den Ländern des Pacific Rim, in Südafrika, in Südamerika und auf dem europäischen

Kontinent<sup>1</sup> setzt man sich in der Zwischenzeit vermehrt mit den Arbeiten aus Birmingham auseinander und entwickelt eigene, zum Teil national geprägte Cultural Studies-Formationen mit spezifischen Fragestellungen und Zielen. Zentral war für die Cultural Studies von Anfang an eine intensive Beschäftigung mit der Populärkultur.<sup>2</sup>

Die Grundlagen hierfür legten die britischen Forscher Richard HOGGART, Raymond WILLIAMS und Edward P. THOMPSON Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre. Sie lehnten die damals übliche Gleichsetzung von Kultur mit den Werken der großen Kunst ab, statt dessen adaptierten sie den anthropologischen Kulturbegriff, der unter Kultur die aufeinander bezogenen Institutionen, Handlungen, Sinnmuster, Werte, Glaubensvorstellungen etc. faßt, die eine spezifische Lebensform ausmachen. Vor allem WILLIAMS (1958, dt. 1972) hob hervor, daß die Kultur „gewöhnlich“ ist und nicht das Vorrecht sozialer Eliten. THOMPSON (1961) machte deutlich, daß Kulturen auch von Konflikten gekennzeichnet werden. In gewisser Weise ist jede Kultur das Produkt von Kämpfen zwischen verschiedenen Lebensweisen. So entstand die Kultur der Arbeiterklasse in Opposition zur Kultur der bürgerlichen Klasse. Bei diesen Auseinandersetzungen spielt das Populäre eine nicht zu unterschätzende Rolle. In *The Uses of Literacy* (1957) beschrieb Richard HOGGART, der 1964 das Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham gründete, die Kultur der Arbeiterklasse in den 30er Jahren als authentischen Ausdruck ihrer Interessen. Die kommerziellen Formen der Massenkultur wie den Hollywoodfilm kritisierte er wegen ihrer Flachheit und Oberflächlichkeit. Er wandte sich vehement gegen die damit verbundene ‚Amerikanisierung‘ und machte sie mitverantwortlich für den Niedergang der Gemeinschaft der Arbeiter in den 50er Jahren, für die „ins Kino gehen“ neben anderen Konsumaktivitäten eine wichtige Freizeitbeschäftigung wurde.

Insbesondere durch Stuart HALL, der zunächst Assistent von HOGGART war und später dann sein Nachfolger wurde, wurde diese Kritik als oberflächlich und nostalgisch entlarvt. Die populäre Kultur wurde rehabilitiert. So schrieb HALL: „Populärkultur ist einer der Orte, auf dem Kämpfe für und gegen die Kultur der Mächtigen ausgetragen werden; sie ist auch der Einsatz, der in diesem Kampf gewonnen oder verloren werden kann. Sie ist die Arena für Zustimmung und Widerstand“ (HALL 1981, S. 239). Dieser Perspektivenwechsel machte die fruchtbaren Forschungen der Cultural Studies im Bereich der Medienforschung möglich, so z.B. die Rezeptionsforschung, die erst durch die Arbeiten von HALL entstand (vgl. ALASVUTARI 1999). Welche theoretischen Überlegungen liegen dieser Neuerschätzung des Populären zugrunde?

### 3. Medienforschung als Kulturanalyse

Unter dem Einfluß von Stuart HALL wurde in Birmingham das von WILLIAMS, THOMPSON und HOGGART präferierte kulturalistische Paradigma, das von den gewöhnlichen Erfahrungen und Praktiken des Alltags ausging und die Kultur der Arbeiterklasse zelebrierte, durch den Strukturalismus ergänzt und korrigiert (HALL 1980a, dt. 1999). Auf der anderen Seite wurde jedoch auch mittels des Kulturalismus der Strukturalismus kri-

tisiert. So konnte die Theorie der Ideologie von Louis ALTHUSSER (1977) Licht in Prozesse der kulturellen Reproduktion bringen, weil sie erklären konnte, warum Personen aus der Arbeiterklasse die sozialen Ungleichheiten des bestehenden Systems akzeptierten und sogar unterstützten. Allerdings fehlte bei ALTHUSSER die Vorstellung von kulturellen Auseinandersetzungen und Kämpfen, die der Kulturalismus so betont, fast völlig. Die Spannungen zwischen den beiden Paradigmen konnten insbesondere durch die Rezeption der Werke von Antonio GRAMSCI und von Valentin N. VOLOSINOV gemildert werden. So zeigte GRAMSCI (1991ff.) mit seinem Hegemoniekonzept, daß die Herrschaft von Klassen bzw. sozialen Gruppen über andere Gruppen nicht durch ideologischen Zwang erfolgen muß, sondern insofern als sie das Recht gewinnen, die anderen führen zu dürfen. Sie können deren Zustimmung dadurch erhalten, daß sie deren Interessen ansprechen und (zum Teil) berücksichtigen. In seinen *Gefängnisheften* macht Gramsci deutlich, daß diese Zustimmung nie endgültig ist, daß sie zurückgezogen werden kann und so die Hegemonie der herrschenden Klasse immer bedroht ist. Die permanente Instabilität der Hegemonie ergibt sich bereits dadurch, daß die Interessen der subordinierten Gruppen nie vollständig erfüllt werden können. Vor diesem Hintergrund läßt sich der soziale *Common sense* in einer Gesellschaft als eine widersprüchliche Mischung unterschiedlicher Ideen und Vorstellungen bestimmen. Auch soziale Subjekte können von heterogenen und gegensätzlichen Ideologien beeinflusst werden.

Für die Cultural Studies wurde es nun möglich, historische und gesellschaftliche Prozesse der Veränderung und des Wandels als Resultat der Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen sozialen Klassen und Gruppen zu analysieren. Das Populäre wurde ein Schauplatz der Auseinandersetzung zwischen dominanten und subordinierten Gruppen. Die Arbeiten von VOLOSINOV (1975) waren hier eine wichtige Ergänzung, denn er konnte zeigen, daß bereits ein Zeichen Arena eines Kampfes zwischen verschiedenen sozialen Gruppen sein kann, in der seine Bedeutung bestimmt wird. Dies impliziert auch, daß Zeichen vieldeutig sein können und daß ihre Bedeutungen einem ständigen Prozeß der Veränderung unterliegen. So kann kulturelle Hegemonie nur durch mediale Texte stabilisiert werden, die auch zur dominanten Sicht alternative Positionen beinhalten.

