

SELBSTGESTALTUNG, SELBST(ER)FINDUNG, SELBSTBEHAUPTUNG – EINE KULTURPROGRAMMSTÖRUNG ?

EVA KIMMINICH

„Where hip hop meets scripture / Develop a negative
into a positive picture / And the ones on top, won't make
it stop“ (Lauryn Hill: *Everything is everything*)

SUBJEKT UND GEMEINSCHAFT, LEBENSSTIL UND LEBENSZEICHEN

1.1 Intentionale und kommunitaristische Gemeinschaft

Soziale Gemeinschaften waren, wie Matthias Grundmann (2006) an historischen Beispielen resümiert, zunächst immer religiös motivierte Gemeinschaften und hatten/haben immer auch eine politische Dimension, denn sie sind mit dem Versuch einer Befreiung von obrigkeitlichen Herrschaftsansprüchen verbunden. In der Postmoderne erzeugen Subjekte und Gemeinschaften insbesondere (aber nicht nur) im Rahmen von Pop-, Jugend- und Subkulturen innerhalb einer Gesellschaft durch (re)kreative Nutzung ihrer kulturellen Zeichen und Praktiken in erster Linie Lebensstile. Sie manifestieren sich in symbolischen Aspekten (Kleidung, Körperschmuck, Musikvorlieben usw.) sowie in spezifischen Tätigkeiten (Tanz, Sport, Spiel usw.) bzw. den dazu notwendigen sozialen und symbolischen Kontexten. Mit ihnen differenzieren sich Gemeinschaften sowie die einzelnen Subjekte in ihrer jeweiligen Gemeinschaft untereinander und gegen die hegemoniale Kultur aus. Dabei und dadurch werden Spezialkulturen als gemeinsame Referenzsysteme her- und dargestellt.

Einerseits handelt es sich dabei um intentionale Gemeinschaften, die sich „unterhalb“ gesellschaftlich verankerter Strukturen etablieren“ und

sich dadurch auszeichnen, „dass sie eine eigene Identität auch und gerade dadurch gewinnen, dass in ihnen alternative Lebensweisen innerhalb einer Gesellschaft erprobt werden, die das Private vom Öffentlichen trennt. Sie sind gleichwohl nicht primär politisch motiviert, sondern vor allem lebenspraktisch ausgerichtet“ (ebd.: 21f). Andererseits entfalten sich kommunitaristische Bewegungen, die v.a. in jüngster Zeit vermehrt Zulauf haben. Sie antworten auf den Werte- und Orientierungsverlusts der sich globalisierenden Gesellschaft mit religiösen Welt- und Menschenbildern und hypnotisieren das Individuum durch Erleuchtungserfahrungen und kollektive Glaubensbekenntnisse.

Intentionale Gemeinschaften greifen sowohl das Bedürfnisse des unter zunehmendem Individualisierungsdruck und damit unter dem Druck einer unerschöpflichen Kreativität stehenden Subjekts nach Differenz auf, als auch sein Bedürfnis nach Gemeinschaft. Letzterem kann in unserer sich durch Migration gezeichneten Gesellschaft immer schwerer Genüge geleistet werden. Denn die in Auflösung begriffenen traditionellen kleineren (Familie) bzw. durch zunehmende kulturelle Heterogenität veränderten größeren Modellgemeinschaften (Nation) können nur bedingt Orientierungswerte und Einbindungshilfen zur Disposition stellen. Im Rahmen intentionaler Gemeinschaften werden dieses Bedürfnisse nach Differenz nicht nur respektiert, sondern für die Erhaltung der Gemeinschaft fruchtbar gemacht.

Im Gegensatz dazu wird in kommunitaristischen Gemeinschaften das Streben nach Selbstverwirklichung als Konsequenz des Liberalismus verteufelt. Denn die Überbetonung des Individuellen würde dem Gemeinwohl schaden. Sie werfen dem Liberalismus daher vor, dass er die gemeinschaftlichen Grundlagen durch Wettbewerb und Gewinnstreben des Einzelnen zerstöre und damit seiner eigene, Demokratie und Freiheit ermöglichende, Kultur untergrabe.

Die von Grundmann geforderte soziologische Gemeinschaftsforschung ist ein noch sehr junges Unternehmen. Durch richtungweisende Akzentverschiebungen eröffnete sie neue Horizonte. Denn sie setzt sich zum Ziel, die Ausblendungen ins Blickfeld zu rücken, die durch die Akzentuierung individualistischer Modellierungen und Handlungslogiken öö in der auf Max Weber basierenden empirischen Sozialforschung entstanden sind. Der Beobachtungsfokus wird deshalb verschoben. Soziales Handeln wird nicht mehr als Resultat eines individuellen Nutzungskalküls abgeleitet, sondern aus sozialen Bindungskräften. Damit rückt die Frage ins Zentrum, wie sich soziale Gemeinschaften über gemeinsame Handlungs- und Wertorientierungen und das Maß alltagspraktischer Handlungsbezüge konstituieren und welcher gesellschaftliche Stellenwert ihnen im gesamtgesellschaftlichen Gefüge zukommt. Aus diesem Blickwinkel wird aber v.a. auch das Subjekt als Akteur neu perspektiviert: nämlich als Element einer sozialen Gemeinschaft, jedoch ohne dabei seinen Anspruch auf Individualisierung

gegen sein Bedürfnis nach Gemeinschaft auszuspielen. Dieser Fokus rückt das Integrationspotential solcher Gemeinschaften ins Blickfeld, die „in besondere Weise ermöglichen, Individuum und soziale Verbundenheit gleichermaßen zuzulassen, also jene Integrationspotentiale besitzen, die individualistischen Gesellschaften zunehmend abhanden kommen.“ (Ebd.: 25)

Diese Perspektivierung ist deshalb von Bedeutung, weil sie den Polarisierungen zwischen Individuum und Gemeinschaft und damit auch Fundamentalismen entgegenwirkt, wie sie im Rahmen kommunitaristischer Gemeinschaften entworfen werden. Mit ihrer Gleichschaltung individueller Energien durch Lähmung des Subjekts ordnen sie sich in bedenklicher Weise dem dualen Raster jenes von Samuel P. Huntington 1996 auf theoretischer Ebene entworfenen und von George W. Bush auf politischer Ebene durch seinen religiös motivierten Antiterrorkrieg eingeleiteten Kampf der Kulturen ein.

1.2 Lebensstil und semiotisches Bewusstsein

Werte, Handlungsorientierungen und die an den Einzelnen gestellten Anforderungen, die dem Subjekt die Integration in intentionale Gemeinschaften ermöglichen, sind an eine Bewusstseinsentwicklung des Einzelnen gebunden. Sie manifestiert sich in Lebensstilen, die durch ihre ästhetisierte ‚Außenseite‘ performativ sichtbar gemacht wird. Stil ist dementsprechend als eine prozessuale Objektivierung des Selbstbildes eines Individuums innerhalb einer Gruppe zu betrachten, als Her- und Darstellung einer selbstbewussten, sich durch spezifische Orientierungswerte differenzierenden Lebensweise.¹ Diese Orientierungswerte finden ihren Ausdruck in ästhetischen Gestaltungs- bzw. Darstellungsformen, die wie die Cultural Studies oder der Neopragmatismus Richard Shustermans deutlich machen (Performing Lifeöö), auf einem (re)kreativen, lebenspraktisch ausgerichteten (gemeinsamen) Spiel mit Bildern, Zeichen und Ausdrucksformen basieren, das nach Selbstgestaltung und Selbst(er)findung strebt:

¹ Dazu liegen zahlreiche Studien vor, aus der Soziologie (Wilfried Ferchhoff, Ralf Vollbrecht, Dieter Baacke, Uwe Sanders, Ronald Hitzler), den Kulturwissenschaften (Shell-Jugendkultur-Studien) und v.a. von den Cultural Studies (s. dazu die resümierenden Arbeiten von Rainer Winter und Udo Göttlich), die seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts betrieben werden. Ihre Ergebnisse zeigen, wie wenig sinnvoll es ist, in positivistischer Manier die verschiedenen Stile und Phänomene bzw. ihre materialisierten Merkzeichen aufzulisten und zu kategorisieren. Jugend- und subkulturellen Stilen, ihren Zeichen und Codes eine Bedeutung zuzuordnen zu wollen, hieße sich auf einen Wettlauf zwischen Hase und Igel einzulassen. Zu groß ist die Lust (und auch die Notwendigkeit) des Subjekts an der (Re)Interpretation und (Re)Codierung hegemonialer und massenmedialer Zeichen und Codes.

