

# **SELBST(ER)FINDUNG, SELBSTGESTALTUNG, 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*)

## **1. SUBJEKT UND GEMEINSCHAFT, LEBENSSTIL UND LEBENSZEICHEN**

### **1.1 Intentionale, kommunitaristische und populärkulturelle Gemeinschaften**

Soziale Gemeinschaften waren, wie Matthias Grundmann 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. Einerseits handelt es sich 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.“ (Grundmann 2006: 21f.). Andererseits entfalten sich kommunitaristische Gemeinschaften, die v. a. in jüngster Zeit vermehrt Zulauf haben. Sie antworten auf den Werte-, Orientierungs- und Affektverlust der sich globalisierenden Gesellschaft mit religiösen Welt- und Menschenbildern und hypnotisieren das Individuum durch Erleuchtungserfahrungen und kollektive Glaubensbekenntnisse.

Intentionale Gemeinschaften greifen sowohl das Bedürfnis nach Differenzierung des unter zunehmendem Individualisierungsdruck stehenden Subjekts auf als auch sein Bedürfnis nach (ebenso Anerkennung gewährender wie Emotionen freisetzender) Gemeinschaft. Letzterem kann in unserer durch Migration gezeichneten Gesellschaft immer schwerer Genüge geleistet werden. Die in Auflösung begriffenen traditionellen kleineren (Familie) bzw. durch zunehmende kulturelle Heterogenität veränderten bzw. veränderbaren größeren Modellgemeinschaften (Nation) können nur bedingt Orientierungswerte und Einbindungshilfen zur Disposition stellen. Im Rahmen intentionaler Gemeinschaften wird das Bedürfnis 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.

Die von Grundmann vorgeschlagene soziologische Gemeinschaftsforschung eröffnet neue Horizonte, indem sie ihren Beobachtungsfokus verschiebt. Soziales Handeln wird nicht mehr als Resultat eines individuellen Nutzungskalküls abgeleitet, sondern aus sozialen Bindungskräften. Damit rückt auch 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 auch das Subjekt als Akteur neu perspektiviert: nämlich als Element einer sozialen Gemeinschaft, dessen Anspruch auf Individualisierung jedoch nicht gegen sein Bedürfnis nach Gemeinschaft ausgespielt wird. Solche Gemeinschaften ermöglichen es daher, „Individuum und soziale Verbundenheit gleichermaßen zuzulassen“, sie besitzen „jene Integrationspotentiale [...], die individualistischen Gesellschaften zunehmend abhanden kommen.“ (ebd.: 25).

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen gewinnen insbesondere die im Spätkapitalismus entstandenen Populär-, Jugend- und Subkulturen an Bedeutung. Für sie ist das Konzept der intentionalen Gemeinschaft in hohem Maße zutreffend, denn sie grenzen sich von bestehenden Formen gemeinschaftlichen Lebens mit dem Ziel ab, nicht nur anders, sondern auch besser zu leben. Sie zeichnen sich darüber hinaus durch ihre (re-)kreierende Nutzung kultureller Zeichen und Praktiken aus, mit denen in erster Linie (alternative) Lebensstile geschaffen werden. Diese Lebensstile manifestieren sich einerseits in symbolischen Aspekten (Kleidung, Körperschmuck, Musikvorlieben, Tanz usw.), andererseits in gemeinschaftlichen ästhetischen (Selbst)Erfahrungsräumen (Party- und Event- oder Battlekultur usw.). Mit ihnen differenzieren sich diese lockeren, weil nicht verpflichtenden, Gemeinschaften sowie die einzelnen Subjekte in ihren jeweiligen Gemeinschaften untereinander und gegen die hegemonalen Kultur aus.

