

»Extremsport«: Der Körper in der Subkultur. Literarische Inszenierungen von Punk, Techno und Schwulenszene

VOLKER WOLTERSdorFF

Anders als in der überwiegend auf die Ausblendung des Körperlichen orientierten Hochkultur stehen in den Subkulturen – so meine These – der Körper und seine Sinne im Zentrum. Insofern man in der Subkultur eine Karnevalisierung der Hochkultur erkennen kann,¹ lassen sich darüber hinaus Aspekte des von Michail Bachtin beschriebenen »grotesken Körpers« (1987: 345-412)² ausmachen: Körpermerkmale werden übertrieben, einzelne Körperteile werden akzentuiert; Körper erscheinen nicht individuell vereinzelt, sondern werden kollektiv erlebt; Körpergrenzen und ihre Überschreitung bzw. Durchlässigkeit stehen im Mittelpunkt des Interesses. Denn der subkulturelle Protest wird vor allem durch das Überschreiten von Körpernormen ausgetragen. Damit wird der Körper zum Kampfschauplatz, an dem gesellschaftliche Auseinandersetzungen ausgetragen werden. Anders als im diskursiv artikulierten politischen Protest handelt es sich hier um einen verhalteneren symbolisch-semiotischen Protest, weshalb Letzterer von Soziologen gerne auch als »weiche« oder »emotionelle« Form des Protestes bezeichnet wird, was viel über deren Höherschätzung des Intellektuell-Rationalen aussagt.³

Die steile These von der stärker ausgeprägten Körperlichkeit der Subkultur gegenüber dem Mainstream muss ich nun erst einmal in dreifacher Hin-

1 Vgl. Stallybrass und White (1997).

2 Eine Anwendung von Bachtins Konzepten der »Karnevalisierung« und des »grotesken Körpers« auf zeitgenössische Subkulturen ist nicht unproblematisch, da Bachtin seine Befunde eng an den historischen Kontext des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance bindet. Es müsste genauer geprüft werden, ob in den Subkulturen wirklich Bedingungen vorliegen, die vergleichbar mit denen der Welt François Rabelais' sind.

3 Vgl. z.B. Schwendter (1978: 40).

sicht relativieren. Es ist nämlich erstens im Zuge der Pluralisierung der Hochkultur und der Absorption der Subkultur in den Mainstream mittlerweile fragwürdig geworden, noch von ›Subkultur‹ zu sprechen. So hat Dieter Baacke diesen Begriff in seiner eigenen langjährigen Forschung zu Jugendkulturen wieder aufgegeben.⁴ Vielleicht wären inzwischen die neutraleren Begriffe der »Szene« (Hitzler/Bucher/Niederbacher 2001) oder des »Lebensstils«, wie ihn Ralf Vollbrecht (1997) vorgeschlagen hat, angemessener. John D’Emilio spricht auch von der Verwandlung der Subkultur in eine »urban community« (1983: 248). Wenn ich im Folgenden weiterhin unbekümmert von ›Subkultur‹ spreche, gehe ich also von einer flexibilisierten Grenzziehung zwischen in sich heterogenen Sub- und Hochkulturen aus. Diese Flexibilisierung hat die ursprüngliche Hierarchie nicht völlig zum Verschwinden gebracht, sie aber neu organisiert und Kooptierungen ermöglicht.

Zweitens hat das Internet zu einer gewissen Entkörperlichung der Subkulturen geführt, die auch ohne Körper im virtuellen Raum sehr gut florieren.

Drittens hat sich umgekehrt eine zunehmende Performativierung der Hochkultur eingestellt, die – unter anderem im Zuge der kulturellen Aufwertung des Sports – ihre Scheu vor dem Körper zu verlieren beginnt und Ereignisse als ›Event‹ mit vollem Körpereinsatz inszeniert. Lange Zeit ging man dagegen von der Sublimierung des Körperlichen in der Hochkultur aus. Zwar war die Hochkultur nie körperlos, doch die Dimension der Verkörperung wurde in der Selbstwahrnehmung stets an diejenigen delegiert, die das Andere der Norm repräsentierten. Diese hochkulturelle Entmaterialisierungsfantasie scheint nun rückläufig zu sein. Als Folge dieser Entwicklung haben sich popkulturelle Grauzonen, wie etwa die *Love Parade*, herausgebildet, die man nicht mehr ernsthaft als Subkultur bezeichnen kann, die aber doch noch nicht die höheren Weihen der Hochkultur erhalten haben.

Der Eintritt in die Subkultur ist jedoch nach wie vor meistens mit einer auffälligen Veränderung des Körpers verbunden. Diese kann einmalig sein oder sich im rhythmischen Wechsel von Arbeitszeit und Freizeit wiederholen, wie auch die meisten Subkulturen selbst in einen solchen Rhythmus eingespannt sind. Subkulturelles Anderssein und Zugehörigkeit werden also zunächst körperlich markiert, von den jeweiligen Moden, Verhaltensweisen und Sprechgewohnheiten hin zu immer nachhaltigeren Veränderungen des Körpers, wie Haarschnitte, Piercings, Cuttings, Brandings und Tätowierungen. Als Träger subkultureller Codes gewinnen diese Körper emblematische Funktion. In der Skinhead-Szene ist zum Beispiel das erste Rasieren der Glatze eine Art Aufnahme ritual, das aufwändig inszeniert und intensiv erlebt wird. Neuzugänge heißen deshalb auch *Freshcuts*. In einer besonderen Sparte der Punk-Szene, bei den so genannten *Crust Punks*, knüpft man wiederum an die

4 Vgl. Baacke (1972 u. 1999) sowie Baacke/Ferchhoff (1995).

Tradition religiöser Asketen an und rebelliert gegen hygienisch legitimierte Normierungen des Körpers durch demonstrative Nachlässigkeit in Bezug auf die Körperpflege. Oft handelt es sich hier um eine bewusste Selbsterisierung, die sich an den Phantasmen des grotesken Körpers orientiert.