„Das Leben der meisten Jugendlichen hat mit den Künsten nichts zu tun, ist aber tatsächlich voll von Ausdrucksweisen, Zeichen und Symbolen, durch die Individuen und Gruppen auf kreative Weise ihre Präsenz, ihre Identität und ihre Bedeutung herzustellen versuchen.“ (Willis 1991: 11)

Shusterman öö

Auf die Unkontrollierbarkeit der subjektiven Zeichenerzeugung wies Umberto Eco bereits 1967 (Eco 1984: 153) hin, indem er daraus die Konsequenz ableitete, „daß man, statt die Botschaft zu verändern oder die Sendequellen zu kontrollieren, einen Kommunikationsprozeß dadurch verändern kann, daß man auf die Umstände einwirkt, in denen die Botschaft empfangen wird.“ (Eco 1994: 441.) Diesem von ihm als „revolutionär“ bezeichneten Aspekt semiotischen Bewusstseins räumte er „in einer Zeit, in der sich die Massenkommunikationen oft als die Manifestationen einer Herrschaft darstellen, die durch die Planung der Übertragung von Botschaften die gesellschaftliche Kontrolle bekräftigt“ einen zentralen Stellenwert ein (ebd.). Eco ordnet dem semiotischen Bewusstsein infolgedessen eine pragmatische Energie zu, die aus der deskriptiven Wissenschaftsdisziplin der Semiotik ein aktives Projekt werden lassen sollte – eine Zielsetzung, die einerseits die Semiotik mit den Cultural Studies verbindet.

Andererseits zeichnet sich pop-, jugend-, oder subkultureller Zeichengebrauch selbst durch ein solches semiotisches Bewusstsein aus. Als ‚organische Intellektuelle‘ (Antonie Gramsci)² oder als ‚Laiensemiotiker‘, wie Rainer Winter sie nennt (2001: 125), haben (v.a. aber nicht nur) junge Menschen verschiedener Szenen ausgefeilte Taktiken der Unterwanderung hegemonialer Zeichen und Codes entfaltet, durch deren Neu-Kodierung bzw. Rekonfiguration sie gleichzeitig ihren Lebensstil und ihre Lebenseinstellungen zum Ausdruck bringen. Was Eco als Integration ‚außersemiotischer Umstände‘ (Eco 1994: 440) als eine erweiterte Zielsetzung semiotischer Forschung erörtert hat, wurde im Rahmen der Cultural Studies unabhängig davon an verschiedenen jugendspezifischen und subkulturellen Szenen erarbeitet; allen voran von Dick Hebdige, Paul Willis, John Fiske und Larry Grossberg. Hebdige (1979) machte in seiner richtungweisenden Analyse des Punkstils deutlich, dass Stil gerade auch aus einer Ablehnung und Befreiung von Bedeutungen bzw. des Zwangs etwas zu bedeuten erzeugt wird, so dass er sich jeder Interpretation verweigert:

„The key to punk style remains elusive. Instead of arriving at the point where we can begin to make sense of the style, we have reached the very place where meaning itself evaporates.“ (Hebdige 1979: 59)

² Siehe dazu den Beitrag von Ayan Kaya in diesem Band.

D.h. durch Stil kann die eigene Deutbarkeit verweigert werden, was im Rahmen einer traditionellen Semiotik, die sich auf die Botschaft der Zeichen konzentriert („a semiotics which begins with some notion of the ‚message‘ – of a combination of elements referring unanimously to a fixed number of signifieds“ (ebd.), nicht erkannt werden kann: „Any attempt at extracting a final set of meanings from the seemingly endless, often apparently random, play of signifiers in evidence here seems doomed to failure.“ (ebd.). Hebdige setzt daher auf eine semiotische Herangehensweise, die „lays less stress on the primacy of structure and system in language (*langue*), and more upon the position of the speaking subject in discourse (*parole*). It is concerned with the *process* of meaning construction rather than with the final product.“ (ebd.). Auch Paul Willis macht deutlich, dass das Ziel einer Jugend- und Popkulturforschung nicht darin bestehen kann, sich auf Objekte und deren Bedeutung zu konzentrieren, „ohne daß unser Wissen darüber, wie Symbole und Formen in gelebten Kulturen tatsächlich verwendet werden, sich dabei erweitert.“ (Willis öö). Einer sich auf Objekte, Zeichen und Symbole beschränkenden „Schreibtisch-Semiotik“ wirft er daher vor, sie würde das Leben durch symbolische Trennscheiben beobachten.

Wird der Stil ins Zentrum gerückt, dann werden weitere Aspekte des (re)kreativen Gebrauchs von Zeichen und Praktiken deutlich und zwar in ihrer Beziehung zum Subjekt. Dieses rückt als ein Zeichen erzeugendes Subjekt – und als „Subjekt einer Äußerung mit seinen Eigenschaften und Einstellungen von den Aussagen“ (Eco 1991: 399) ins Blickfeld. Es bietet sich daher an, Stil im Sinne Ludwig Wittgensteins zu begreifen, nämlich als eine Befreiung von Wahrheitsansprüchen. Sein konstruktiver Verstehensbegriff impliziert keinen Relativismus, sondern kann zur Überwindung der Dichotomie von Relativismus und Universalismus beitragen. Wittgenstein geht davon aus, dass der Mensch ein gänzlich von Ausdrucksformen bestimmtes Wesen, d.h. immer schon ein Stilwesen ist, weil das Ich als Darstellung und Bild existiert und der Stil daher das Bild des Menschen ist (Wittgenstein öö). Als Bilder versteht Wittgenstein bildhafte Vorstellungen, wie Leit-, Sinn-, Lebens- oder Weltbilder. Ein Verständnis des symbolischen Menschen sei daher nur durch eine Hinwendung zu seinen Bildern zu erreichen. Daher konzentrierte er sein anthropologisches Interesse auf die Funktionsweise der in der Lebenswelt wirkungsmächtigen Ästhetizismen und richtete sein philosophisches Interesse auf die Frage, wie sich der Mensch durch kreativen Zeichengebrauch aus diesen Mechanismen befreien kann.

1.3 ‚Spektakel‘ und ‚Performanz‘ – Bilderschein und Dasein

Auf die Möglichkeiten dem von Marshall MacLuhan beschriebenen Trancezustand der Massenkultur bzw. dem von Antonio Gramsci

herausgestellten Machtmechanismen der Hegemonialkultur zu entkommen, hat v.a. der französische Kulturkritiker und Situationist Guy Debord (1967) hingewiesen. Er benutzt dazu den Begriff des Spektakels (These 10), mit dem er „die Behauptung des Scheins und die *Behauptung* jedes menschlichen, d.h. gesellschaftlichen Lebens als eines bloßen Scheins“ bezeichnet und als eine „sichtbare *Negation* des Lebens“. Das Spektakel verwandele „wirkliche Welt in bloße Bilder“ und lasse „die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens“ werden. Die Aufgabe des Spektakels besteht daher in der Produktion einer Gesellschaft, die durch die Bevorzugung des Sehnsinns, die religiöse Illusion materialisiert (Thesen 19 u. 20) und die Wahrnehmung des Subjekts beschränkt. Das führt zu Entfremdung und Vereinzelung.