Ludwig Wittgenstein definiert den Menschen als ein gänzlich von Ausdrucksformen bestimmtes Wesen, weil das Ich als Darstellung und Bild existiere, der Stil daher das Bild des Menschen und folglich der Mensch selbst sei (1984: 561). Der Soziologe Georg Simmel stellt einerseits zwar ebenfalls heraus, dass Stil nicht etwas ist, das jemand hat, sondern das er lebt und ist, andererseits aber auch, dass Stil mit sozialer Typenbildung verbunden ist und die Illusion erzeugt, sich Authentizität ‚ausleihen‘ zu können. Daher zählt er den Stil auch zu einem der ‚kariierendsten Mißverständnisse des modernen Individualismus‘ (Simmel 1993, insbes.: 279, 379, siehe dazu Soeffner 2001: 83). Diese beiden Positionen werden im Folgenden zu verhandeln sein, denn wie sich in Jugend- und Subkulturen zeigt, trägt Stilbildung zur Erzeugung von Spezialkulturen bei, in denen die Authentizität des Einzelnen gerade dadurch gewahrt bleibt, dass sie zur modifizierenden Nachahmung preisgegeben wird und sich daher immer wieder erneut unter Beweis stellen muss. Dadurch entsteht ein changierendes, das Individuelle berücksichtigende Referenzsystem, welches seinerseits immer im Wandel begriffen ist, weil es sich seinen Mitgliedern öffnet.

Bei der Entstehung und Entfaltung dieser Spezialkulturen spielt die Globalisierung der Medienkommunikation eine herausragende Rolle. Sie schafft die Basis einer ‚multidimensionalen Konnektivität‘, die Verbindungen zwischen Kultur und politischen Territorien zu großen Teilen auflöst (Hepp 2006: 135f.) und das Symbolarsenal verschiedener Kulturen weltweit zur Disposition stellt (Kimminich 2006b). Solche Spezialkulturen sind daher als kulturelle Verdichtungen zu begreifen, die deterritoriale Gemeinschaften erzeugen. Sie können aber als ‚affektive Stämme‘ (Maffesoli 1988) durchaus auch lokal aktiv werden, weil sie aufgrund einer ‚freiwilligen Vereinigung‘ (Joas 2006: 39) und aus gemeinsamem ästhetischem *Erleben* hervorgehen. Das befördert die Emergenz jener ‚harmonie conflictuelle‘ (Maffesoli 1984), die aus ‚vitaler Nähe‘ eine ‚puissance souterraine‘ werden lässt (Maffesoli 1988: 48). Diese Kraft geht, wie Richard Shusterman zeigt, aus der Logik von Authentizität und Affektivität hervor, der sowohl Rap und HipHop, aber auch Country-Musik und Country-Musicals ihre Anziehungskraft verdanken, weil sie körperlich empfundene und schamfrei ausgedrückte Gefühle ermöglichen (Shusterman 2005: 15, 63-84). Dadurch kann die Opposition von Individualität, Gemeinschaftssehnsucht und Demokratie überwunden werden, aus der sowohl lokalpatriotische und nationalistische Gemeinschaften als auch der Anspruch einer universalistischen Moral entstehen (Joas 2006: 40). Es handelt sich also um eine Gemeinschaftspraxis, die den Polarisierungen zwischen Individuum und Gemeinschaft und damit auch Fundamentalismen entgegenwirken kann.

## 1.2 Lebensstil und semiotisches Bewusstsein

Werte, Handlungsorientierungen und die an den Einzelnen gestellten Anforderungen, die dem Subjekt die Integration in eine jugend-, sub- oder populärkulturelle Gemeinschaft ermöglichen, sind an eine Bewusstseinsentwicklung des Einzelnen gebunden. Sie manifestiert sich in Lebensstil, der durch seine 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. Sie beruht, wie die Cultural Studies deutlich machen, auf einem (re)kreativen, lebenspraktisch ausgerichteten (gemeinsamen) Spiel mit transkulturell verfügbaren Bildern, Zeichen und Ausdrucksformen, das Selbst(er)findung und Selbstgestaltung ermöglicht:

„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)