Die subkulturelle Gemeinschaft wird allererst körperlich hergestellt und erfahren: Beim Erlernen der neuen Verhaltens- und Kommunikationsweisen stehen ebenfalls ritualisierte körperliche Vollzüge, allen voran der Tanz, zum Teil auch Essen (oft mit besonderen weltanschaulich motivierten Rezepturen) und Sex im Vordergrund. All diese Vollzüge sind einem dezidierten Stilwillen unterworfen, der sich hart von der Alltagswelt abgrenzt und Gruppenidentität transportiert. Oft ist außerdem körperliche Gewalt ein wesentliches Element der Erfahrung der Szene-Angehörigen. Bei den Hooligans ist die Gewalt sogar konstitutiv für ihren Gruppenzusammenhalt und Gruppeninhalt. Schließlich bearbeiten die meisten Subkulturen das körperliche Erleben zusätzlich über Drogen. Dabei variieren die Substanzen wegen ihrer beabsichtigten Wirkungen, die bestimmte subkulturelle Verhaltensideale unterstützen, stark von Szene zu Szene: von Bier bei Punks und Skinheads über Ecstasy, Amphetaminen und anderen Designer-Party-Drogen in der Techno-Szene, LSD bei den Hippies und THC in vielen schwarzen Subkulturen.

Subkulturen sind allesamt Freizeitkulturen, die einer anderen Ökonomie als der des Berufslebens folgen. Mike Brake bezeichnet sie deshalb auch als »Teilzeit-Subkulturen« (1981: 101). Sie sind lust- und genussbetont. Rolf Schwendter hat das in seinem Klassiker *Die Theorie der Subkultur* die »Negation des Leistungsprinzips« (Schwendter 1978: 155ff) genannt. Diese andere Ökonomie beinhaltet ein anderes, nicht-lineares Zeiterleben unendlicher Gegenwart, wie es für das Fest charakteristisch ist. »Es gibt kein Gestern im Leben der Nacht« heißt das in der Formulierung von Rainald Goetz (1998: 229). Insofern erhärtet sich die anfangs aufgestellte Karnevalisierungsthese. Subkulturen stellen eine ausnahmehafte Gegenwelt zur Alltagswelt her, der oft eine Ventilfunktion zukommt.

Beabsichtigt ist dabei eine sinnlich-emotionale Steigerung der Erfahrungsintensität. Jede Erfahrung in der Subkultur wird idealiter zu einer existenziellen Erfahrung radikalisiert. Diese Intensität erschließt den Angehörigen der Subkultur ein zusätzliches subkulturelles ›Geheimwissen‹, mit dem sie sich gegenüber dem Mainstream herausgehoben fühlen. Der Körper dient als Medium für die Besonderheit und Einmaligkeit der individuellen Erfahrung, mit der die subkulturelle ›Wahrheit‹ beglaubigt wird. Diese Initiationsprozesse lassen sich auch als Lern- oder Erkenntnisprozesse und damit als Formen von ›körperlicher Erkenntnis‹, insbesondere von Selbsterkenntnis, verstehen.

All diese Körperperformanzen tragen dazu bei, eine Art subkulturellen Habitus einzuüben, der es erlaubt, situationsgerecht in diesem Sozialzusammenhang zu funktionieren. Zugleich vermittelt er ein körperliches Wissen

über den symbolischen Ort der Subkultur in der Welt. Im subkulturellen Handlungsstil ist also bereits ein Vorwissen inkorporiert. Körperliche Vollzüge beteiligen sich damit am Herstellen von Evidenz eigener Weltdeutung und machen diese unmittelbar erfahrbar. Der Punker oder die Punkerin *erfahren* sich auf einer stilistischen Ebene als unmittelbar antagonistisch, der Raver oder die Raverin wiederum als liberal und hedonistisch.

In diese ästhetische Praxis fließen unterschiedliche Erfahrungen gesellschaftlicher Widersprüche ein, wie sie von der kanonischen Trias *race, class, gender*, aber auch von Sexualität und Alter gebildet werden. In der Subkultur werden sie artikuliert, durchgearbeitet, angefochten und auf einer ästhetisch-imaginären Ebene vermeintlich ›gelöst‹. Die kulturwissenschaftliche *Birmingham School* (*Center for Contemporary Cultural Studies* = CCCS) hat dies bereits in den Siebzigerjahren untersucht und subkulturelle Lebensstile als ideologische und damit misslingende Lösung gesellschaftlicher Widersprüche beschrieben. In dem Buch *Resistance Through Rituals* schreiben John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson und Brian Roberts über Subkulturen: »They ›solve‹, but in an imaginary way, problems which at the concrete material level remain unresolved.« (1997: 104)