Die bisherige Diskussion zeigt, daß für die Cultural Studies gesellschaftliche Zusammenhänge und soziale Subjekte im Zentrum der Analyse stehen. Es sind gerade nicht die Medien selbst wie in vielen Ansätzen der Medienwissenschaft. Diese treten für die Cultural Studies immer *nur* in sozialen Kontexten auf, die ihre Bedeutung und Funktion mitbestimmen. Diese Perspektive führte zu einer spezifischen Ausrichtung ihrer Medienforschung. Sie entstand in Großbritannien im Dialog mit der damals sehr einflußreichen Filmtheorie, die sich im Umkreis der Zeitschrift *Screen* entwickelt hatte und die sehr stark vom Strukturalismus von ALTHUSSER und von Jacques LACAN beeinflusst war. Das Interesse der *Screen-Theory*<sup>3</sup> galt den formalen Merkmalen eines Films, die ihn als Film auszeichnen. Die Bedeutungsproduktion lokalisierte sie in der Bewegung zwischen Filmtext und Zuschauer. Dabei ist sie aber weniger an dem sozialen Subjekt Zuschauer interessiert als an dem vom Filmtext konstruierten Subjekt. Die dominante Ideologie im Sinne ALTHUSSERS, die im Text verankert ist, gibt vor, wie er zu verstehen ist und konstituiert auf diese Weise die Subjektivität des Zuschauers. Das existierende Kino mit Ausnahme revolutionärer Texte wie denen von Jean-Luc GODARD trägt nach den Überlegungen von Colin MCCABE, einem der wichtigen Theoretiker im

1 Zur Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum vgl. HEPP/WINTER (1999) und GÖTTLICH/WINTER (2000).

2 Ausführlichere Analysen der Entwicklung der Cultural Studies finden sich bei WINTER (1999, 2001).

3 Zur Screen-Theory vgl. den von PEACH u. a. herausgegebenen Reader (1985).

Umkreis von *Screen*, zur Aufrechterhaltung der dominanten Ideologie und damit zur Reproduktion sozialer Ungleichheit bei.

Diese Konzeption der Subjektivität, die von den Strukturen des Films konstruiert wird, lehnten die Vertreter der Cultural Studies entschieden ab, weil sie ihnen zu passiv war. Ihnen ging es darum zu zeigen, wie Zuschauer aktiv Bedeutungen konstruieren auf der Basis der ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen und Kompetenzen. Nicht, daß die Zuschauer von Filmen „gesprochen“ werden, sondern wie soziale Subjekte Filme verstehen, gebrauchen und aneignen, interessiert die Cultural Studies. Bei der Film-Zuschauer-Interaktion treffen die Diskurse des Films und die des Zuschauers aufeinander, wobei der Zuschauer sowohl Objekt als auch Subjekt von sozialen, politischen und ökonomischen Praktiken ist, die jenseits des Films situiert sind. Mit HALLS berühmten „encoding/decoding“-Modell begann dann die Rezeptionsforschung der Cultural Studies (vgl. HALL 1980b, dt. 1999) im Spannungsverhältnis von Kulturalismus und Strukturalismus. Wie den *Screen*-Theoretikern ging es auch Hall um die Analyse der ideologischen Macht von Medien. Dabei grenzte er sich aber stark von deterministischen Vorstellungen ab, die durch die Kurzschießung von politischer Ökonomie und Kultur entstanden, indem er den möglichen Eigensinn der Bedeutungsproduktionen der Zuschauer herausarbeitete.

Der zentrale soziale Konflikt war für HALL zum Zeitpunkt der Entwicklung des „encoding/decoding“-Modells der Klassenantagonismus. Dies wird deutlich in seiner Unterscheidung zwischen drei idealtypischen Positionen, von denen aus ein medialer Text decodiert werden kann (HALL 1980b, S. 136): 1. die Vorzugslesart, die mit dem herrschenden ideologischen System übereinstimmt („dominant-hegemonic position“); 2. die ausgehandelte Lesart („negotiated position“); 3. die oppositionelle Lesart („oppositional position“).

1. Die Vorzugslesart eines medialen Textes liegt dann vor, wenn die Zuschauer die konnotative Bedeutung einer Nachrichtensendung voll und ganz übernehmen. Die Botschaft wird dann im Sinne des Referenzcodes, mit dem sie codiert wurde, auch decodiert, der Zuschauer ist innerhalb der dominanten Ideologien, die durch den medialen Text artikuliert werden, positioniert. HALL schreibt, daß diese Decodierung der idealtypische Fall einer transparenten Kommunikation sei.
2. Bei der *ausgehandelten Lesart* akzeptieren die Zuschauer grundsätzlich die medial vorgegebenen dominanten Definitionen von Situationen und Ereignissen, die diese in größere Zusammenhänge, nationale oder übergeordnete Problemlagen einordnen. Gleichzeitig enthält diese Lesart aber auch oppositionelle Elemente, da die Zuschauer gemäß ihren eigenen sozialen Erfahrungen die dominante Interpretation an lokale Situationsbedingungen anpassen. Es wird also nicht einfach die in der Vorzugslesart codierte Bedeutung von Ereignissen übernommen, sondern der Zuschauer konstruiert in der Interaktion mit dem medialen Text auf der Basis seiner eigenen sozial und lokal geprägten Interpretationsrahmen aktiv eine Bedeutung. Dabei kann die Variabilität ausgehandelter Lesarten sehr groß sein.
3. Schließlich konstatiert HALL eine dritte Lesart, bei der die buchstäbliche und konnotative Bedeutung von medial vermittelten Ereignissen verstanden, sie aber gegensätzlich interpretiert werden, die oppositionelle Lesart. In diesem Fall versteht der Zuschauer die Vorzugslesart eines medialen Textes, lehnt sie aber gänzlich ab, da er die Botschaft im Rahmen eines alternativen Bezugsrahmens interpretiert. Die-

se Position wird insbesondere von Zuschauern eingenommen, die sich in direkter Opposition zum hegemonialen Code befinden.

Betrachtet man diese drei idealtypischen Lesarten, wird deutlich, daß HALL einen Mittelweg sucht zwischen der Vorstellung einer kausalen Beeinflussung durch die ideologischen Botschaften medialer Texte und liberalen Konzeptionen der Macht sowie der Aktivität der Zuschauer, die sich z.B. im „uses-and-gratification-approach“ finden. Die Macht lokalisiert Hall zunächst auf Seiten der Encodierung, da Texte Vorzugsbedeutungen enthalten, Versuche, die dargestellten Ereignisse auf eine spezifische Art und Weise zu rahmen. Diese Bedeutungen werden aber nach seiner Auffassung nicht wie bei der Propaganda aufgezungen, sondern lediglich *vorgeschlagen* bzw. *nahegelegt*.