Auf die Unkontrollierbarkeit der subjektiven Zeichenerzeugung wies der Semiotiker Umberto Eco bereits 1967 (Eco 1984: 153) hin. 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 (1994: 441). Eco ordnet dem semiotischen Bewusstsein infolgedessen eine pragmatische Energie zu, die einerseits aus der deskriptiven Wissenschaftsdisziplin der Semiotik ein aktives Projekt werden lassen sollte – eine Zielsetzung, die die Semiotik mit den Cultural Studies verbindet. Andererseits zeichnet sich populär-, jugend- oder subkultureller Zeichengebrauch selbst durch ein solches semiotisches Bewusstsein aus. ‚Als semiotische Guerrilleros‘ (Eco 1985, siehe dazu Kleiner 2005), ‚organische Intellektuelle‘ (Antonio Gramsci)<sup>1</sup> 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. So wird das, was Eco als Integration ‚außersemiotischer Umstände‘ (Eco 1994: 440) und eine erweiterte Zielsetzung semiotischer Forschung erörtert hat, im Rahmen der Cultural Studies unabhängig da-

1 Siehe dazu den Beitrag von Ayhan Kaya in diesem Band, unten, S. 126.

von an verschiedenen jugendspezifischen bzw. populär- und subkulturellen Szenen erarbeitet; allen voran von Dick Hebdige, Paul Willis, John Fiske und Larry Grossberg. Dick Hebdige (1979) machte in seiner richtungweisenden Analyse des Punkstils deutlich, dass Stil auch aus einer Ablehnung und Befreiung von Bedeutungen bzw. des Zwangs, etwas zu bedeuten, erzeugt wird:

„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)

Durch Stil kann also auch die eigene Deutbarkeit verweigert werden, was im Rahmen einer traditionellen Semiotik, die sich auf die Botschaft der Zeichen konzentriert, 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.)

Wird das Subjekt ins Zentrum gerückt, dann werden weitere Aspekte des (re)kreativen Gebrauchs von Zeichen und Praktiken deutlich.

### 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, siehe dazu Lasn 2005 und Kleiner 2005) 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 verwandle „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 bestehe daher in der Produktion einer Gesellschaft, die durch die Bevorzugung des Sehsinns, die religiöse Illusion materialisiere (Thesen 19 u. 20) und die Wahrnehmung des Subjekts beschränke, was zu Entfremdung und Vereinzelung führe.

Um sich dem das Erleben des Subjekts negierenden „Spektakel“ einer auf Hierarchie und Macht basierenden Gesellschaft zu entziehen, beschrieb Debord v. 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 erzeugte Lebensumgebungen) für den Einzelnen zurück zu erobern (Debord 1980: 5, 16, 41, 50). „Détourner“ bedeutet also, den Bildern, Umwelten, Milieus und Events ihre Macht durch Verkehrung und Neukontextualisierung ihrer Bedeutungen (im Sinne lähmender und stigmatisierender Festschreibungen) zu nehmen. Die jeweils situativ neu hergestellten, wandelbaren Bedeutungen eröffnen in einer ‚Gesellschaft ohne Ort und Zeit‘ (siehe dazu Richter 2006: 65-76) *Freiräume* und *Freizeiten*. Auf diese Weise kann das Spektakel des *Bilderscheins* für das Subjekt als ein sich von der Projektion und das heißt auch von Bedeutung lösendes Selbst- weil performiertes *Dasein* genutzt werden.

Der Begriff der Performanz ist vielschichtig und ambivalent.<sup>2</sup> Im Folgenden wird Performanz als eine (Sprech)*Handlung* im Sinne einer Selbst(er)findung verstanden, deren Ge- oder Misslingen von den ständig wechselnden Bedingungen momentaner Situationen und der jeweils geltenden, sich gemeinsam mit den sich durch gelungene Selbst(er)findungen wandelnden Referenzwerten abhängt.

### 1.3 Zeichensetzung und *Eigensinn* – Kreativität und ästhetisches Erleben

Wird das durch die Medien gespeiste und in Gang gehaltene Spektakel gestört, sein Bildermonolog durch spielerische Aneignung dialogisiert, dann wird die alte Syntax kultureller Vorgaben durchbrochen bzw. ihre an mächtige Bilder gebundenen Meme werden in ihrer prägenden und hypnotischen Wirkung entschärft (Lasn 2005: 129). Das geschieht durch eine *eigensinnige* (deviante) Nutzung kultureller Zeichen, Codes oder Techniken und durch eine selbstständige Nutzung der potentiell demokratischen Medien. Die dabei entstehenden (Symbol)Bricolagen und Kulturpraktiken werden nicht nur zur Herausbildung von ebenso individuelle Differenz signalisierenden wie Gemeinschaft bildenden Lebensstilen benutzt, sondern auch als Momente einer körperlichen Selbst- und Gemeinschaftserfahrung. Als kurzlebige ästhetische Erlebnisse stellen sie eine wertvolle und vergnügliche Lebenshilfe und Orientierung dar, die in Zeiten schwindender Perspektiven und Werte ein wichtiges Sicherheits-