Der subkulturelle Habitus steht in einem komplexen Verhältnis zu den Habitus des Mainstreams, die ihrerseits äußerst heterogen sind: Zum Teil schließt er an erworbene und ererbte Körper- und Verhaltensnormen an, zum Teil rebelliert er gerade dagegen. Der CCCS-Forscher Phil Cohen erklärt das aus einer dialektischen Spannung zweier Bedürfnisse, zwischen denen der subkulturelle Habitus eine »Kompromisslösung« darstellt: Einerseits das Distinktionsbedürfnis, Unabhängigkeit und Verschiedenheit von der Stammkultur auszudrücken, und andererseits das Bedürfnis, die Identifikation mit ihr zu bewahren.⁵ Die Karnevalisierungsthese müsste also um einiges relativiert werden: Subkulturen führen nur zu einem Teil eine ›verkehrte Welt‹ auf. Zu einem anderen Teil affirmieren und reproduzieren sie die Alltagswelt.

Resümierend lässt sich daher festhalten, dass der Körper in der Subkultur in unterschiedlichen Funktionen zum Einsatz kommt, die sich gegenseitig überlagern und wechselseitig beeinflussen: Er ist sowohl Gegenstand von Disziplinierung und Überschreitung als auch Erfahrungs- und Erkenntnisinstrument als auch Ausdrucksmittel eines darüber hergestellten Lebensgefühls.

Ich möchte nun diese Überlegungen im Rahmen von drei zeitgenössischen Subkulturen veranschaulichen: Techno, Punk und Schwulenszene. Ich will den Körpereinsatz dieser drei Subkulturen miteinander vergleichen und überlegen, welches imaginäre Selbst- und Weltverhältnis hier körperlich nachvollzogen wird. Dazu dienen mir beispielhaft die zwei Romane *Ratz Are Nice* von Lawrence Ytzhak Braithwaite und *Dans ma chambre* von Guillaume Dustan

5 Vgl. Cohen (1997).

sowie die Erzählung *Rave* von Rainald Goetz, die jeweils eine der genannten Subkulturen zum Thema haben. In allen drei Werken wird der Körper, und zwar in erster Linie der männliche Körper, an zentraler Stelle verhandelt.

Selbstverständlich gilt es dabei zu berücksichtigen, dass es sich lediglich um die diskursive Repräsentation von Körpern handelt, der Körper in seiner sprachlichen Darstellung also abwesend ist. Die Erzählungen sind sich alleamt dieser medialen Differenz bewusst und strengen sich trotzdem nach Kräften an, die subkulturelle Körperlichkeit auf unterschiedliche Weise sprachlich einzuholen. Auffällig ist in allen Romanen, dass sie versuchen, die allererst körperliche Erfahrung subkultureller Stile in einen spezifischen sprachlichen ›Sound‹ zu übersetzen und dazu bevorzugt Szene-Slang imitieren. *Ratz Are Nice* enthält deshalb eigens ein vom Autor verfasstes kunstvoll überformtes Glossar, das den betreffenden Jargon erläutert. Allen gemeinsam ist außerdem, dass sie sich um *street credibility* bemühen. Die Autoren weisen sich als Szenekenner aus, die ihr Wissen leibhaft und nicht textuell erworben haben, und beglaubigen damit ihre Texte. »Und jedes Kunstwerk erinnert an die Radikalität, Autonomie und Offenheit der Individualitätserfahrung der frühen Jahre«, sagt Rainald Goetz (1998: 215) dazu programmatisch in *Rave*. Allesamt wollen sie Subkultur möglichst authentisch und unmittelbar erleben lassen und berichten dazu aus der Perspektive eines Icherzählers, in der erzählte Zeit und Erzählzeit in einer annähernden Eins-zu-eins-Wiedergabe konvergieren.

***Ratz Are Nice* oder der stolze kämpferische Körper des Underdogs**

Der im Jahr 2000 erschienene Roman *Ratz Are Nice* von Lawrence Ytzhak Braithwaite spielt in den weniger gut situierten Vierteln der kanadischen Stadt Victoria, wo sich verschiedene subkulturelle Cliques aufhalten und untereinander bekriegen. Der Icherzähler Edison ist ein schwarzer *Rudeboy* mit jüdischer und franko-kanadischer Verwandtschaft, der als Schuhputzer arbeitet. Er ist Mitglied einer dieser Cliques, einer multiethnischen Punk- und Skin-Gang, die sich »the Dumbdumz« nennt. Quex ist ihr Chef. Sparker ist der Anführer einer anderen Clique, einer weißen rassistischen Neo-Nazi-Skinhead-Gang. Schließlich gibt es noch Elie, einen *Freshcut*, um den beide Gang-Chefs werben. Gewalt gehört zum Alltag der Romanfiguren:

»The possibility of Elie going to school without getting the crap kicked out of him/was next to nil. Elie would have to wear a crash helmet so he didn't get any further damaged.« (Braithwaite 2000: 27)

Auch Edison wird einmal Opfer eines Angriffs der Nazi-Gang, den sein Gang-Leader Quex nicht überlebt.