Freilich sind die Zuschauer nicht in derselben Machtposition wie die Medienmacher. Denn die Kontrolle über den Signifikationsapparat der Medien führt zu einem bestimmenden Einfluß auf die Decodierung, die nach HALL den Rahmen, den die Encodierung gesetzt hat, nicht überschreiten kann. Wenn die Zuschauer die Texte interpretieren, wie es von den Medienmachern vorgesehen war, drückt sich in dieser Transparenz ein hegemonialer Prozeß im Sinne GRAMSCIS aus. Eine herrschende Gruppe gewinnt die freiwillige Zustimmung untergeordneter Gruppen zu ihrer „Definition“ von sozialen und politischen Ereignissen. Gleichzeitig arbeitet HALL, geschult durch die Semiotik und vor allem durch Vološinov, heraus, daß mediale Botschaften immer polysem strukturiert sind, ein Punkt, der für die Medienforschung der Cultural Studies wegweisend wurde. Texte können immer anders interpretiert werden, was jedoch nicht bedeutet, daß sie gänzlich offen sind.

Die an HALL anschließenden ethnographischen und diskursanalytischen Studien der Cultural Studies erforschen die Prozesse der Medienproduktion und Medienaneignung zwischen diesen beiden Polen der Macht der Medien und der Macht der Zuschauer. So begrüßt John FISKE (1987, S. 64f.), daß HALL mediale Texte nicht als geschlossen und damit als den Zuschauer ideologisch kontrollierend begreift. Statt dessen wende er sich dem Zuschauer und seiner gesellschaftlichen Situation zu, der in der Regel Bedeutungen produziert, indem er die von der dominanten Ideologie nahegelegten Bedeutungen, die Lücken und Widersprüche von medialen Texten ausnützend, moduliert. FISKE kritisiert aber an HALLS Modell, daß die Klassenzugehörigkeit für ihn der entscheidende soziale Faktor bei der Analyse der Decodierung sei. Identitäten werden nach seiner Auffassung nicht durch eine fixe soziale Lage bestimmt, sie entstehen vielmehr durch symbolische Auseinandersetzungen in Diskursen. Der wichtigste Punkt seiner Argumentation ist, daß er vorschlägt, in medialen Texten nicht eine singuläre Vorzugsbedeutung zu suchen, sondern von Präferenzstrukturen auszugehen, die bestimmte Bedeutungen nahelegen und andere in den Hintergrund drängen.

Bei dieser Kritik stützt er sich auf der einen Seite auf verschiedene, vornehmlich ethnographische Studien, die im Anschluß an HALLS Modell entstanden und diesen Befund untermauerten (MORLEY 1980, 1986; HOBSON 1982).<sup>4</sup> Zum anderen identifiziert FISKE (1997) Merkmale von medialen Texten, die diese polysem strukturieren und für unterschiedliche Interpretationen und Anschlüsse öffnen. So führt er z.B. die Parodie,

4 In der Zwischenzeit sind weitere empirische Arbeiten zur Rezeption von Filmgenres (ECKERT et al. 1991, VOGELGESANG 1991; WINTER 1991; 1995), Seifenopern (BROWN 1994), Familienserien (MIKOS 1994), des Fernsehens (HEPP 1998, HOLLY u.a. 2001) etc. entstanden, welche die Produktivität und Kreativität von Zuschauern in verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten herausgearbeitet haben.

den Bedeutungsüberschuß, den Widerspruch, die Polyphonie und die Intertextualität an<sup>5</sup>. Diese schaffen ein Potential von Bedeutungen, das je nach sozialer Situation der Zuschauer unterschiedlich relevant werden kann. Auf originelle Weise dekonstruiert FISKE in seinen Analysen die unterschiedlichsten populären Texte von *Rambo* über *Die Hard* bis zu *Eine schrecklich nette Familie*, zeigt deren Unabgeschlossenheit, ihre widersprüchliche Struktur, ihre Inkonsistenzen auf und demonstriert, wie eng populäre Texte auf die gesellschaftliche Wirklichkeit bezogen sind und deshalb soziale Differenzen artikulieren. Die Rezeption und die Aneignung von medialen Texten wird zu einer kontextuell verankerten gesellschaftlichen Praxis, in der die Texte als Objekte nicht vorgegeben sind, sondern erst auf der Basis sozialer Erfahrung produziert werden. Für FISKE ist die Populärkultur kein aufgezwungenes, kommerzielles Produkt der Kulturindustrie, sondern wird in einem aktiven und schöpferischen Prozeß von den Konsumenten selbst geschaffen (FISKE 2000, WINTER/MIKOS 2001).

Allerdings unterscheidet sich die Position der Cultural Studies von der radikaler Dekonstruktoren insofern, als es für die Cultural Studies trotz der notwendigen Perspektivität von Lesarten Grenzen der Interpretation gibt, die sowohl durch die strukturierte Polysemie der Texte bedingt sind, sie stellen kein rein textuelles Spiel von Signifikanten dar, als auch durch historische und soziale Faktoren. Die Bedeutung, die ein Text gewinnt, läßt sich durch die Analyse des Textes allein nicht bestimmen, sondern nur durch die Berücksichtigung der sozialen Kontexte, in denen er rezipiert und interpretiert wird. So wird ein Film erst im Moment der Interaktion mit dem Zuschauer konstituiert. Genau betrachtet, lassen sich die Bedeutungen eines Textes nicht von denen des Zuschauers trennen. Es kommt zu einer Konvergenz von textuellen und sozialen Subjekten (vgl. HARTLEY 1996). Das zuschauende Subjekt entsteht in der Interaktion zwischen den Effekten der Diskurse des Films und den Effekten sozialer und materieller Diskurse jenseits des Films. Deshalb verschob sich das Interesse der Cultural Studies von der Ideologie und ihren Effekten auf die Analyse der Kontexte der Medienrezeption, in denen es zu temporären Fixierungen von Bedeutungen kommt.

Wie Lawrence GROSSBERG (1999, S. 64ff) bemerkt, ist der Anti-Essentialismus der Cultural Studies nicht epistemologisch im Sinne eines radikalen Dekonstruktivismus (DERRIDA 1976) zu verstehen, sondern immer kontextuell und politisch verankert. Ich denke, das Verfahren läßt sich als eine demokratisch motivierte Dekonstruktion begreifen. Denn am Beispiel der Bedeutungsproduktion zeigen die Cultural Studies, daß die Gesellschaft sich ständig verändert, Machtverhältnisse sich verschieben und es immer Möglichkeiten gibt, diese demokratisch zu transformieren. So läßt sich ein gegebener Zusammenhang wie z.B. der Konsum populärer Filme umgestalten, indem versucht wird, die Logik der Filme, ihre Verankerung in gesellschaftlichen Machtstrukturen, ihre Polysemie, Rezeption und Aneignung im Alltag zu verstehen und dieses Wissen zu vermitteln. Um verstehen zu können, wie die alltägliche Erfahrung durch die Interaktion mit Filmen geprägt und von ihr durchdrungen wird, ist es deshalb erforderlich, diese als Texte in ihrer Polysemie (Bedeutungsvielfalt) zu analysieren, zu dekonstruieren und auf diese Weise ihre kulturelle Logik aufzuzeigen (vgl. DENZIN 1991; WINTER 1992).