2 Er grenzt sich von der an Macht gekoppelten Darstellung (Spektakel) einer absoluten Souveränität durch seine Demokratisierung und seit John Austin als Vollzug einer (Sprech)Handlung ab, die an die sozialen und materiellen Bedingungen des Ge- bzw. Misslingens gebunden ist. Im künstlerischen Bereich eröffnete Performanz neuartige Formen der Selbstinszenierung, bei denen das Subjekt sich als mögliches (Gegen)Modell selbst erfinden kann. Siehe dazu Legnaro 2004.

netz und erholsame Momente bei einer Lebensplanung bieten, die immer mehr zum Drahtseilakt geworden ist.

Um devianten Zeichengebrauch bzw. deviante Kulturpraktiken verstehen zu können, müssen wir uns also der bereits von Eco geforderten ‚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). Denn 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 im Vorwort deutlich wurde, geschah dies insbesondere durch die Mythisierung von Kreativität. Als göttliche Fähigkeit und Tätigkeit entrückt, bedurfte es vieler Jahrhunderte, bis sich die Vorstellung eines mit der Aura der Genialität umsponnenen menschlichen Schöpferturns 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 1935) schien diese geniale Aura künstlerischer Kreation verloren zu gehen bzw. sich in eine Welt hybrider künstlerischer Produkte aufzulösen, bis die Kreativitätsforschung das schöpferische Potential in jedem Menschen entdeckte (und zu vermarkten begann) und die neopragmatische Philosophie das Alltagsleben zur Lebenskunst und Kunst zu einem Lebenswert (Shusterman 2005) erklärt. Das befreit ästhetische Formen aus dem sakralisierten modernistischen Bereich der schönen Künste und lässt populärkulturelle Lebensstile als Ausdruck ästhetischer Lebenserfahrung erscheinen (ebd.: 12f.).

Die Beobachtung von Populär-, Sub- und Jugendkulturen zeigt, wie sich die (Re)Kreativität des Subjekts im Zusammenspiel mit der skizzierten offenen Form einer es unterhaltenden<sup>3</sup> Gemeinschaft als ästhetische

3 Der Begriff der Unterhaltung wird hier im Sinne Shustermans verwendet. Shusterman argumentiert ebenso gegen eine Trivialisierung der als populär eingestuftten Unterhaltung wie gegen eine Essentialisierung von (elitär aufgefasster) Kunst. Wird durch das Erstgenannte der Lebenswert einer sowohl den Verstand als auch die Sinne ansprechenden Unterhaltung verneint, durch die das Selbst, von seiner Selbstaufmerksamkeit und Anspannung befreit, vergrößert und verbessert werden kann, werden durch letzteres aus Kunst intrinsische unabhängige Werte wie Freiheit und Wahrheit abgeleitet, mit denen Hierarchien und Hegemonieansprüche entwickelt und legitimiert werden können. Shusterman versteht Unterhaltung hingegen als eine Technik der Regeneration und Wahrnehmungsschärfung, durch die neue Einsichten gewonnen werden können. Siehe dazu ders. 2006: bes.: 82 f. u. 90 f.