Um sich dem das Erleben des Subjekts auslöschenden „Spektakel“ einer auf Hierarchie und Macht basierenden Gesellschaft zu entziehen, beschrieb Debord u.a. zwei Wege. Eröffnet die „*dérive*“, ein sich Treiben lassen zwischen den „stickigen Rollen“, die die Gesellschaft parat hält, um daraus spielerisch einen neuen Lebensstil zu erzeugen, so bietet das „*détournement*“ die Möglichkeit, sich das vom Spektakel absorbierte Leben durch die Konstruktion performativer Situationen (zu verstehen als kurzfristig erzeugt Lebensumgebungen) für den Einzelnen zurück zu erobern (Debord 1980: 5, 16, 41, 50). *Détourner*, also umdrehen, bedeutet den Bildern, Umwelten, Milieus und Events ihre Bedeutungen (im Sinne lähmender und stigmatisierender Festschreibungen) ihre Macht durch Verkehrung zu nehmen. Die situativ geschaffenen neu hergestellten, wandelbaren Bedeutungen erzeugen Freiräume. Auf diese Weise kann das Spektakel des *Bilderscheins* für das Subjekt als ein sich von der Projektion lösendes *Dasein* genutzt werden.

1.3 Zeichensetzung und *Eigensinn*

Wird das durch die Medien gespeiste und in Gang gehaltene Spektakel gestört, sein Bildermonolog durch vorübergehende Belebung (Aneignung) dialogisiert, dann wird die alte Syntax kultureller Vorgaben zerbrochen bzw. ihre an mächtige Bilder gebundenen Meme werden in ihrer prägenden und hypnotischen Wirkung entschärft (Lasn öö 129). Das geschieht durch eine *eigensinnige* (deviante) Nutzung kultureller Zeichen (Fiske öö), Codes oder Praktiken und durch eine selbstständige Nutzung der potentiell demokratischen Medien.³

Die dabei entstehenden (Symbol)Bricolagen und modifizierten Kulturpraktiken werden nicht nur zur Herausbildung von ebenso

³ Im Sinne eines rezeptiven Vorgangs, den Eco als nicht kontrollierbares In-den-Umständen-Sein bezeichnet (Eco öö).

individuelle Differenz signalisierenden wie Gemeinschaft bildenden Lebensstilen benutzt. Sie stellen v.a. eine wertvolle Lebenshilfe und Orientierung dar, die in Zeiten schwindender Perspektiven und Werte ein wichtiges Sicherheitsnetz bei einer Lebensplanung bieten, die immer mehr zum Drahtseilakt geworden ist. Umso wichtiger ist für die Betrachtungsweise devianten Zeichengebrauchs bzw. devianter Kulturpraktiken, dass wir uns dabei, wie Eco fordert, der ‚außersemiotischen Elemente‘ und ‚Umstände‘ gewahr bleiben. Das erweitert den Blick darauf, „dass die Welt der Kommunikation nur der zarte Überbau von etwas ist, was hinter dem Rücken der Kommunikation geschieht“ (Eco 1994: 442).

Kommunikation umfasst nicht nur alle Akte der Praxis in dem Sinne, dass „die Praxis selbst globale Kommunikation, Begründung von Kultur und gesellschaftlichen Beziehungen ist, sondern sie gründet in der Voraussetzung, dass es „der Mensch [ist], der sich die Welt aneignet und der bewirkt, dass sich die Natur ständig in Kultur verwandelt.“ (Ebd.).

Ein essentialistisches Kulturverständnis enthistorisiert Kultur also nicht nur, es entmenschlicht sie auch, indem es die Bedingungen ihrer Entstehung verdunkelt. Wie in den einführenden Betrachtungen deutlich wurde, geschah dies insbesondere durch die Mythisierung von Kreativität (siehe Vorwort). Als göttliche Fähigkeit und Tätigkeit definiert, bedurfte es vieler Jahrhunderte, bis sich die Vorstellung eines mit der Aura der Genialität umsponnenen menschlichen Schöpfertums entwickelte. Dadurch erst wurde Kreativität an die Künste und damit an die hegemoniale Kultur der Repräsentation gebunden. Durch die ‚technische Reproduzierbarkeit der Künste‘ (Walter Benjamin) schien diese geniale Aura der Kreation wieder verloren zu gehen und das schöpferische Ausnahmesubjekt erstickt zu werden, bis die ökonomisch motivierte Kreativitätsforschung das schöpferische Potential in jedem Menschen entdeckte und das Alltagsleben zur (Über)Lebenskunst erklärt wurde. Das lässt Lebensstile zu Lebenszeichen werden.

Die Analyse von Pop-, Sub- und Jugendkulturen zeigt, welche Rolle das Subjekt dabei spielt und dass es sich dabei um Formen der Gemeinschaft handelt. Denn diese Spezialkulturen entstehen durch die Partizipation eines (sich selbst) gestaltenden Subjekts. Die individuelle Aneignung eines sich dadurch erst konstituierenden Referenzsystems, das immer wieder aufgegriffen, aktualisiert und kreativ umgeformt wird, ist der dynamische Dreh- und Angelpunkt dieser Kulturen. Daher absorbieren sie weder das Subjekt noch seine kreativen Potentiale, sie erziehen es vielmehr zur permanenten Erzeugung (Setzung und Umsetzung) von Zeichen, indem sie ihm ‚Werkzeuge‘ dafür zur Verfügung stellen. Das macht sie zu Schöpfern einer als demokratisch begriffenen Kultur. Sie braucht daher keine göttlichen oder geheimnisvollen Ursprungsmythen, um dahinter liegende Macht- und

Hegemonieansprüche zu verdecken und sie muss nicht materialisiert, werden, denn sie wird tagtäglich durch ihre Mitglieder performiert.

2. WERKZEUGKISTE HIP-HOP - SELBST(ER)FINDUNG UND LEBENSRAUM

Ein ebenso anschauliches wie komplexes Beispiel für eine solche, aus einer intentionalen Gemeinschaft resultierenden Kultur ist die HipHop-Kultur. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie für ihre Mitglieder keine BilderScheinwelt produziert⁴, die sie zu Betrachtern bzw. Konsumenten reduziert, sondern dass sie sie zur partizipativen Her- und Darstellung eines situativ entstehenden, gemeinsam zu performierenden Spektakels animiert. Dadurch wird der ‚gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit‘, deren Wirkungsmechanismen Berger und Luckmann 1989 beschrieben haben, eine subjektive und gemeinschaftliche Rekonstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit gegenübergestellt, an der das Subjekt entscheidenden Anteil nimmt. Diese Rekonstruktion vollzieht sich über die Appropriation kultureller Vorgaben, durch die Rekonfigurationen in Gang gesetzt werden, die dem Subjekt in der Gemeinschaft Lebens- und Spielraum bieten.

2.1 DJing: Rückeroberung der Musik – Produktion durch *Manipulation*

Beginnen wir mit der vom üblichen Gebrauch abweichenden Nutzung des dem DJ-ing zugrunde liegenden Plattenspielers. Mit ihm wird nicht mehr konservierte Musik reproduziert, sondern live komponiert. Die Beleuchtung der außersemiotischen Umstände klären die gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen, aber auch die Tragweite einer solchen Abweichung. Entstanden ist diese Praxis aus sozio-ökonomischem bzw. soziokulturellem Mangel. Fehlende finanzielle Voraussetzungen und fehlender Zugang zu den entsprechenden Bildungsinstitutionen (Musikunterricht, Erlernen eines Instruments) bzw. Unterhaltungsetablissemments (kein Zugang für Schwarze zu Diskotheken).