Der Autor bemüht sich, ganz unterschiedliche, vermeintlich unvereinbare soziale und kulturelle Sounds zu einem individuellen literarischen Mix zu ›sampeln‹. In seinem Klassiker *Subculture: The Meaning of Style* hat Dick Hebdige das Sampling bzw. die Bricolage als subkulturelles Stilprinzip *par excellence* herausgestellt.⁶ Braithwaite schreibt auf diese Weise schwarze, jüdische und franko-kanadische Elemente in die Punk- und Skinhead-Kultur ein bzw. gräbt sie wieder aus. Unterstützt wird das durch eine von der Standardsprache erheblich abweichende Typografie, die sich am Gebrauch von *Szene-Fanzines* orientiert – das sind ›Samisdat‹-Zeitschriften für die subkulturelle Kommunikation und Selbstdarstellung – und Akzentfärbungen präzise wiedergibt. Der Roman hat den Untertitel *PSP (Perfect Street Punk)* und so ist er auch komponiert: Ein spannungsvolles Gewirr aus verschiedenen Stimmen, die hart aufeinandertreffen und zu einer Art hybridem Pidgin verschmelzen, z.B. wenn der Erzähler den Besuch eines Konzertes der Band *Finger Mash* beschreibt, auf dem sich die verschiedenen Cliques befinden:

»It’z goin to be a cool night. There’z a great band playing, whose music iz sweet, thy’re there to pump the hoolibwoyz/all the Rudies – the Finger Mashers a name straight from Lee »Scratch« Perry. [...] Nobody stays down – except for Yody. Quex is usually right in the middle of things stomping having a blast – which iz rare – seeing *him* smile. [...] Whatz soopircool: The Horde are here. Thy’re Sparker’z crew. Thy’re Ruff Riders, the snorkiest bandits – even more than the Dumbdumz.« (Braithwaite 2000: 51f)

Grenzen und Territorien spielen eine zentrale Rolle. Die Kartografie der Tanzfläche ist in *Ratz Are Nice* segmentiert und personalisiert. Es gibt Freunde und Feinde, die als Kollektive in Gruppen organisiert sind und miteinander im Kampf liegen. Dieser Kampf wird als Kulturkampf zwischen verschiedenen Tanzstilen ausgetragen. Der Tanzstil markiert das eigene Territorium. Den Tanzstil der anderen erlebt Edison als Aggressions- und Eroberungsgeste.

»I dance slow to upset the aggro pace in babylon. I don’t dance out of frustration. I don’t march in one place. I Edison move slower like the hooliganz did with ratchets strapped to their bodiez, hidden away like little vandalz. Dem, they conquer the beat, the floor, the dancehall.« (Braithwaite 2000: 52)

Die *Birmingham School* hatte bereits dieses territoriale Denken und die geschlossene Organisation in hierarchischen Cliques als Grundcharakteristikum von Unterschichts- und Arbeitersubkulturen im Gegensatz zu den Gegenkul-

6 Vgl. Hebdige (1987).

turen der Mittelschicht festgestellt.⁷ Die Homogenität der Stammkultur, die für die Birminghamer noch galt, hat sich jedoch hybrid aufgefächert.⁸ Der Held selbst bezeichnet sich wiederholt als Landlosen, »expatriate« und Mischling, »bastard«, der um sein Bleibe- und Existenzrecht kämpfen muss. Auf der anderen Seite erfährt er die subkulturelle Performance der eigenen Gang als gelungenes multikulturelles Integrationsprojekt, das ihn vor rassistischer Gewalt schützt.

»You know, I love dancing. I'm having such a bon temp. I'm pissed and I'm ripping shit up. And you know wotz, wotz? Wotz better? When I'm wid the crew, things are copacetic- I Edison feel safer. I feel good. I Edison don't feel like some aggro bakra⁹ backwoodz motherfuk looking for a fight iz going to noize me up.« (Braithwaite 2000: 55)

Die Tanzfläche eines Punk-Konzertes ist ein anarchischer Ort für Aggressionsabbau, der die Notwendigkeit von aggressiver Selbstbehauptung einerseits und Solidarität andererseits lehrt und veranschaulicht. Wer schon einmal an einem Pogo-Konzert teilgenommen hat, weiß, dass im wilden Gemenge zu Boden gehende Tänzer sofort von den Umstehenden wieder aufgerichtet werden.

***Dans ma chambre* oder die Homosexualisierung des Männerkörpers**

In dem 1996 – in deutscher Übersetzung 1997 als *Exzeß* – erschienenen Roman *Dans ma Chambre* von Guillaume Dustan (1996/1997) erzählt ein Ich Erzähler sein Leben in der schwulen Subkultur von Paris und dem scheiternden Versuch, eine Liebesbeziehung einzugehen. Der Erzähler scheint vordergründig nach der sexuellen Erfüllung im Augenblick zu jagen, doch eigentlich befindet er sich auf der Suche nach der großen romantischen Liebe, die seinen hedonistischen Lebensstil mit Sinn erfüllen soll.¹⁰

Dustan zeichnet in seinem Roman verschiedene Bilder für den subkulturellen Raum, die einander überlagern. Das »groteske« Bild unkontrollierter animalischer Sexualität, bei der verselbstständigte Schwänze und Ärsche zu einem Kollektivkörper verschmelzen, wird sehr schnell von einem andern

7 Vgl. z.B. Willis (1978).

8 Zur Kritik dieses Aspektes der Theoriebildung der *Birmingham School* vgl. auch Hellmann/Klein/Klein (1995), May (1986: 11-24) und Farin (2001: 70ff).