Erfahrung entfaltet. Dieses Zusammenwirken lässt durch die Partizipation eines sich selbst (er)findenden, gestaltenden und erlebenden Subjekts neue Kulturen und Kulturtechniken entstehen. Die subjektspezifische Aneignung eines sich dadurch erst konstituierenden gemeinschaftlichen Referenzsystems, das immer wieder aufgegriffen, aktualisiert und kreativ umgeformt oder erweitert wird, ist der dynamische Dreh- und Angelpunkt dieser Kulturen. Ihre ebenso Identität gewährende wie gemeinschaftstiftende Nutzung der neuen Medientechnologien stellt ein osmotisches Verhältnis zwischen lokalen Aktivitäten und translokalen (auch transkulturellen) Sinnhorizonten her (siehe dazu auch Hepp 2006: 137), aus denen der Einzelne jederzeit und überall schöpfen kann. 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‘ und Erfahrungsräume dafür zur Verfügung stellen. Das macht sie zu Schöpfern einer als demokratisch begriffenen, sich mit ihren Mitgliedern wandelnden Kultur, wie sie aus der auf einer Philosophie der menschlichen Handlung fundierten Verknüpfung von Gemeinschaft und Demokratie hervorgehen kann (Joas 2006: 41). Eine solche Kultur braucht freilich keine göttlichen oder geheimnisvollen Ursprungsmythen mehr, um dahinter liegende Macht- und Hegemonieansprüche zu verdunkeln und sie muss auch nicht verdauert (materialisiert) werden, denn sie wird durch ihre Mitglieder situativ ausgehandelt.

## 2. WERKZEUGKISTE HIPHOP: SELBST(ER)FINDUNG, LEBENSÄÄUME UND LEBENSZEIT

Ein ebenso anschauliches wie komplexes Beispiel für eine solche aus einer deterritorialen Gemeinschaft resultierende Kulturpraxis ist insbesondere die HipHop-Kultur. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihre Mitglieder zur partizipativen Her- und Darstellung eines lokalen und situativ immer wieder neu zu entfaltenden ‚Auftritts‘ animiert. Dadurch wird der ‚gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit‘ (Berger/Luckmann 1989) eine ebenso subjektive wie gemeinschaftliche (weil verhandelbare bzw. verhandelte) Rekonstruktion gesellschaftlichen Zusammenlebens gegenübergestellt. Diese Rekonstruktion vollzieht sich über die Appropriation kultureller Vorgaben, durch die Rekonfigurationen in Gang gesetzt werden. Sie bieten dem Subjekt in der Gemeinschaft Lebens- und Spielraum. Diese Kultur hat sich in einem Zustand der Krise entfaltet, aus der eine machtvoll ritualisierte Welt entstand, in der nicht nur gesagt, sondern gehandelt wird.

## 2.1 DJ-ing: *Besinnung* durch *Manipulation*

Beleuchten wir zunächst die vom üblichen Gebrauch abweichende Nutzung des dem DJ-ing zugrunde liegenden Plattenspielers. Er wird nicht zur Reproduktion eines Kunstwerks (konservierte Musik), sondern zur Produktion einer auratisch aufgeladenen Atmosphäre genutzt, die immer wieder neu hergestellt wird, denn der DJ ist ein Plattenspieler-Spieler, ein *Manipulator* (Siehe dazu Kimminich 2006a). Werfen wir zunächst einen Blick auf die außersemiotischen Umstände, er klärt nicht nur die gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen, sondern macht auch die Tragweite dieser devianten Praktik deutlich. Entstanden ist sie aus sozio-ökonomischem bzw. soziokulturellem Mangel: fehlende finanzielle Voraussetzungen und fehlender Zugang zu den entsprechenden Bildungsinstitutionen (Musikunterricht, Anschaffung eines Instruments) bzw. Unterhaltungsetablissemments (kein Zugang für Schwarze zu Diskotheken). Aber mit den aus dem Müll weißer Wohnviertel gesammelten Platten und Plattenspielern wurde auch eine neue Kulturtechnik kreiert, die die gesamte Popmusikultur nachhaltig prägte und prägt, das Sampling (siehe dazu Bonz 2006). Das Musikvideo *Everything is everything* (1998) der amerikanischen Rap-Legende Lauryn Hill erhellt diese Technik auf metaphorischer Ebene als einen Neuanfang jenseits aller Bedeutung und Fremdbestimmung. Sie inszeniert den Plattenspieler als ein überdimensionales ‚Lese‘gerät. Der Tonarm tastet die Strassen ab und gibt das Leben New Yorks wieder. Die wie ein *Deus ex machina* auf die Platte greifende, scratchende Hand des DJs erschüttert den Boden der ‚semantischen Tatsachen‘, die Passanten stürzen. Die Möglichkeiten des Subjekts, sich den konstruierten/projizierten bedeutungsschwangeren Wirklichkeiten der hegemonialen Kultur zu entziehen, besteht darin, dass es die Zusammenhänge ihres kunstvoll vernetzten Sinngewebes zerreißt, indem es die Drehbewegungen des zeit- und ortlosen Bedeutungskarussells unterbricht. Damit fällt alles in sich zusammen: „everything is everything“. Diese Geburtstunde eines Neuanfangs eröffnet einerseits Lebensraum, andererseits bieten sich dem Subjekt darin aber auch unzählige Möglichkeiten seiner Situierung und Identifikation, die es zur ständigen Neu-Identifikation zwingen. Um diese lokalen und temporären Verortungen des Subjekts zu ermöglichen, bedarf es entsprechender Räume und Anlässe. Sie werden durch das Sampling als ‚Inkarnation lokaler und offener Ontologien‘ erzeugt, wie Jochen Bonz auf Kodwo Eshun zurückgreifend, beobachtet. Es handelt sich dabei um Räume, die ein momentanes *Dasein* als solches ermöglichen, jenseits der Dimension von Sinn und Bedeutung, weil die durch Sampling erzeugte Musik eine *Besinnung* einleitet; sie