Hierzu können z.B. in einer ethnographischen Analyse die kontextuell situierten Erfahrungen und Erlebnisse im Umgang mit ihnen untersucht werden, wie ich es in meiner ethnographischen Studie zur Aneignung des Horrorfilmgenres gemacht habe (vgl. WINTER 1995). Daneben kann auch auf sekundäre Texte wie Pressemitteilungen, Aus-

5 vgl. FISKE (1987, Kapitel 6). Eine Analyse der polysemen Merkmale populärer Filme findet sich in WINTER (1992, S. 74 - 86).

sagen der Regisseure und Produzenten oder Rezensionen und auf tertiäre Texte in Form von Fanbriefen, Fanzines etc. zurückgegriffen werden (vgl. FISKE 1987, S. 117ff.). Leitend ist dabei die vom Poststrukturalismus übernommene Vorstellung, daß die Kultur ein komplexes Netz der Intertextualität darstellt. Dies bedeutet *einerseits*, daß Texte sich immer auf andere Texte beziehen und daß die Wirklichkeit selbst uns zum großen Teil nur auf der Grundlage der Texte, die in einer Gesellschaft zirkulieren, zugänglich ist; *andererseits*, daß ein Film nicht ein in sich abgeschlossenes Objekt ist, sondern Teil eines sich im Fluß befindlichen Bedeutungsprozesses. Als populärer Text ist er für sich alleine betrachtet unvollständig. Erst in der intertextuellen Zirkulation von Bedeutungen und Vergnügen wird ein Film zum Element und zur Ressource der Populärkultur.

Im folgenden möchte ich am Beispiel einer Analyse des Kultfilms *Trainspotting*<sup>6</sup>, die von Kritiken und Rezensionen ausgeht, zeigen, wie dieser kulturelle Text rezipiert, erlebt und interpretiert wird. Der Ausgangspunkt ist dabei, daß die Bedeutung nicht „im“ Text selbst steckt, sondern daß diese erst durch den Leser oder Zuschauer geschaffen wird. Dieser Prozeß findet gleichwohl in einer Gesellschaft statt, die durch soziale Auseinandersetzungen und Kämpfe gekennzeichnet ist. Hegemoniale Kräfte beschränken das Spiel der Signifikanten, den offenen Bedeutungsfluß, indem Texte im Sinne dominanter Ideologien gelesen und interpretiert werden. Ich werde dies auf der Ebene sekundärer Texte herausarbeiten, die einerseits einen interessanten Einblick in die Politik des Vergnügens innerhalb der Populärkultur vermitteln. Andererseits lassen sich auf diese Weise die KritikerInnen selbst als KonsumentInnen begreifen, die ihre Versionen des Films konstruieren. Die auf diese Art und Weise dekonstruierten Lesarten erschöpfen natürlich nicht die potentielle Bedeutungsproduktion in der Interaktion mit *Trainspotting*.<sup>7</sup> Da die Rezensionen jedoch von vielen gelesen werden, ihre Bedeutungen in der Gesellschaft zirkulieren, bestimmen sie durch ihre Vorgaben auch die Interpretation des Films in alltäglichen Kontexten mit.

#### 4. Dekonstruktion eines populären Textes: Lesarten von *Trainspotting*

##### 4.1 Normalität versus Anormalität

Zentrales Thema von *Trainspotting* ist der Drogenkonsum, das Leben von Heroin – Junkies und der Gegensatz zwischen der Welt der Junkies und der ‚normalen Alltagsrealität‘. So beginnt der Film mit der Beschreibung des ‚normalen Lebens‘, wie es sich die Hauptfigur Renton vorstellt und wie er es nicht leben möchte. ‚Entscheide Dich fürs Leben, entscheide Dich dafür, auf der Couch rumzusitzen und bescheuerte, nervtötende Videoshows anzugucken, während Du Dir beschissenes Junkfood in den Mund stopfst.

6 Da sowohl der Film als auch die Romanvorlage sehr populär sind, verzichte ich an dieser Stelle auf eine Inhaltsangabe und erwähne nur einige wichtige Daten: *Trainspotting* (GB, 1995), Regie: Danny BOYLE, Drehbuch: John HODGE, nach dem gleichnamigen Roman von Irvine WELSH. Darsteller: Ewan MC GREGOR (Mark "Rents" RENTON), Ewen BRENNER (Daneil "Spud" MURPHY), Johnny Lee MILLER (Simon David "Sick Boy" WILLIAMSON), Kevin MCKIDD (Tommy), Robert CARLYLE (Francis BEGBIE), Kelly MACDONALD (Diane) etc.

7 Ausführlichere Analysen zu *Trainspotting* aus verschiedenen Perspektiven finden sich in *TEXTE* Nr. 1, dem Sonderheft der Zeitschrift *medien praktisch* von 1998.

Also, ich habe mich entschieden, mich nicht fürs Leben zu entscheiden“. Anke WESTPHAL in *Die Wochenpost* schreibt hierzu: „Renton, Sick Boy, Spud und Begbie werfen ihr eigenes Leben weg, weil ihnen das ihrer Eltern nicht gefällt“ (15.8.96). Es ist die Welt der kleinen Freuden des Konsums, der Homogenität und der zum Teil lustvoll erfahrenen Eindimensionalität, die Renton mit dem (gewöhnlichen) Leben seiner Eltern identifiziert und die er in seinem Credo vehement ablehnt. Symbolischen Ausdruck gewinnt diese Welt der Langeweile in der Obsession „trainspotting“, dem Notieren und Sammeln der Registriernummern vorbeifahrender Züge. Für Lars-Olav BEIER in der *FAZ* (16.8.96) äußert Renton mit seinem programmatischen Credo seinen „Widerstand gegen die Normalität“. Renton ist, wie Christiane PEITZ (1996) in *Die Zeit* schreibt von einem „Haß gegen alle Normalos“ geprägt. Er und seine Freunde gehören zum „white trash: Totalverweigerer, die mit Nachdruck nein sagen zum Leben“. Deshalb üben sie sich mittels Heroin, Speed, Alkohol und Schlägereien in Akten der Selbst-Denormalisierung<sup>8</sup>, um zumindest kurzfristig dem geschlossenen Gefängnis der Alltagsroutinen und Spießigkeiten, in dem ihre Eltern wohnen, zu entkommen. So sind Rentons Entscheidungen zu Heroin zu greifen, durch den Wunsch motiviert, aus der beherrschenden Alltagswirklichkeit auszubrechen, nicht ‚normal‘ zu sein und die intensivere, ekstatische und durch Thrill-Erlebnisse gekennzeichnete Drogenwirklichkeit zu erleben und auszukosten. Am Ende des Films bestiehlt er seine Clique, die Personen, die ihm am nächsten stehen, die er trotzdem nicht als seine Freunde betrachtet und die er loswerden möchte, um in die „normale Welt“, die auch die von uns ZuschauerInnen ist, zurückzukehren und in der, wie sein Monolog nahelegt, Egoismus, Ellenbogen und Rücksichtslosigkeit das Einstiegsbillet und die gültige Währung sind. Auch wenn der Film offen läßt, ob Renton diesen Schritt wirklich vollzieht, ist durch die Differenz von Normalität/Nicht-Normalität eine wesentliche Rahmung des Films vorgegeben.