9 Das Glossar klärt über die Bedeutung auf. »*Bakra*: A West Indian term for a white person. Also, devil, blue-eyed devil; Afro-American/Nation of Islam for a white person or oppressive figure.« (Braithwaite 2000: 157; Hervorhebung im Text)

10 Vgl. Naguschewski (2001).

verdrängt: Subkultur als ein Raum, der über eine Vielzahl von Verhaltensregeln und Aufführungsanweisungen strukturiert wird und in dem Sexualität eben gerade nicht vernunftfern animalisch stattfindet, sondern im Gegenteil in hohem Maße von einem *sens pratique* geleitet wird. Der außerhalb der Subkultur ins Private abgedrängte schwule Körper ist hier vollkommen öffentlich. Unter diesen Bedingungen wird alles an ihm zu sozialem Handeln. Jede Äußerung und Bewegung hat performative Qualität.

»Les gens de la nuit sont les plus civilisés de tous. Les plus difficiles. Chacun fait plus attention à sa conduite que dans un salon aristocratique. On ne parle pas de choses évidentes la nuit. On ne parle pas de boulot, ni d'argent, ni de livres, ni de disques, ni de films. On agit seulement. La parole est action. L'œil aux aguets. Le geste chargé de sens. Clubland. All over the planet.« (Dustan 1996: 118)¹¹

Die Teilnehmer, die bereits anderenorts durch das situationsabgestimmte Dis-simulieren ihrer Homosexualität, dem sogenannten »Stigmamanagement«,¹² eine hohe schauspielerische Kompetenz erworben haben, wissen darum und inszenieren sich entsprechend. Henning Bech hält deshalb die Theatralität für das zentrale Charakteristikum schwuler Sexualität in der Subkultur.

»It is a sexuality of styling and staging: not primarily a matter of entering into a union with the other's body and soul and having an orgasm, but of playing the game, of following the rules and rituals of dressing, posing, glancing, of staging a performance and a sequence, of knowing that there are spectators and of being oneself a spectator of others' performance.« (Bech 1997: 119)

Es ist also ein strenger Verhaltenskodex notwendig, zu dem gehört, dass Störfaktoren isoliert werden müssen, welche die Subkultur als einen geschützten Raum erwiderten schwulen Begehrens bedrohen. Hier können die Körper sexuell sein, aber sie müssen auch alles ausblenden, was nicht dem Prinzip sexueller Lustoptimierung folgt. Sexuelle Bedürfnisbefriedigung organisiert sich hier als globalisierter und deregulierter Markt, wie das Michael Pollak bereits 1982 herausgestellt hat.¹³ Die Bilder des Unberechenbaren ähneln damit eher den Kursschwankungen an der Börse als triebhaften Naturgewalten.

11 »Die Nachtmenschen sind die zivilisiertesten unter uns. Die schwierigsten. Jeder achtet mehr auf sein Verhalten als in einem aristokratischen Salon. Nachts sagt man nichts Offensichtliches. Man redet nicht vom Job, (nicht von Geld,) nicht von Büchern, nicht von Platten, nicht von Filmen. Man handelt nur. Das Wort ist Handlung. Die Augen sind auf der Lauer. Die Gestik ist mit Sinn erfüllt. Clubland. All over the planet.« (Dustan 1997: 119; Korrekturen in Klammern)

12 Vgl. Goffman (1975).

13 Vgl. Pollak (1982 u. 1986).

Sexuelle Konkurrenz durchkreuzt deshalb immer wieder das Erleben von Solidarität und Gruppenidentität.

Gerade die Disko- und Clubkultur mit ihrer Fokusverlagerung auf die extrovertierte Oberflächlichkeit der Körper hat die Möglichkeit für neue Verkörperungen von Männlichkeit geboten, die den traditionell soldatisch-starren Männerkörper, wie er noch in der Punk-Szene Braithwaites überwog, in Bewegung versetzen, seinen Panzer erweichen und damit auch penetrierbar machen.¹⁴ In der schwulen Subkultur kann sich so ein ästhetisch-stilistisches Empfinden entwickeln, das gewisse Anpassungszwänge an das heterosexuelle männliche Charakterideal zurückweist und die eigene andere sexuelle Identität visualisiert und praktiziert. Schwule Subkulturen versuchen Männerkörper zu schaffen, in denen sich der Mann als Subjekt und Objekt sexueller Begierde lustvoll und selbstgewiss anbietet und einem schwulen Begehren offen gegenüber steht. Dazu unterwirft sich der Icherzähler einem gezielten Körperregime.

»Le sexe est la chose centrale. Tout tourne autour: les fringues, les cheveux courts, être bien foutu, le matos, les trucs qu'on prend, l'alcool qu'on boit, les trucs qu'on lit, les trucs qu'on bouffe, faut pas être trop lourd quand on sort sinon on ne pourra pas baiser.« (Dustan 1996: 75)¹⁵

Die Arbeit an der Sexualisierung des eigenen Körpers umfasst für den Erzähler außerdem Piercings, Tätowierungen und Bodybuilding, schließlich die gesamte handwerklich zu nennende Seite der sexuellen Lust. Diese Verfeinerung der Instrumente und Techniken erotischer Stimulierung entspricht für den Erzähler einem körperlichen Such-, Lern- und Transformationsprozess. Wenn er von seinen Sex-Spielzeugen spricht, schildert er seinen Körper abwechselnd als Wunschmaschine und als perfekten Dienstleister. Es ist ein flexibilisierter Körper, der in einzelne autonome Körperfragmente zerfällt, die aber letzten Endes der Kontrolle seines Willens zur Lust unterliegen.¹⁶ Die lustvolle Entfesselung des Körpers auf der einen Seite korrespondiert also mit einer forcierten Disziplinierung auf der anderen Seite. Die Körperperformance des Icherzählers wiederholt damit einerseits den im Stigmamanagement eingeübten Zwang zur publikumsbezogenen Körperkontrolle und löst ihn andererseits mit einer narzisstischen Gratifikation auf sexuellem Gebiet.