Mit dem aus dem Müll weißer Wohnviertel geholten Platten- und Plattenspieler wurde eine neue Kulturpraktik entfaltet, die die gesamte Popmusikkultur (Turntableism) nachhaltig prägte.

⁴ Der Starkult der Rap-Kultur wird v.a. von der Kulturindustrie erzeugt, die nach Vereinnahmung und Ausbeutung jeder neuen Sub- und Jugendkultur strebt. Wenn ich von Rap und HipHop spreche, dann beziehe ich auf den Kern dieser Bewegung. Ihre Aktanten sind sich dieser Mechanismen bewusst und bemühen sich ihnen entgegen zu wirken, was nicht verhindert, dass sie bei ihren Fans zu Helden werden. Ihr Heldentum beruht allerdings weniger auf Kalkül und Management, als auf ihrem Charisma.

Das Musikvideo *Evrything is evrything* der amerikanischen Rap-Legende Lauryn Hill macht die Tragweite dieser Technik auf metaphorischer Ebene als einen zutiefst semiotischen Widerstand sichtbar. Sie inszeniert den Plattenspieler als ein überdimensionales ‚Lese‘gerät. Der Tonarm tastet die Strassen New Yorks ab und die wie ein Deus ex machina auf die Platte greifende, scratchende Hand erschüttert die Straßen New Yorks, lässt die Passanten stürzen. Der deviante Gebrauch des Plattenspielers⁵ stellt die Möglichkeiten und auch die Macht des Subjekts heraus: es kann sich den sich konstruierten/projizierten Wirklichkeiten der hegemonialen Kultur widersetzen, indem es Zeichen anders (be)deutet, selbst Zeichen erzeugt und neue Techniken der Zeichenerzeugung erfindet. Dadurch kann es sich eigene Situationen und Stimmungen schaffen, seine eigenen Wirklichkeiten erzeugen und sich in ihnen selbst (er)finden, indem sie sich dem sich ‚im Kreise drehenden Spektakel‘ der Debordschen Gesellschaft entziehen, und zwar indem es die gleichmäßigen Drehbewegungen des *Bedeutungskarussells* unterbricht.

2.2 Breakdance: Rückeroberung des Tanzes - Entgrenzung der Raumerfahrung

Die Unterbrechungen des DJs (breaks) durch Scratches hatten v.a. den Zweck die rhythmischen Passagen zu verlängern (Looping), zu denen getanzt wurde. Daraus hat sich das B-Boying (von Break-boy) entwickelt. Es macht den performativen Aspekt dieser partizipativen Kultur besonders deutlich, denn sie potenziert körperliche Präsenz und die Raumwahrnehmung des Subjekts. Raum als eine Dimension der Ausdehnung, Bewegung und Entfaltung ist konstitutiv für das In-Welt-Sein des Subjekts. Breakdance und die anderen Tanzstile der Hip-Hop-Kultur stellen daher ein Werkzeug dar, das zunächst das Bewusstsein des *Daseins* und der eigenen Aktionskraft (Lebensenergien) stärkt. Der der HipHop-Bewegung zugrundeliegenden Philosophie entsprechend werden diese Energien kreativ genutzt, d.h. destruktive Energien (Aggressionen) werden in positive umgesetzt, um die eigene Identität innerhalb der Gemeinschaft (weiter) zu entwickeln; im Falle des Breakdance durch einen unverwechselbaren Tanzstil, mit dem der Einzelne sich immer wieder unter Beweis stellen muss. Das heißt er muss sich auf die Kreationen der anderen Tänzer beziehen, so dass sich das Figurenrepertoire ständig verändert.

Der Breakdance unterscheidet sich daher fundamental von Bühnen- und Gesellschaftstanz. Vom Bühnentanz, weil er einerseits die Grenze

⁵ Er wird nicht zur Reproduktion eines Kunstwerks, sondern zur Produktion einer kreativen auratisch aufgeladenen Atmosphäre genutzt. Siehe dazu Kimminich 2006a.

zwischen Zuschauern und Akteuren nicht nur aufhebt, sondern seine Ressourcen aus der Beteiligung aller schöpft. Vom Gesellschaftstanz, weil er zwar wie dieser auf Grundregeln und Grundsritten bzw. -figuren basiert, aber keine (durch Paarbildung dual konzipierte) Bewegungsgrammatik vorgibt. Das erweitert und entgrenzt den somatischen Erfahrungs(spiel)raum des Einzelnen wie der Gemeinschaft.

2.3 Rapping: Rückeroberung und Verkörperung der Sprache und der Agora

Der rapspezifische Umgang mit Sprache, durch den ihre Festschreibungen im Sinne des Debord'schen Détournements aufgelöst werden, hat eine (globale) Plattform des Dialogs entstehen lassen, den Debord in seinen Kommentaren noch totsagte, nämlich eine neue Form der Agora, „in der eine Diskussion über die Wahrheiten, die alle Daseienden betreffen“ (1996: 211) geführt wird. Rap als Oratur, die an mündliche Traditionen anknüpft, um das schriftlich fixierte Wissen verschiedener Kulturen zu re-oralisieren, verleiht dem gesprochenen Wort in der postmodernen Schriftkultur daher ein bedeutsames Come Back; einerseits weil es Literatur zu einer ‚réal littérature‘ werden lässt, andererseits weil es Fiktionen als Möglichkeiten nutzt und nicht zuletzt, weil es das gesprochene Wort verkörpert. An das Charisma einzelner Subjekte gebunden steht das gerappte Wort gesellschaftlichen Festschreibungen wirkungsvoll entgegen.

Ein eindrucksvolles Beispiel für die Erzeugung von Zeichen und die Erfindung von Zeichenerzeugungstechniken bzw. der Bedeutung ihres gewählten Umfeldes, bietet auch die Spraykultur (Siehe dazu Meier und Stemmler in diesem Band). Mit Graffiti und Tag dringen die Zeichen eines Subjekts bzw. einer intentionalen Gemeinschaft aus dem privaten in den öffentlichen Raum ein. Handelt es sich einerseits um die ästhetische Gestaltung von Schriftzeichen bzw. Bildkompositionen, mit denen untereinander rivalisierende Mitglieder der ebenso internationalen wie intentionalen Gemeinschaft der Writer, durch die Identität zum Ausdruck gebracht und Anerkennung erworben wird (kimminich 2003), so spielt andererseits die Wahl des Ortes oder Raumes, an bzw. in dem Zeichen angebracht werden, eine ausschlaggebende Rolle. Denn die Situierung von tags und Graffiti ist eng mit ihrem Deutungshorizont verbunden. D.h. der Writer wirkt dadurch gezielt auf die Rezeptionsumstände seiner Zeichen ein. Graffiti ist daher auch als eine Rückeroberung des öffentlichen Raumes zu sehen, mit einem Krieg der Zeichen eingeleitet wird.

3. DIE ‚EINSCHNEIDENDEN BILD,MALE‘ DES TATTOO

Mit subjekt- und gemeinschaftsspezifischen Perzeptionen, Intentionen und Emotionen aufgeladen, können Zeichen und Codes zu wirksamen Instrumenten der Abwehr gegen die gesellschaftliche Vereinnahmung durch Bezeichnung und Bedeutung umfunktioniert werden. Am Beispiel des Tattoo möchte ich zeigen, dass sie auch als ‚Bild‘male ‚einschneidender‘ persönlicher Erfahrungen fungieren können.