## 4.2 Trainspotting als postmoderner Film

Der Film „vermischt verschiedene Realitäten“, wie ein Kritiker (PALMER 1996 in *The Daily Beacon*) geschrieben hat, handelt von den Übergängen zwischen ihnen, läßt sie auf komische und karnevaleske Art miteinander kollidieren und erzeugt durch Rahmenbrüche Spaß und Gelächter, das wegen seines grotesken Ursprungs jedoch oft im Halse stecken bleibt. Der nach Meinung von vielen KritikerInnen und anderen ZuschauerInnen provozierende Film wurde in Großbritannien bei seinem Erscheinen sowohl als „Anti-Drogenfilm“ als auch als „Glorifizierung des Heroingebrauchs“ interpretiert (nach PALMER in *The Daily Beacon*). Der Grund für diese beiden gegensätzlichen Interpretationen wird deutlicher, wenn wir uns anschauen, auf welche Weise die soziale Wirklichkeit von Junkies in *Trainspotting* präsentiert wird. Im Film wird das Leben dieser gesellschaftlichen Außenseiter dargestellt, man hört ihre Stimmen und bekommt Einblick in ihre Lebensperspektive. Ohne ein Untergrundfilm zu sein, wird hier ein Bereich der gesellschaftlichen Realität in seinen lustvollen und schrecklichen Aspekten porträtiert, der zum Bereich des „Nicht-Schickhaften“ bzw. des Nicht-Normalen gehört. DENZIN (1991) hat gezeigt, daß es eine Tendenz des postmodernen Films ist, durch die Darstellung von sexueller Gewalt, sadomasochistischen Ritualen (z.B. in *Blue Velvet*) oder Drogen- und Alkoholmißbrauch (z.B. in *The Morning After*)

<sup>8</sup> Zu diesem Begriff vgl. LINK 1997.

einerseits den Zuschauer zu erschrecken und abzustößen, andererseits zu faszinieren. Beides trifft auf *Trainspotting* zu. Die Freiheit, die sich seine Protagonisten nehmen, ihre Selbstverschwendung und Selbstentgrenzung, durchbrechen im Sinne Georges BATAILLES das Nützlichkeitsdenken, das Bemühen, „maßvoll, d.h. nicht über seine Verhältnisse zu leben“ (BATAILLE 1978, S. 60). Das postmoderne Selbst des Zuschauers fühlt sich zu diesen Bildern der Grenzüberschreitung hingezogen und fürchtet sich gleichzeitig vor ihnen. Auch die üblicherweise angenommenen Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit werden durch die voyeuristische Ausrichtung des Films ver-rückt bzw. überschritten.

## 4.3 Die Suche nach Thrill-Erlebnissen

Wir haben gelernt, den Genuß von harten Drogen, den damit verbundenen Schrecken, die Abhängigkeit und allmähliche Selbstzerstörung entweder in engem Zusammenhang mit gesellschaftlichen Misereen wie Arbeitslosigkeit, zerrütteten familiären Verhältnissen, Obdachlosigkeit, Verelendung im urbanen Kontext etc. zu begreifen, oder ihn als Protest, als Rebellion gegen eine repressive Gesellschaft zu betrachten, wie es z.B. Bernhard VESPER in seinem Roman *Die Reise* (1977) vorführt. Während in der ersten Rahmung bei der Frage nach den Ursachen exzessive Lust, Experimente der Selbst-Denormalisierung sowie die damit verknüpfte Exploration unbekannter Dimensionen der Subjektivität eine untergeordnete Rolle spielen, rücken sie bei der zweiten Rahmung als Widerstand gegen eine als unerträglich erfahrene gesellschaftliche Wirklichkeit in den Vordergrund. Nach Auffassung vieler KritikerInnen aber deutet *Trainspotting* sowohl gesellschaftliches Elend als auch die Kritik an gesellschaftlichen Machtverhältnissen als Gründe nur an, sie werden nicht als zentraler Bestandteil der Handlung ausgeführt, auch wenn eine Besprechung zunächst von traditionellen Interpretationsrahmen ausgeht: „Ihr Alltag in dem abgewrackten Arbeitervorort von Edinburgh ist von Drogen geprägt – und das scheint ihnen zeitweise sogar Spaß zu machen. Ein drastischer Kreislauf aus Langeweile und Lebensgier, der kaum zu durchbrechen ist und das Leben mit Heroin in all seiner Widersprüchlichkeit zeigt – all das ist *Trainspotting*“ (BARTHELEMY 1996 *DPA*). PEITZ (1996) schreibt: „Er zeigt die Junkies nicht als Opfer, aber sympathisiert auch nicht mit ihnen“. Der Heroingenuß wird zum Exzeß, tausend Mal besser als ein Orgasmus. Diese sich selbst genügende, antisoziale Erfahrung, die Renton und seine Kumpels suchen und für die sie all die damit verbundenen Unannehmlichkeiten (wie z.B. Beschaffungskriminalität) in Kauf nehmen, wird im Film zur ultimativen Transzendenz, zur nicht überbietbaren Thrill-Intensität, für die es sich zu leben und zu sterben lohnt. RODEK schreibt in *Die Welt*: „Und doch sind es nicht mehr die Hippies mit ihrem Protest gegen die Gesellschaft oder die Kinder vom Bahnhof Zoo als Opfer von Dealern oder die Aussteiger aus dem Thatcher/Reaganschen Raffjahre-zehnt. Diese Kinder sind aufgeklärt, sie wissen alles über die Gefahren von Aids und Crack, rebellieren nicht mehr gegen die ältere Generation oder das System“ (RODEK 1996). Diese neue, illusionslose und gleichzeitig sich der Gefahren bewußte und kompetent mit ihnen umgehende Jugend, die uns im Film präsentiert wird und die der gleiche Kritiker als „das bitterböse Porträt von Thatchers Kinder“ vom unteren Drittel der Gesellschaft charakterisiert, ist gemäß seiner Lesart in erster Linie auf der Suche nach „action“ im Sinne ERVING GOFFMANS (1971, S. 164ff.). „Was bleibt, ist, diesem von Anfang an verrotteten Leben soviel Spaß abzupressen, wie es hergibt...Vor allem jagen sie

das einzige Vergnügen, das noch weit genug aus der Realität katapultiert: den Drogen-trip“ (RODEK 1996).