14 Vgl. z.B. Mosse (1997: 235-251).

15 »Sex ist dabei das Wichtigste. Alles dreht sich darum: die Klamotten, die kurzen Haare, gut gebaut zu sein, die (Sex-Spielzeuge), (der Stoff, den) man nimmt, der Alkohol, den man trinkt, die Sachen, die man liest, die Sachen, die man isst, (sie) sollten nicht zu (schwer im Magen liegen), wenn man ausgeht, weil man sonst nicht ficken kann.« (Dustan 1997: 79; Korrekturen in Klammern)

16 Darin unterscheidet er sich vom grotesken Körper, wie ihn Bachtin (1987) beschrieben hat.

»Certains éléments servent plus que d'autres. Je les aime tous. Ils sont comme des parties de moi qui viennent se poser là où je l'ai décidé et y maintiennent mon emprise. Mais c'est aussi leurs office de servir le corps. [...] Tout est mobilisé. Prêt à maximiser l'effet de la bite dans la bouche ou dans le cul, les coups de cravache sur le cul, les jambes le dos les épaules les bras les mains les pieds les couilles la queue. [...] Je suis devenu très conscient de mon corps, de son extérieur comme de son intérieur, grâce à ça, je pense. Je travaille. Mes seins, mon cul, mes éjaculations, mes prestations.« (Dustan 1996: 73)¹⁷

Anlass dafür, dass der Erzähler und seine Freunde einen radikal anderen Zugang zum eigenen Körper suchen, ist ihre HIV-Infektion und die Bedrohung durch Aids. Die existenzielle Angst vor Krankheit und Tod wirft den Protagonisten auf seinen Körper zurück und liefert einen Grund für seinen radikalen Hedonismus und seine zynische Abgebrühtheit. Die ständige Todesbedrohung und das scheiternde Liebesideal relativieren die subkulturelle Inszenierung befreiten schwulen Begehrens. Als weiterer kritischer Einwand ließe sich außerdem fragen, wem dieser subkulturelle Lebensstil überhaupt zugänglich ist und wer ihn sich leisten kann.

Rave oder der mystische Genusskörper

Der gleiche grundsätzliche Vorbehalt gilt für die 1998 erschienene Erzählung *Rave* des Pop-Literaten Rainald Goetz. Sie ist der erste von fünf Teilen einer vom Autor so betitelten »Geschichte der Gegenwart«. Der erste Teil der Erzählung spielt, wie bereits der Titel »Der Verfall« andeutet, 1997, im Jahr der Techno-Krise, in dem viele Veranstalter Konkurs anmelden mussten und das Szenemagazin *Frontpage* eingestellt wurde. Dagegen führt der dritte Teil, vor allem das Kapitel »ABFEIERN AUFREISSEN AUSRASTEN«, in die »mittleren 80er Jahre«, als Techno noch *underground* und keine Massenbewegung war. (Goetz 1998: 218; Hervorhebung im Original)

In einer Mischung aus Tagebuch und *stream of consciousness* versucht die Erzählung zugleich eine Art Geschichte der Techno-Szene zu schreiben, ohne in einen distanziert historisierenden Diskurs zu verfallen, sondern eben

17 »Bestimmte Sachen sind dienlicher als andere. Ich liebe sie alle. Sie sind wie Teile von mir, die sich dorthin begeben, wo ich sie hinhaben will, und bewahren dort meinen Einfluß. Aber es ist auch ihre Pflicht, dem Körper zu dienen. [...] Alles ist in Bereitschaft. Bereit, die Wirkung des Schwanzes im Mund oder im Arsch maximal zu steigern, die Peitschenschläge auf dem Arsch, die Beine der Rücken die Schultern die Arme die Hände die Füße die Eier der Schwanz. [...] Ich bin (mir) meines Körpers sehr bewußt geworden, seines Äußeren wie seines Inneren, und ich glaube, das ist der Grund. Ich arbeite. An meiner Brust, meinem Arsch, meinen Ejakulationen, (meinen Leistungen).« (Dustan 1997: 77f; Korrekturen in Klammern)

als »Geschichte der Gegenwart«. Doch das Politische und Revolutionäre dieser Zeit hält Goetz eigentlich für »unnacherzählbar«, »in Szenen und Bildern nicht erinnerbar, seltsamerweise, nicht wirklich rekonstruierbar.« »Eine realitätsgerechte Darstellung« könne deshalb »aus der Sicht der Handelnden und Kämpfenden, der egal wie gebrochenen Helden wahrscheinlich nicht gezeigt werden.« (Goetz 1998: 220) Diese Authentizität verspricht allein der Körper, dessen Erleben der Erzählfluss nachspürt.