Tätowierungen sind spätestens seit den 1990er Jahren zu einem beliebten Ausdrucksmedium einer Vielzahl nicht nur jugendspezifischer Lebensstile geworden. Ihre szenen- und schichtenübergreifende Verbreitung⁶, ist als Aneignung kultureller Bildmetaphern zu sehen, durch die Bild und Mensch in eine geradezu unauflösbare Beziehung zueinander gesetzt werden. Tattoo ist daher als visuelle Kultur bzw. visuelle Kommunikation zu betrachten, eine Kommunikation, die den Charakter eines für andere sichtbaren Selbst,gesprächs‘ ein- und nur nebenbei auch die Funktion der Rebellion und Differenzierung übernimmt, wie soziologische Studien ergeben haben (Knjiff 2002, Feige 2003). Bei Nicht-Tätowierten ruft dieses Phänomen teilweise immer noch die mit ethischen Wertungen verknüpften Konzepte des unzivilisierten Barbarischen auf, auf das die Praktik des Tattoo selbst explizit Bezug nimmt, allerdings ohne dabei kategoriale kulturhegemoniale Werthierarchien aufzurufen.

3.1 Bewertung der Hautbilder

Erinnert man sich an die Geschichte der Hautbilder (Feige 2003, Oettermann 1995, Dube 1980), dann wird deutlich, dass diese eine ambivalente Geschichte ist. Einerseits wurden die den Hautbildern zugeschriebenen magischen Kräfte von den Eroberern der Neuen Welt im christlichen Missionseifer mit Folter und Tod bekämpft. Andererseits brachten die Seefahrer die Faszination, die sie ausstrahlten, auf Brust und Armen mit nach Europa zurück.⁷ Im 19. Jahrhundert stellten tätowierte Europäer ihre bebilderten Körper samt wundersamen Lebensgeschichten auf Sideshows zur Schau. In Deutschland waren in den Mitte des 19. Jahrhunderts bereits 20 % der Bevölkerung tätowiert, wie erste Untersuchungen des Berliner Invalidenhauses von 1852 ergaben. Dabei wurde die Tätowierung zum unterschichtlichen Phänomen und zu Beginn

⁶ In jeder deutschen mittelständischen Kleinstadt gibt es gegenwärtig zwei oder drei Tattoo-Studios, in denen insgesamt mindestens 3.000 Tätowierer arbeiten. Für *die* Tätowierten finden zahlreiche Conventions statt, die größte jährlich einmal in Berlin.

⁷ Auf diese Weise wurden aus den Schönheiten ferner Länder Pin-up-girls, die auch heute noch beliebte Tattoo-Motive für Männer wie Frauen sind.

des 20. Jahrhunderts zur Unkultur erklärt, da sie – so beispielsweise Erich Riecke:

„ [...] auf einen niederen Kulturstand schließen lasse, nicht gerade ein Zeichen fortgeschrittener Zivilisation darstelle und für keinen besonders hohen Intelligenzgrad spreche.“ (Zitiert nach Feige 2003: 30)

Ähnliches lässt sich bei dem italienischen Juristen und Gerichtsmediziner Cesare Lombroso nachlesen, dem den mit Kriminellen gleichgesetzten Tätowieren Mitte des 19. Jahrhunderts einen „caractère antatomico-légal spécifique au criminel“ zuordnete. Ihre Hautbilder wertete er als Zeichen einer „regression vers l'état primitif“ (zitiert nach Dube : 87) ein Argument, dass viele französische Gerichtsmediziner und Kriminologen übernahmen Zitiert. Auch im 20. Jahrhundert wurden die Hautbilder mit Kriminalität in Verbindung gebracht. In Deutschland wurden sie darüber hinaus mit Kommunismus kombiniert, übrigens zur gleichen Zeit, als der Begriff des Jugendlichen mit Kriminalität und Sozialismus verknüpft wurde (Kimminich 2006). Darauf folgten Verbote, Diffamierung und im Nationalsozialismus Verfolgung. Viele Tätowierte endeten in den Konzentrationslagern, ihre Haut wurde abgezogen, als Anschauungsmaterial aufbewahrt oder zu künstlerischen Objekten verarbeitet.

3.2 Selbstbebilderung als Selbst(er)findung

Ein Renouveau erlebte die Tätowierung erst wieder im Nachkriegsdeutschland und zwar im Rahmen der Vorliebe Jugendlicher für all das, was aus Amerika kam, namentlich die mit Lebensintensität verbundene Musik. Die Geschichte der wechselnden Musikstile bildet sich daher auch auf der Haut ab. Mit dem Rock-N-Roll kamen die Tätowierungen der GI's und mit „Born to be wild“ und „Easy Rider“ setzte die Suche nach Freiheit, nach sich selbst und einem Kontinuum entgrenzten Erlebens ein, was u.a auch eine Heroisierung des Todes mit sich brachte. Als Motive waren und sind daher neben Motorrädern besonders Totenschädel und Sensenmänner beliebt.

Düstere Horror und Tod-Tattoos, Exploited oder Misfit-Schädel sowie Spinnenetze sind beliebte Motive der Punk-Szene. Tribals und indianische Motive dominieren die Techno-Szene, „weil sie sich dem Körper anschmiegen und wie die Musik auf den Körper abgestimmt sind“, so der 28-jährige René. Der 31-jährige Kai-Uwe erläutert seine von ‚fetten Tribals‘ umrankten Flat-Tats⁸ folgendermaßen:

⁸ Ein Flat-Tats stellt eine Symbiose aus Bärenkopf, Menschenhand, Donnervogelkopf und Bärenklaue dar; es symbolisiert Transformation. Dieses und vergleichbare Motive bedeuten, so Kai-Uwe, „dass es möglich ist, mit

„Die Ureinwohner des amerikanischen Kontinents erreichten höhere Bewusstseinsstufen durch schamanische Rituale: Rhythmus plus Tanz gleich Trance. Und so ist es auch bei Techno. [...] Das *Tat* auf meinem linken Arm bedeutet Transformation in verschiedene [...] Bewusstseinsstufen. [...] Für mich ist die Tätowierung daher ein Ausdruck meines damaligen Seelenzustands und ein Zeichen für mich, optimistisch in die Zukunft zu blicken.“ (Zitiert nach Feige 2003: 329).

Andere Tattoo-Fans bevorzugen die traditionellen, aus der Seefahrt stammenden, Motive, die Orientierungswerte wie Glaube, Liebe, Hoffnung vermitteln, machen ihre individuellen Faszinationen an Malern oder Schauspielern sichtbar oder an Figuren und Symbolverdichtungen aus Mythen, Legenden, aber auch aus Comics. Wieder andere zeigen auf der Haut, was ihnen lieb ist, lassen sich das Konterfei ihrer Kinder oder Haustiere tätowieren bzw. ihr eigenes Portrait.

Wie die zitierten Aussagen Tätowierer verdeutlichen und sozialpsychologische Studien ergaben, signalisiert ein Tattoo zunächst Zugehörigkeit im Hinblick auf die große Gruppe der Tätowierten. Tattoos verleihen dem Träger aber auch innere Stärke, Hoffnung oder Glauben an etwas bzw. an sich selbst und steigern sein Körper- (auch das erotische) Selbstbewusstsein. Vor allem aber werden sie als ein Ausdruck persönlicher Exklusivität verstanden. Diese Funktion wurde bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert von dem Gerichtsmediziner Alexandre Lacassagne in Lyon herausgestellt, der die Tätowierkunst als das Bedürfnis der Analphabeten bezeichnete, bestimmte Ideen zum Ausdruck zu bringen; er nannte ihre Hautbilder daher „*cicatrices idéographiques*“ (zitiert nach Dube 1980: 88). Diese Gedanken wurde 1910 und 1950 von den Psychologen Maurice Boigey bzw. J. Delarue und R. Giraud aufgegriffen; letztere betrachteten die „*blesure qui parle*“ als „*argot du milieu*“ und erstellten eine „*grammaire graphique au langage emblématique*“). In diesem Sinne wird das Tattoo in der gegenwärtigen Forschung als „*locution non verbale*“ betrachtet „*qui s'aquite d'un message*“ (ebd.: 189). In diesem Sinne ist die bebilderte Haut auch als Bildertagebuch eines Subjekts zu betrachten. Es erinnert den einzelnen an wichtige ‚Einschnitte‘ seiner Lebensgeschichte, wie beispielsweise Alex erklärt:

„Jede Religion schmückt ihre Tempel. Wir Tätowierten sehen den Körper als Tempel an. [...] Auf ihm trage ich meine Lebensmaximen spazieren, keines meiner Tattoos ist ohne Bedeutung, denn so ist auch der Freskenschmuck in den alten Kirchen entstanden.“

geistiger Kraft in jedwede physische und psychische Hülle und Situation zu gelangen.“ (Zitiert nach Feige: öö)

Aber Bildmotive von Alex folgen keinem aufeinander abgestimmten, festgelegte Bedeutungen vermittelten Symbolsystem, sie stammen aus unterschiedlichen Kulturkreisen und Epochen, aus archaischen Religionen sowie aus den Figurenarsenalen aktueller Fantasyfilme oder Comics. Sie alle werden kombiniert, zu einem persönlichen Stil verdichtet und mit personalisiertem Sinn aufgeladen. D.h. sie verweigernden sich dem kulturhegemonial festgelegten Netzwerk der den einzelnen Bildsymbolen zugeordneten Bedeutungen. Vielmehr verschweißen sie Stil und Mensch zu einer untrennbaren Einheit im Sinne Wittgensteins: „Der Stil ist der Mensch selbst“ heißt dann konsequenterweise auch, wie Wittgenstein an andere Stelle folgert, dass man zu seinem Stil verdammt ist: „Du musst die Fehler Deines eigenen Stiles hinnehmen. Beinahe wie die Unschönheiten des eigenen Gesichts.“ (Wittgenstein öö)

Eine Dimension dieser Selbstgestaltung besteht also darin, dass sich das Subjekt durch Selbst-be-bilderung gegen Fremdbezeichnung schützt. Seine Hautbilder erzeugen Individualität und Authentizität. Aber sie sind auch Anlass der Gemeinschaftsbildung, nämlich die der heterogenen Gemeinschaft der Tätowierten. Die andere Dimension besteht darin, dass von manchen Motiven etwas ausgeht, mit dem sich ihre Träger, wenn sie es nicht schon vorher getan haben, irgendwann einmal auseinandersetzen, nämlich mit dem, was ihr Tattoo einmal ursprünglich bedeutet hat oder haben soll. Beispielsweise die aus Polynesien oder Neuseeland stammenden, sehr beliebten Tribals (Siehe dazu Warneck/Ulbrich 2001). Sie werden häufig ihrer Ästhetik wegen gewählt. Als Zeichen für Stammeswerte und Eigenschaften wie Tapferkeit, Stärke oder Aufrichtigkeit diente ihr Nachzeichnen einst als „Unterschrift“ – da ein Tribal in Einklang mit der Seele seines Trägers stehen sollte. Für nicht wenige Tattoo-Fans öffnet der (nicht selten zunächst als ein Akt der rein äußerlichen Selbstgestaltung gedachte) erste Körperschmuck, daher einen Akt der Selbst(er)findung. Sie beruht auf dem Einbrechen der ästhetischen Außenseite kultureller Zeichen, die das Subjekt zur Gegenüberstellung mit seinem/seinen Bild/ern und damit zur (Selbst)Wahrnehmung und -reflexion zwingt.

4. KULTURPROGRAMME UND PROGRAMMSTÖRUNGEN

Um diese subjektspezifische, osmotische Gemeinschaften bildende Nutzung kultureller Zeichenarsenale, Praktiken und Darstellungsstile in ihrer (Re)Kreativität und Dynamik beschreiben und ihre Potentiale sichtbar machen zu können, möchte ich nun die eingangs skizzierten theoretischen Positionen wieder aufgreifen und zusammenführen.

Bezieht man, wie von Eco gefordert, die außersemiotischen Umstände und das zeichensetzende Subjekt in den Analysehorizont ein,

dann verschiebt sich der Beobachtungsfokus. Nicht mehr die gesellschaftliche Halbwertszeit von Bedeutungen ist dann von Interesse, sondern deren situative Momentaneität. Dadurch wird deutlich, dass Kultur wie die Cultural Studies fordern, als eine Zirkulation von Bedeutungen betrachtet werden muss und nur in ihren sozialen und ökonomischen Kontexten von Macht und Politik angemessen analysiert werden kann. Vor dem Hintergrund der Enttraditionalisierung und der Auflösung stabiler Identitäten ist ‚Kultur‘ daher als ein Kampf um Bedeutungen zu beschreiben, der durch ein Wechselspiel von Artikulationen, Stilen und Performanz mit den unaufhörlichen Konflikten über den Sinn bzw. Wert von Traditionen, Repräsentationen und Erfahrungen in Gang gehalten wird. Der Kulturbegriff der Cultural Studies bricht ‚die Kultur‘ daher in eine Vielfalt von – zumindest in der Betrachtung – gleichberechtigten Spezialkulturen, Stile oder Szenen auf. Um ihnen gerecht werden zu können, muss, wie Eco fordert, dem ‚In-den-Umständen-sein‘ jeder einzelnen Spezialkultur und insbesondere den sie erzeugenden Subjekten Rechnung getragen werden. Nur dann kann die Erzeugung von Bedeutungen und Stilen anders perspektiviert werden, nämlich nicht in ihrer Anbindung an das Zeichen, sondern als Symptome ihres über seine Nutzung entstehendes In-den-Umständen-Seins.

„Da, wo es unmöglich erscheint, die Modalitäten des Sendens und die Form der Botschaften zu verändern, bleibt es möglich (als eine ideale semiotische „Guerilla“), die Umstände zu verändern, in deren Licht die Empfänger die Lektürecodes auswählen werden. Gegen eine Strategie der Kommunikation, die sich bemüht, die Botschaften so redundant zu machen, daß deren Rezeption nach den vorher festgelegten Plänen gesichert ist, zeichnet sich die Möglichkeit einer *Taktik* der Decodierung ab, die verschiedene Umstände für verschiedene Decodierungen *herstellt*, wobei die Botschaft als signifikante Form unverändert bleibt ...“ (Eco 1994: 441).

Die Zusammenhänge zwischen Subjekt (Bewusstsein) und medial vermittelten Botschaften (gesellschaftlich gültige Wirklichkeitsmodelle und Handlungsanleitungen) eines sozialen Systems werden besonders im Kulturmodell des Medienkommunikationswissenschaftler S.J. Schmidt, sichtbar. Er konzeptualisiert Kultur als „Ordnung symbolischer Ordnungen“ (Schmidt 1994: 164) – im Sinne von Riten, Mythen, Diskurse, Kollektivsymbole, Gattungen etc. – durch die Bewusstsein (Kognition) und Kommunikation (soziales Handeln) koordiniert werden, und zwar vermittels der die Aktanten koordinierenden Medien. Den Medien kommt als ‚Ort‘ der Bewusstseinsbildung daher ein zentraler Stellenwert zu. Sie stellen das zur Aufrechterhaltung eines Wirklichkeitsmodells notwendige systematisierte kollektive Wissen zur Disposition. Es handelt sich um Normen, Werte, Verhaltensweisen und bestimmten Inszenierungen von Emotionen, die in spezifischen

Symbolkonfigurationen zum Ausdruck kommen. Er definiert Kultur daher als ein

„Programm der gesellschaftlich praktizierten bzw. erwarteten Bezugnahmen auf Wirklichkeitsmodelle, also auf Kategorien und semantische Differenzierungen, ihrer affektiven Besetzung und moralischen Gewichtung bzw. auf das Programm der zulässigen Orientierungen im und am Wirklichkeitsmodell einer Gesellschaft [...]“ (Ebd.: 38)

Soziale Wirklichkeit entsteht dementsprechend durch eine ‚Wirklichkeit‘ von Zeichen, deren Bedeutungen festgeschrieben sind. Die vorausgegangene Festschreibung, eine Aufladung mit Wert und Sinn bzw. ihr Zweck wird allerdings ausgeblendet (Kimminich 2006ba). Die Möglichkeit dieser Invisibilisierung beruht auf einem Zeichenmodell, das Materialität von Bedeutung bzw. Subjekt und Zeichengebrauch voneinander trennt. Denn ausgegangen wird von der Vorstellung einer im sinnlich wahrnehmbaren Zeichen mitgeteilten, intellektuell zu erschließenden Botschaft. Werden Zeichen hingegen als Voraussetzung für Kommunikation im Rahmen des Zusammenhangs von ‚Kulturprogrammen und Wirklichkeitsmodellen‘ betrachtet, dann erscheinen sie als ‚Ausdrucksgestalten‘ und nicht als ‚Bedeutungen‘ im Sinne von ‚kognitiven Ordnungsbildungen‘. Die Unterscheidung von Materialität und Bedeutung symbolisiert dann nicht Seins-, sondern Beobachtungsalternativen (Schmidt 2003: 68-81).