#### 4.4 Neoliberalismus als dominante Ideologie der KritikerInnen

Stuart HALL (1988) hat gezeigt, daß sich unter der Herrschaft der neokonservativen Regierung von Thatcher in Großbritannien ein ideologischer Komplex herausgebildet hat, den er als ‚Thatcherismus‘ bezeichnet.<sup>9</sup> In diesem werden gesellschaftliche Erklärungen für obsolet und verfälschend gehalten. Alles hänge vom Einzelnen und seinen Entscheidungen ab. Diese hegemoniale Konstruktion, die für das neoliberale Denken nicht nur in Großbritannien, sondern weltweit typisch ist, scheint die Lesart der meisten KritikerInnen zu bestimmen, denn allein vor ihrem Hintergrund läßt sich der Film als authentisch begreifen.<sup>10</sup> Ken Loach, der in seinen Filmen die gesellschaftlichen Ursachen für das soziale Elend aufzeigt, ohne zu verschweigen, daß in einem freilich beschränkten Rahmen auch für die sozial Subordinierten Handlungsfähigkeit möglich ist, wird in den Kritiken zum Gegenpol stilisiert und strikt abgelehnt. CORLISS (1996) im *Time Magazine* ist der Auffassung, daß es dem Team gelungen ist, die unsentimentale Weltsicht und Prosa der Romanvorlage von Irvine WELSH in den Film zu übertragen. „They avoid the socialist-realist, Ken Loach approach in which the director is a well-meaning social worker. ‚Realism can't help making this into a story about victims‘, says Boyle, ‚we wanted to kick it with humor and surrealism“.

So lobt Patrick BAHNERS in der *FAZ* den Film dafür, daß er auf gesellschaftliche Erklärungen verzichtet. „Der Regisseur Danny Boyle und sein Drehbuchautor John Hodge inszenieren moralische Experimente. Sie geben ihren Figuren die Freiheit, sich in die Folgen der eigenen Pläne zu verstricken (...) *Trainspotting* ... ist eine Studie über die selbstgewählte Sklaverei der Drogensucht. Die verkommenen Verhältnisse, aus nächster Nähe gefilmt, sind die Hölle auf Erden. Nichts wird der Gesellschaft zugeschoben“ (*FAZ* vom 24.1.1998). Anke WESTPHAL schreibt in *Die Wochenpost* (15.08.96): „Man merkt *Trainspotting* in jeder einzelnen seiner manieristischen und atemlosen Sequenzen an, daß er sich davor fürchtet, in Sozialkitsch abzugleiten oder sein Publikum zu langweilen. Das Beste an diesem Film ist noch der Verzicht auf sozialpädagogische Opferbeweinungen. Renton, Spud, Sick Boy und Begbie, der Soziopath der Story, wissen genau, was sie tun, und sie brauchen weder Gründe noch Entschuldigungen dafür“ (*Die Wochenpost* 15.8.96). BEIER stellt fest: „Es gibt genug Menschen, die sich angesichts ihrer Alternativen auch bei klarem Verstand für ein Leben mit Drogen entscheiden würden, die das ständige Auf und Ab im Alltag eines Junkies, das mindestens so qualvoll wie lustvoll ist, der Monotonie vorziehen“ (*FAZ* vom 16.8.96).

Keiner der KritikerInnen vermißt gesellschaftliche Erklärungen und soziale Bezüge. Statt dessen würden auf ‚realistische Weise‘ Junkies gezeigt, die sich aus freier Wahl für ein ‚Hobby‘ entscheiden, das den ultimativen Kick bringt und die, wenn sie wollen, d.h. sich mit den herkömmlichen Freuden des Konsums zufrieden geben, auch wieder clean werden können. Mick LASALLE (1996) in *San Francisco Chronicle* schreibt zu Renton und seiner Clique: „It's not a hopeless existence. They are all capable of getting off drugs, and occasionally they do“. TURAN (*Los Angeles Times*) ist der

9 Zur Situation des britischen Kinos im Thatcherismus vgl. FRIEDMAN (1993).

10 Zur Ideologie des Neoliberalismus vgl. BOURDIEU (1998).

Auffassung, daß trotz der großen Bedeutung, die Renton dem Heroin zuschreibt, das eigentliche Thema nicht die Drogen seien: „Trainspotting is only interested in drugs because its characters are. Being true to its ruthless people, to Renton and his scabrous mates, showing what motivates them and why they are drawn to drugs in the first place, is this film's touchstone“ (TURAN 1996). Dabei helfe die humorvolle Darstellung und der spielerische Surrealismus dem Zuschauer, die Schattenseiten des Junkie-Daseins zu ertragen und an Stellen zu lachen, die im Alltag bzw. in einer realistischen Darstellung alles andere als lustig wären. Populär scheint *Trainspotting* also bei vielen KritikerInnen und ZuschauerInnen zu sein, weil er im Rahmen der dominanten Ideologie des Neoliberalismus zu verstehen und zu genießen ist.