Während die eigene und die Gruppenidentität ein zentraler Verhandlungsgegenstand der Punk-Subkultur Braithwaites und der schwulen Subkultur Dustans waren, träumt Goetz' Erzähler mit dem bezeichnenden Namen *Wirr* eher von der Überwältigung durch die Musik und die Auflösung seiner eigenen Identität. Er setzt sich lustvoll einem Erleben aus, das er – anders als der Erzähler in *Dans ma chambre* – nicht mehr völlig kontrollieren, sondern nur noch intensiv registrieren kann.

»Hinter ihm, über ihm, um ihn: da waren jetzt ganz groß die Sound-Gewalten aufgestanden, diese riesigen Geräte, die in ihm ineinander donnerten, übermenschengroß. Er schaute hoch, er nickte und fühlte sich gedacht vom Bum-bum-bum des Beats. [...] Vom Rand her kamen die Beine und Lichter, auf Füßen, in flashes, die Schritte und Bässe, die Flächen und das Gezischel, die Gleichungen und Funktionen einer höheren Mathematik. Er war jetzt selber die Musik.« (Goetz 1998: 19)

Die Tanzfläche ist ein Ort der Verflüssigung von Identität. Territoriale Grenzbeziehungen spielen hier anders als in *Ratz Are Nice* ausdrücklich keine Rolle. Bedroht fühlt sich der Erzähler, der sich deutlich als mediengewandter Intellektueller zu erkennen gibt, nicht durch Vereinzelung und Identitätsverlust, sondern durch das Subjekt-sein-müssen und allenfalls durch die Drogenrazzien der Polizei. Der Erzähler beschreibt ausführlich seine körperlichen Erfahrungen im Zusammenhang mit dem Genuss von Drogen aller Art. Drogen, Feiern und Tanzen erlauben dem Erzähler, Erkenntnis nicht vom Verstand, sondern vom Körper her zu gewinnen.

»Die Sprache hatte sich verändert. Im Innern der Körper hatte das Feiern, die Musik, das Tanzen, die endlosen Stunden des immer weiter Machens und nie mehr Heimgehens, und insgesamt also das exzessiv Unaufhörliche dieses ganzen Dings – in jedem einzelnen auch den Resonanzraum verändert, den zugleich kollektiven Ort, wo Sprache vor- und nachschwingt, um zu prüfen, ob das Gedachte und Gemeinte im Gesagten halbwegs angekommen ist.« (Goetz 1998: 256)

Die Spaltung der Erzählhaltung in einen Icherzähler und einen personalen Erzähler, die sich gegenseitig abwechseln, kann als Auflösung der Subjekt-Identität auf diskursiver bzw. narratologischer Ebene gedeutet werden. Der Wechsel zwischen den Erzählhaltungen steht dann im Zusammenhang mit der

ekstatischen Erfahrung des Rave, welche die Sprecherinstanz buchstäblich sprengt. Das utopische, ästhetische Ziel ist eine Art einer vom Surrealismus ererbten *écriture automatique*. Diese fantasiert der Erzähler als eine Reduktion der Sprache auf ihre Körperlichkeit, die zum Schluss nur noch Atem wäre. Begrifflich kann und soll sich diese Erkenntnis nicht mehr mitteilen: »Man müsste die Sprache von ihrer Mitteilungsabsicht frei kriegen können. Dass die Schrift nur noch so ein autistisches, reines, von der Zeit selbst diktiert Ge-kritzeln wäre, Atem.« (Goetz 1998: 262)

Sinnlichkeit und Sexualität sind wie für den Erzähler von *Dans ma chambre* auch in *Rave* wichtige Themen. Der sexuelle Vollzug ist aber nicht das vorrangige Ziel des Erzählers. Seine Erfüllung und Ekstase findet dieser in einer Verzückung, die er mit religiösen und mystischen Vokabeln ausdrückt. Schon die Bezeichnungen *Rave* und *Ecstasy* und der Name *Trance* für eine musikalische Techno-Richtung, die sich durch extreme Monotonie der Rhythmen und Redundanz der Melodien auszeichnet, weisen ja in eine mystische Richtung.

»[W]ie müsste so ein Text klingen, der von unserem Leben handelt? Ich hatte eine Art Ahnung von Sound in mir, ein Körpergefühl, das die Schrift treffen müsste/eine Art: Ave – >Ave Maria, gratia plena.« [...] Da müsste man sich einfach nur, im wahrsten Sinn des Wortes, wirklich hineinknien [...] Man dürfte diese Texte nicht nur rein vom Sinn her nehmen, sondern müsste sich das anders denken, nämlich betend, durch das immer wieder wiederholte Aussprechen der Worte mit dem Mund, sozusagen selbst mündlich Teil der Worte werden.« (Goetz 1998: 32f)

Solche Vorstellungen knüpfen an jene religiösen Traditionen an, die den Körper nicht als Hindernis der Gotteserkenntnis betrachten, sondern gerade als ihr Medium. Max Weber unterscheidet deshalb in seiner *Religionssoziologie* zwischen weltflüchtiger und innerweltlicher Mystik.¹⁸ Die Möglichkeit eines körperlichen Zugangs zur Erkenntnis ist in sämtlichen mystischen Traditionen präsent. Im Gegensatz aber zum monastischen und pietistischen Umgang mit dem Körper dient dieser in den hier vorgestellten Subkulturen nun nicht mehr *ex negativo* zur Verkörperung der Wahrheit Gottes, sondern zur Verkörperung von hybrider Identität bei Braithwaite, von sexueller Identität bei Dustan und schließlich als Offenbarung leerer Transzendenz von Identität bei Goetz. Körperliche Erkenntnis in Subkulturen führt so noch einmal die dialektische Verschränkung von Selbst- und Welterkenntnis anschaulich vor Augen.