Wie ausschlaggebend es ist, nach welcher Vergleichgrundlage sich die dominierenden Konzepte, beziehungsweise ihre wissenschaftliche Beobachtung richten, macht auch die zitierte Metapher der Kommunikationsguerilleros deutlich. Sie bezeichnen das, was Schmidt unter Rückgriff auf die Steuerungsmetaphorik Kulturprogramm nennt, als ‚kulturelle Grammatik‘, um auf den dem hegemonialen Kulturkonzept eingearbeiteten Ausblendungsmechanismus aufmerksam zu machen. Indem sie Kultur und ihr Regelwerk auf Sprache und Grammatik - als ein arbiträres Zeichensystem mit einem ebenso willkürlichen Regelwerk - beziehen, machen sie darauf aufmerksam, dass wir Kultur erlernen, ohne uns ihres Regelwerks als ein solches bewusst zu werden. Da die Einhaltung grammatikalische Regeln als Garant einer erfolgreichen Kommunikation gilt, werden sie ebenso wenig hinterfragt, wie die ‚Grammatik‘ der Kultur. (Kleiner öö 334 Anm 16)

Was passiert, wenn diese Regeln außer acht gelassen und hinterfragt werden, wird an der Rap-Kultur deutlich. Sie ist aus einem Bruch mit dem Regelsystem der Sprache hervorgegangen. Nicht nur die Grammatik (Satzbau), sondern auch der Wortbau wird modifiziert. Aus Ein- werden mehr Mehrdeutigkeiten. Das hat die kommunikative Leistung dieser Sprache keineswegs in Frage gestellt, aber Akzentverschiebungen in

Gang gesetzt, durch Welt- und Selbstwahrnehmung durch Welt- und Selbstbedeutung verändert werden.

Möglich ist diese durch eine Auflösung des Zeichenbegriffs. Wird den Begriffen ihre Eindeutigkeit genommen, dann verlieren sie ihre festschreibende Macht und werden zu Werkzeugen subjektiver Wirklichkeitsgestaltung. Denn Polysemie und Ambivalenz verlangen vom Subjekt Kreativität und Reflexivität.

Eine selbstständige ist daher immer transformierende Aneignung des kulturellen Zeichenarsenals, die in hierarchischen (auf Konservierung ausgerichteten) Gesellschaften vermieden werden muss. Die kreative also modifizierende ‚Aktionalisierung‘ kultureller Zeichen durch das Subjekt, wurde daher der kategorialen Figur des ‚Barbaren‘ zugeordnet. Er steht v.a. deshalb außerhalb von Kultur, weil er sich Kultürlisches sinnliches aneignet. Dies zeichnet auch den manipulativen Gebrauch des Plattenspielers aus, durch den Konservierte als Abstrahiertes (dem Zugriff Entzogenes) auf die Ebene des Phänomenalen zurückgeführt und damit der Veränderung durch sinnliches Eingreifen (*Manipulation*) preisgegeben wird.

Durch den Individualisierungsdruck des sich globalisierenden Spätkapitalismus und seine Megarecyclingmaschinerie der Kulturindustrie hat nicht nur die Breite paralleler Lebensstile zugenommen. Die Medientechnologien haben auch den Blick auf die Schaltpläne und Codierungsmechanismen des komplexen Gefüges hegemonialer Wirklichkeitsmodelle und Kulturprogramme eröffnet und ihre rekreative Nutzung eingeleitet. Darauf hat Walter Benjamin in den 1930er Jahren hingewiesen, als er seine These von der taktischen Umfunktionierung der Massenmedien entwickelte (Stingl 2005). Denn durch die wachsende Verfügbarkeit von audiovisuellen Aufzeichnungs- und Wiedergabetechniken rückt der Schnitt, die Unterbrechung und die Montage ins Blickfeld, durch die nicht ein Ganzes, sondern seine Bestandteile als Fragmente hervorgehoben werden.

Die Verfügbarkeit und Veränderbarkeit kultureller Zeichen und Codes durch Medientechnologien wie Bildbearbeitungs- oder Filmschnittprogramme mit verschiedensten Verfremdungseffekten, hat daher Taktiken der Selbstbehauptung durch Selbstgestaltung und Selbsterfindung entstehen lassen und dem Subjekt im Sinne Ecos einen zentralen Stellenwert im Rahmen der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit eingeräumt:

„Denn Gegenstand jeder semiotischen Untersuchung ist nichts anderes als das semiotische Subjekt der Semiose, das heißt das historische und soziale Resultat der Segmentierung jener Welt, die die Untersuchung des Semantischen Raumes sichtbar macht. Dieses Subjekt ist eine Art, die Welt zu betrachten, und kann nur erkannt werden als eine Art, das Universum zu segmentieren und Ausdrucks- mit Inhalts-Einheiten zu verknüpfen: Durch diese

Arbeit erwirkt es sich das Recht, seine systematischen und historischen Konkretionen immer wieder aufzulösen und neu aufzubauen.“ (Eco 1991: 401)

Pop-, Jugendspezifische und subkulturelle Zeichenaneignung und -erzeugung sind in besonders hohem Maße mit subjektspezifischer als einer auf Devianz beruhenden Mediennutzung verbunden. Das was daraus entsteht, wird durch die Megarecyclingmaschinerie der Kulturindustrie zwar teilweise immer wieder zum Mainstream vermarktet und medialisiert, was erneute Rekreationen im Sinne von stilistischen Abweichungen auslöst, um Authentizität zu bewahren bzw. neu beanspruchen zu können. Bei diesem Wettkampf zwischen kulturindustrieller Vermarktung und subjektspezifischen Recyclingprozessen wird das gesamte Symbolarsenal unseres Weltkulturerbes extensiv genutzt. Das macht die Kultur erzeugende Leistung des Subjekts nicht nur sichtbar, sondern notwendig. Es wird zum rekreierenden Subjekt, das sich nicht nur selbst gestalten, sondern auch immer wieder selbst erfinden muss, um den changierenden Bedingungen einer sich immer schneller wandelnden, jede Rekreation aufsaugenden Umwelt nachkommen zu können. Um als Subjekt bestehen zu können, muss es zum ‚eigensinnigen Barbaren‘ werden. Nur auf diese Weise kann es einer wohl am Höhepunkt der Exkarnation angelangten Medienkultur mit ihren Realitäten substituierenden Technologien bzw. sie simulierenden symbolischen Doppelungen und damit einer ubiquitären und Zeit absorbierenden Macht der Stellvertretung entgehen. Und zwar durch die Kraft der Anwesenheit; sie macht aus anonymen Errungenschaften persönliche Eigenschaften und verkörpert Kultürlisches durch Einverleibung (Kimminich 2006b). Als lebender Wegweiser schafft die durch Gestaltung und Performanz gesteigerte körperliche Präsenz des Einzelnen konkrete Verbindlichkeiten im Dschungel einer auf Zeichen und Simulationen gestützten Gesellschaft. Ihre kontroversen und schnell wechselnden Deutungen haben Unsicherheit erzeugt und verweisen das Subjekt zunehmend auf sich selbst oder in kommunitaristische Gemeinschaften, mit ihren religiöse unterfütterten Deutungsmonopolen erzeugen oder fördern diese Spannungspotentiale zwischen Gemeinschaften, Gesellschaften bzw. Kulturen. Daher rückt die Selektion des Subjekts, seine Entscheidungen, Interpretationen und seine situationsbedingten Taktiken der De- und Recodierung sowie auf die durch diese in Gang gesetzten, auf Kulturprogramme und Wirklichkeitsmodelle rückwirkenden mikrostrukturellen Veränderungen ins Zentrum des Beobachtungsinteresses.