#### 4.5 Flexible Normalisierung als Merkmal der Postmoderne

Wenn wir uns noch einmal der Normalitätsproblematik zuwenden, so liefert der Film ohne Zweifel beeindruckende Bilder der Nicht-Normalität und der Verrückung gewöhnlicher Perspektiven. Wie dem Buch gelingt ihm ein Einblick in die Gefühlsstruktur von Junkies, die in ihren Höhen und Tiefen selten so eindrücklich dargestellt wurde. Diese Erkundung der Nicht-Normalität stellt aber keine wirkliche Transzendenz dar, die gesellschaftliche Normen und Realitäten in ihrem repressiven Charakter aufzeigt und Fluchtlinien im Sinne von Gilles DELEUZE (1993) eröffnet, vielmehr werden in gesellschaftlichen Freiräumen und Sonderwelten sich vollziehende Exzesse aufgezeigt, welche die Einzelnen zudem nicht notwendigerweise handlungsunfähig machen oder dazu führen, daß sie sich von der Gesellschaft dauerhaft abwenden. Vielmehr symbolisieren sie, wie das Beispiel Renton zeigt, der später Makler in London wird, eine Auszeit vor dem Berufsleben, einen befristeten „Ausbruchsversuch“ (COHEN/TAYLOR 1977) aus den Zwängen und Routinen des Alltags. Auch damit hängt die Akzeptanz des Filmes bei vielen KritikerInnen trotz seiner Thematik zusammen, denn er reiht sich in den von Jürgen LINK (1997) im Anschluß an FOUCAULTS (1976) Analyse der Machtformationen der Moderne beschriebenen Diskurskomplex der ‚flexiblen Normalisierung‘ ein. So wie in Talkshows das Ich als Fassade entlarvt werden darf, seine verborgenen skurrilen und neurotischen Seiten enthüllt werden und der Preis der authentischen Selbstdarstellung vor Millionen lockt, so wie in Sexratgebern im Fernsehen Sadomasochismus nicht mehr Perversion, sondern eine akzeptierte, neue Lust versprechende Variante der Sexualität ist, so können in der Jugend andere, freilich gefährvolle und nicht-schickhafte Welten erlebt werden, ohne daß man deshalb aus der Gesellschaft ausgeschlossen würde. Die dahinter steckende Diskursstrategie ist nicht mehr die von FOUCAULT analysierte rigide, repressive Proto-Normalisierung, die mit Internierung droht, sondern eine flexible Normalisierung, also keine Transnormalisierung, die wie bei VESPER oder William BURROUGHS als Gegenentwurf zur bestehenden Ordnung zu verstehen wäre.

#### 4.6 Kritik der Gesellschaft

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß der Film, folgt man den Kritiken, auch in einer kritischen Lesart erschlossen werden kann, die oppositionell zur dominanten Lesart steht. Wenn er die Junkies als exzessive Konsumenten beschreibt, stellt *Trainspotting* auch die Frage, ob die ‚normalen‘ Konsumenten sich qualitativ von den ‚Nicht-

Normalen' unterscheiden oder ob sie mit diesen auf einer horizontalen Ebene anzusiedeln und ihre Eigenschaften nur unterschiedlich stark ausgeprägt sind. So meint ein Kritiker: „Mark und seine Freunde sind das subkulturelle Abbild der Gesellschaft. Sie tragen indirekt dazu bei, die dargestellte Jugendkultur ernstzunehmen, das Drogenproblem in seiner Vielschichtigkeit zu erkennen und es nicht nur als Problem einiger Außenseiter, sondern als strukturellen Bestandteil unserer Gesellschaft zu sehen, d.h. auch die von ihr verkörperten Werte neu zu reflektieren“ (ZANDER in *KINOFENSTER* 7/1996). Ein anderer Kritiker kommt zu dem Schluß: „Keiner in *Trainspotting* ist der Zombie, nach dem er zunächst aussieht. Die, die Drogen nehmen, torkeln hellwach durch die Welt. Die, die keine nehmen, sind süchtig nach Sex oder nach der eigenen Wut. (...) Die Welt als ein Saustall der Lebensgier betrachtet; die Widersprüche bleiben unversöhnt. Wer Ordnung will, soll Züge beobachten und sich über die Verlässlichkeit des Kursbuches freuen“ (*Neue Zürcher Zeitung* 16.8.96). Somit kann der Film auch so verstanden werden, als ob er dem Thatcherismus und seinen sozialen Folgen den Spiegel vorhält.

#### 4.7 Film als ein Prozeß von Bedeutungen

Die Analyse der sekundären Texte diente dazu, Interpretationsstrategien und Bedeutungsproduktionen aufzufindig zu machen und zu zeigen, wie Filme Teil der Zirkulation von Bedeutungen und Vergnügen in der Kultur sind. Sie machte auch deutlich, wie Filme in Machtstrukturen und gesellschaftliche Auseinandersetzungen eingebettet sind. Der kulturelle Text *Trainspotting* ist nicht fixiert, geschlossen oder allein durch eine Textanalyse in seiner Bedeutung zu erschließen. Keineswegs wurden alle Bedeutungen des Films in unserer Analyse erfaßt, was selbstverständlich auch nicht ihr Ziel war. Vielmehr sollte ein Extrakt aus der Kultur, vorliegend in der Form von sekundären Texten, interpretiert werden, um so Praxis und Ziele der Cultural Studies zu demonstrieren. Weitere Filmrezension, intertextuelle Beziehungen von *Trainspotting* zu anderen Filmen, aber vor allem auch die ethnographische Untersuchung der Aneignung in verschiedenen kulturellen Kontexten im Alltag können deutlich machen, wie Kultur, exemplifiziert an *Trainspotting*, als Prozeß funktioniert.

### 5. Filmanalyse und die politische Praxis der Cultural Studies

Filmanalyse aus der Sicht der Cultural Studies ist keine selbstgenügsame Beschäftigung von Akademikern, die sich dem endlosen Spiel der Interpretationen widmen, sondern sie führt uns direkt zu den gesellschaftlichen Konflikten und dominanten Ideologien, für welche die Zuschauer sensibilisiert werden sollten. Die medienpädagogische Intention der Cultural Studies zielt auf die Vermittlung von Medienkompetenz durch die Dekonstruktion kultureller Texte mit der Absicht, die Handlungsfähigkeit der Zuschauer zu steigern. Die Analyse darf hierbei jedoch nicht bei der Perspektive der Konsumenten stehenbleiben, sondern sie muß die gesellschaftlichen Strukturen, die jeweiligen Machtverhältnisse und Ideologien in Betracht ziehen. Die Macht ist ungleich verteilt, und sie liegt selten auf der Seite der Zuschauer, die sich mit Filmen auseinandersetzen. Deshalb bemühen sich die Cultural Studies, die einer Politik der Differenz verpflichtet sind, den

Raum und die kulturellen Interventionsmöglichkeiten der Zuschauer zu erweitern. Auch hier sind sie Antonio GRAMSCI verpflichtet, der den „Pessimismus des Intellekts“ nicht ohne den „Optimismus des Willens“ dachte.