Zugleich werfen der Sozialdarwinismus von *Ratz Are Nice*, der erotologische Ökonomismus von *Dans ma chambre* und der Mystizismus von *Rave* die Frage nach der kritischen Dimension körperlicher Erkenntnis auf. Ist körperli-

18 Vgl. Hahn (2000: 402, Anm. 69).

che Erkenntnis kritikresistent und damit besonders ideologiefähig, da sie ja auf scheinbar unmittelbarer Evidenz fußt und mit einer Kritik daran die Wahrheit des Individuums selbst infrage stellt? Ist es in einem solchen Falle aber sinnvoll, noch von Erkenntnis zu sprechen, wenn sich diese Erkenntnis intellektuellen Kategorien entzieht?

Literatur

- Baacke, D. (1972): *Jugend und Subkultur*. München.
- Baacke, D. (1999): *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung*. 3. überarbeitete Auflage. Weinheim/München.
- Baacke, D./W. Ferchhoff (1995): Von den Jugendsubkulturen zu den Jugendkulturen. Der Abschied vom traditionellen Jugendsubkulturkonzept. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen 2* (= Subkultur und Subversion). S. 33-46.
- Bachtin, M. (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Deutsch von G. Leupold. Hg. v. R. Lachmann. Frankfurt a.M. (Zuerst: 1965)
- Bech, H. (1997): *When men meet. Homosexuality and Modernity*. Cambridge/Chicago.
- Braithwaite, L. Y. (2000): *Ratz Are Nice (PSP)*. Los Angeles/New York.
- Brake, M. (1981): *Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung*. Frankfurt a.M./New York. (Zuerst: 1980)
- Clarke, J. et al. (1997): *Subculture, Cultures and Class*. In: K. Gelder/S. Thornton (Hg.): *The Subcultures Reader*. London/New York. (Zuerst: 1975) S. 100-111.
- Cohen, P. (1997): *Subcultural Conflict and Working-Class Community*. In: K. Gelder/S. Thornton (Hg.): *The Subcultures Reader*. London/New York. (Zuerst: 1972) S. 90-99.
- D'Emilio, J. (1983): *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*. Chicago.
- Dustan, G. (1996): *Dans ma chambre*. Paris.
- Dustan, G. (1997): *Exzeß*. Dt. von E. Hörmann. Berlin. (Zuerst: 1996).
- Farin, K. (2001): *generation-kick.de. Jugendsubkulturen heute*. München.
- Goetz, R. (1998): *Rave*. Frankfurt a.M.
- Goffman, E. (1975): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Deutsch von F. Haug. Frankfurt a.M. (Zuerst: 1963)
- Hahn, A. (2000): *Religiöse Dimension der Leiblichkeit*. In: A. Hahn (Hg.): *Konstruktion des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kultursoziologie*. Frankfurt a.M. (Zuerst: 1990) S. 387-403.
- Hebdige, D. (1987): *Subculture: The Meaning of Style*. London/New York. (Zuerst: 1979).

- Hellmann, K.-U./A. Klein/L. Klein (1995): Editorial. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* 2 (= Subkultur und Subversion). S. 2-10.
- Hitzler, R./T. Bucher/A. Niederbacher (2001): *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute* (= Erlebniswelten). Bd. 3. Opladen.
- May, M. (1986): *Provokation Punk. Versuch einer Neufassung des Stilbegriffes in der Jugendforschung.* (= Veröffentlichungen des Instituts für Jugendforschung und Jugendkultur e. V.) Bd. 6. Frankfurt a.M.
- Mosse, G. L. (1997): *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit.* Deutsch von T. Kruse. Frankfurt a.M. (Zuerst: 1996)
- Naguschewski, D. (2001): *Von der Gesellschaft ins Ghetto? Guillaume Duttan und die Schwule Literatur in Frankreich.* In: D. Naguschewski/S. Schrader (Hg.): *Sehen Lesen Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur.* Berlin. S. 251-272.
- Pollak, M. (1982): *L'homosexualité masculine ou le bonheur dans le ghetto?* In: *Communications* 35 (= Sexualités occidentales). S. 37-55.
- Pollak, M. (1986): *Männliche Homosexualität oder das Glück im Ghetto?* In: P. Ariès/A. Béjin (Hg.): *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit.* Deutsch von M. Bischoff. Frankfurt a.M. (Zuerst: 1982) S. 55-79.
- Schwendter, R. (1978): *Theorie der Subkultur.* Neuausgabe, mit einem Nachwort sieben Jahre später. Frankfurt a.M.
- Stallybrass, P./A. White (1997): *From Carnival to Transgression.* In: K. Gelder/S. Thornton (Hg.): *The Subcultures Reader.* London/New York. (Zuerst 1975) S. 293-301.
- Vollbrecht, R. (1997): *Von Subkulturen zu Lebensstilen. Jugendkulturen im Wandel.* In: SPoKK (Hg.): *Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende.* Mannheim. S. 22-31.
- Willis, P. (1978): *Profane Culture.* London.