In dieser Hinsicht ist für zukünftige Forschungen besonders die Semiotik gefragt, denn „die Sprache des Spektakels besteht aus Zeichen der herrschenden Produktion, die zugleich der letzte Endzweck dieser Produktion sind“ (Debord 1994: 15, These 7). Daher sollte die Semiotik nicht nur eine Theorie der Codes und der Zeichenerzeugung oder -zir-

kulation zu sein, sondern eine Theorie der individuellen Ursprünge jenes „Wunsches, Zeichen zu erzeugen“ (Eco 1991: 400f). Dieser Wunsch aber ist ein Wunsch nach Kreativität. Er widerstrebt der Ordnung der hegemonialen Zeichensetzung, aus der sich Wirklichkeitsbilder, Identitätsraster und symbolische Ordnungen speisen. Ein Wunsch, der das Subjekt rebellisch und a priori zum semiotischen Guerillero macht. Als solcher nimmt er nicht nur den Informationsmissbrauch durch Medien wahr, er stört auch seine Manipulationskreisläufe im Alltag wie Marcus Kleiner an verschiedenen Beispielen zeigt (ö314). Und er lässt, wie ich sowohl an den Ausdruckstechniken der trankulturellen HipHop-Bewegung als auch an der scene- und schichtenübergreifenden Tattoo-Gemeinschaft skizziert habe, intentionale Gemeinschaften mit eigenen Referenzsystemen entstehen, die sich als Sub- und Störprogramme im Gesamtgesellschaftssystem mehren und seine ‚spektaklistische‘ Beschaffenheit hintergehen, indem sie ihrer zeit- und fleischlosen Bildwelt als sich ihrer Lebenszeit bewusste Körper entgegentreten.

Dass sich die Störprogramme von Sub- mit Beginn der Popkulturen vorwiegend aus den Strategien und Techniken der Oral Culture speisen, rückt diese Entwicklungen in eine Dimension, die nicht nur die Schwachstellen einer schrift- und mediengesteuerten Kultur deutlich machen, sondern auch nach Fragestellungen verlangen, die sich auf die Umstände der Medienrezeption und -transformation konzentrieren.

LITERATUR

- Agamben, Giorgio (2006): *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Aus dem Französischen v. Jean-Jacques Raspaud. Berlin: Klaus Bittermann. *La société du spectacle*. Edition Buchet Chastel 1967.
- Dubé, Philippe (1980): *Tattoo-tatoué. Histoire, techniques, motifs du tatouage en Amérique française, de la colonisation à nos jours*. Montréal: Editons Jean Basile.
- Eco, Umberto (1994): *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- Eco, Umberto (1985): „Für eine semiologische Guerilla“, in: ders. *Über Gott und die Welt*. Essays u. Glossen. Aus dem Ital. v. Burkhart Kroeber. München: Hanser, S. 146-156.
- Feige, Marcel (2003): *Ein Tattoo ist für immer. Die Geschichte der Tätowierung in Deutschland*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Frank, Manfred / Soldati, G (1989): *Wittgenstein – Literat und Philosoph*. Pfullingen: Verlag Günther Neske.

- Göttlich, Udo, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hrsg.) (2001): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies: Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*. Bielefeld: Transcript-Verl..
- Grundmann, Mathias (Hg.) (2006): *Soziale Gemeinschaften. Experimentierfelder für kollektive Lebensformen*. Münster: Lit. Verlag.
- Hebdige, Dick (1990): „Style as Homology and Signifying Practice.“ In: Simon Frith u. Andrew Goodwin (Hrsg.): *On Record – Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, S. 56-80.
- Hebdige, Dick (1983): „Subculture – Die Bedeutung von Stil.“ In: Dick Hebdige, Diedrich Diederichsen u. Oplaph-Dante Marx (Hrsg.): *Schocker: Stile und Moden der Subkultur*. Reinbek: Rowohlt, S. 8-20.
- Huntington, Samulel P. (): *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. 5. Aufl. München: Goldmann. 2002
- Jacke, Christoph, Eva Kimminich, S.J. Schmidt (Hrsg.) (2006): *Kulturschutt: Über das Recyceln von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: transcript.
- Kimminich, Eva (2006b): „Der PlattenspielerSpieler. Vom Konservieren zum Inkarnieren.“ In: *Cultural Insurance – no title – no reception*, hg. v. Adi Hoesle, Köln: Salon Verlag, S. öö.
- Kimminich, Eva (2006a): „Kultur(Schutt)Recycling: Von Kids und Barbaren, Jesuslatschen und Dreadlocks. Jugend im Spannungsfeld von Konzepten und Kulturprogrammen“, in: Ch. Jacke, E. Kimminich u. S.J. Schmidt (Hrsg.), *Kulturschutt, Pragmatismus und Recycling* Bielefeld: transcript, S. öö
- Kleiner, Marcus S. (2005): „Semiotischer Widerstand. Zur Gesellschafts- und Medienkritik der Kommunikationsguerilla.“ In: Hallenberger Gerd / Jörg-Uwe Nieland (Hrsg.): *Neue Kritik der Medienkritik. Werkanalyse, Nutzerservice, Sales Promotion oder Kulturkritik?* Köln: Halem, S. 314-366.
- Knijf, Melanie (2002): *Soziologische Analyse von Distinktionsverhalten anhand von Körperschmuck*, Dissertation. Abrufbar unter: <http://www.responsa.de/diplom/diplom.pdf>.
- Lasn, Kalle (2005): *Culture Jamming. Die Rückeroberung der Zeichen*. Aus dem Amerikanischen von Tin Man. organge-press.
- Oettermann, Stephan (1995): *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*. Hamburg: Europ. Verl.-Anst.
- ööRichter, Rudolf (2005): *Die Lebensstilgesellschaft*. VS Verlag.
- Shusterman, Richard (2000): *Performing Life. Aestehtic Alternatives for the End of Arts*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Stingl, Benjamin (2005), (Vortragsmanuskript).

- Vollbrecht, Ralf (1995): „Die Bedeutung von Stil. Jugendkulturen und Jugendszenen im Licht der neueren Lebensstildiskussion.“ In: Wilfried Ferchhoff, Uwe Sander u. Ralf Vollbrecht (Hg.), *Jugendkulturen – Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten*. Festschrift für Dieter Baacke. Weinheim/München: Juventa, S. 23-37.
- Warneck, Igor / Björn Ulbrich (Hrgs.) (2001): *Tribal tattoo. The Tribe of the Tribals. Traditionelle, archaische und moderne Stammestätowierungen*. Engerda: Arun.
- Willis, Paul (1991): *Jugend-Stile: zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*. Hamburg: Argument-Verlag.
- Winter, Rainer (2001): *Die Kunst des Eigensinns: Cultural Studies als Kritik der Macht*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): „Vermischte Bemerkungen.“ In: Werkausgabe Band 8. Frankfurt/Main: Suhrkamp.