### 6. Literatur

- ALASUTARI, P. (Hrsg.) (1999): Rethinking the media audience. The new agenda. London, Thousand Oaks, New Delhi.
- ALTHUSSER, L. (1977): Ideologie und ideologische Staatsapparate. Hamburg.
- BAHNER, P. (1998): *Trainspotting*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.1.1998.
- BARTHELMY, A. (1996): *Trainspotting*. dpa-Meldung.
- BEIER, L.-O. (1996): An der Nadel hängen oder am Leben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16.8.1996.
- BATAILLE, G. (1978): Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität. München.
- BOURDIEU, P. (1998): Die Sachzwänge des Neoliberalismus. In: *Le Monde Diplomatique*, März, S. 3.
- BROWN, M. E. (1994): Soap Opera and Women's Talk The Pleasure of Resistance. London, Thousand Oaks, New Delhi.
- COHEN, S./TAYLOR, L. (1977): Ausbruchsversuche. Identität und Widerstand in der modernen Lebenswelt. Frankfurt a.M.
- CORLISS, R. (1996): On the Fast Track. In: *Time Magazine*, Volume 148, Nr. 4, 15. Juli 1996.
- DELEUZE, G. (1993): Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt a.M.
- DENZIN, N. K. (1991): Images of Postmodern Society. London.
- DERRIDA, J. (1976): *Randgänge der Philosophie*. Berlin, Wien.
- ECKERT, R./VOGELGESANG, W./WETZSTEIN, T. A./WINTER, R. (1991): Grauen und Lust. Die Inszenierung der Affekte. Pfaffenweiler.
- FISKE, J. (1987): *Television Culture*. London.
- FISKE, J. (1989): *Understanding Popular Culture*. London.
- FISKE, J. (1997): Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: HEPP, A./WINTER, R. (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen. S. 65-84.
- FISKE, J. (2000): *Lesarten des Populären*. Wien.
- FOUCAULT, M. (1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.
- FRIEDMAN, L. (Hrsg.) (1993): *British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis.
- GOETTLICH, U./WINTER, R. (Hrsg.) (2000): Die Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln.
- GOFFMAN, E. (1971): *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt a.M.
- GRAMSCI, A. (1991ff.): *Gefängnishefte* (10 Bände), Berlin, Hamburg.
- GROSSBERG, L. (1999): Was sind Cultural Studies?. In: HÖRNING, K. H./WINTER, R. (Hrsg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M. S. 43-83.
- GROSSBERG, L. (2000): What's going on? Cultural Studies und Populärkultur. Wien.
- HALL, S. (1980a): Cultural studies: two paradigms, in: *Media, Culture and Society*, H. 2, S. 57-72 [dt. in: HÖRNING, K. H./WINTER, R. (Hrsg.) (1999): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M. S. 13-42.].
- HALL, S. (1980b): Encoding/Decoding. In: HALL S./HOBSON, D./LOWE, A. und WILLIS, P. (Hrsg.): *Culture, Media, Language*. London S. 128-138 [dt. in: BROMLEY, R./GÖTTLICH, U./WINTER, C. (Hrsg.) (1999): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg. S. 92-110].
- HALL, S. (1981): Notes on deconstructing 'the popular', in: SAMUEL, R. (Hrsg.): *People's History and Socialist Theory*. London. S. 227-240.
- HALL, S. (1988): *The Hard Road to Renewal. Thatcherism and the Crisis of the Left*. London.

- HARTLEY, J. (1996): Power Viewing: A Glance at Pervasion in the Postmodern Perplex. In: HAY, J./GROSSBERG, L./WARTELLA, E. (Hrsg.): The Audience and Its Landscape. Boulder. S. 221-233.
- HEPP, A. (1998): Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus der Perspektive der Cultural Studies. Opladen.
- HEPP, A./WINTER, R. (Hrsg.) (1999): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen. (2., überarbeitete und erweiterte Auflage).
- HOBSON, D. (1982): „Crossroads“: The Drama of a Soap Opera. London.
- HÖRNING, K. H./WINTER, R. (Hrsg.) (1999): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a.M.
- HOGGART, R. (1957/1992): The Uses of Literacy. London. (Nachdruck).
- HOLLY, W./PÜSCHEL, U./BERGMANN, J. (Hrsg.) (2001): Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikatorisch aneignen. Opladen.
- LASALLE, M. (1996): *Trainspotting* Needs a Fix. In: San Francisco Chronicle, 26. Juli 1996.
- LINK, J. (1997): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen.
- MIKOS, L. (1994): Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer. Münster.
- MORLEY, D. (1980): The ‚Nationwide‘ Audience. Structure and Decoding. London.
- MORLEY, D. (1986): Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure. London.
- PAECH, J./BORCHERS, D./DONNERBERG, G./HARTWEG, I./HOHENBERGER, E. (Hrsg.) (1985): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 bis 1981. Osnabrück.
- PALMER, J. (1996): *Trainspotting* Mixes Different Realities. In: The Daily Beacon, 6. September 1996.
- PEITZ, C. (1996): Die Totalverweigerer. In: Die Zeit, 16. August 1996.
- RODEK, H.-G. (1996): In der Kloschüssel des Lebens. In: Die Welt, 15. August 1996.
- THOMPSON, E. P. (1961): The Long Revolution. Review of the Long Revolution. In: New Left Review, Nr. 9/10, S. 24-33, 34-39.
- TURAN, K. (1996): Talkin‘ About Their Lost Generation. In: Los Angeles Times, 19. Juli 1996.
- VOGELGESANG, W. (1991): Jugendliche Video-Cliquen. Opladen.
- VOLOSINOV, V. N. (1975): Marxismus und Sprachphilosophie. Frankfurt a.M., Berlin, Wien.
- WESTPHAL, A. (1996): Drogenparty. In: Die Wochenpost, 15. August 1996.
- WILLIAMS, R. (1958): Culture and Society 1780-1950. London. [dt. Übersetzung von Heinz Blumensath (1972): Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. Studien zur historischen Semantik von „Kultur“. München.].
- WINTER, R. (1991): Zwischen Kreativität und Vergnügen. Der Gebrauch des postmodernen Horrorfilms. In: MÜLLER-DOOHM, ST./NEUMANN- BRAUN, K. (Hrsg.): Öffentlichkeit, Kultur, Kommunikation, Oldenburg. S. 213-230.
- WINTER, R. (1992): Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München.
- WINTER, R. (1995): Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß. München, Berlin.
- WINTER, R. (1999): Die Zentralität von Kultur. Zum Verhältnis von Cultural Studies und Kultursoziologie. In: HÖRNING, K. H./WINTER, R. (Hrsg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a.M.. S. 146-195.
- WINTER, R. (2001): Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht. Weilerswist.
- WINTER, R./MIKOS, L. (Hrsg.) (2001): Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske Reader. Bielefeld.
- ZANDER, H. (1996): *Trainspotting* – Neue Helden. In: Kinofenster der Bundeszentrale für politische Bildung: Junkies..., Nr. 7, 27. Juli 1996, S. 2.