„setzt direkt am Körper an, weil kein Verstehen, keine Lesbarkeit möglich ist, sich kein Sinn einstellt, die anwesenden musikalischen Signifikanten in keinem

Signifikat aufgehen. Die Haut beginnt zu hören, [...]. Die Musik lässt sich auf der Haut nieder, hinterlässt auf ihr ihren Stempel.“ (Bonz 2006: 343)

## 2.2 B-Boying: Selbst(er)findung im Raum

Die Unterbrechungen des DJs durch Scratches (breaks) hatten zunächst den Zweck, die rhythmischen Passagen zu verlängern (siehe dazu Rappe in diesem Band). Dadurch wird Zeit und Raum für den partizipativen Auftritt der Anwesenden geschaffen, aus denen sich das B-Boying entwickelt hat (Salaverría in diesem Band und Kimminich 2003b). Es macht den performativen Aspekt dieser Gemeinschaftskultur besonders deutlich und die Tatsache, dass sie auf körperlicher Präsenz und der Raumwahrnehmung des Subjekts basiert, die dadurch gleichzeitig potenziert wird. Raum als eine Dimension der Bewegung und Entfaltung ist konstitutiv für das In-Welt-Sein des Subjekts. Breakdance und die anderen Tanzstile der HipHop-Kultur stellen daher ein Werkzeug dar, das das Bewusstsein des eigenen Daseins und der eigenen Aktionskraft (Lebensenergien) stärkt. Die tanzenden B-Boys setzen dem gesellschaftlichen Rollen-Spektakel ihren eigenen Auftritt entgegen, bei dem sie ihre Standpunkte vertreten. Dadurch gewinnen sie nicht nur Lebensraum, sondern auch Lebenszeit. Der der HipHop-Bewegung zugrunde liegenden Philosophie entsprechend werden Energien kreativ genutzt, 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 erneut unter Beweis stellen muss. Das heißt, er muss sich auf die Kreationen der anderen Tänzer beziehen, so dass sich das kollektive Figurenrepertoire durch die Schöpferkraft der einzelnen Mitglieder ständig verändert. Das geforderte Wechselspiel zwischen Figur und Rekonfiguration fordert und fördert Kreativität und zwingt zur Auseinandersetzung mit sich und den anderen. Nachahmen bringt keinen Ruhm und keine Anerkennung, v. a. weil die Vorbilder selbst sich ständig verändern. Dieses Prinzip versteht die HipHop-Kultur insgesamt mit einer Art Kopierschutz.<sup>4</sup>

Der Breakdance unterscheidet sich daher fundamental von Bühnen- und Gesellschaftstanz. Vom Bühnentanz, weil er einerseits die Grenze 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 Grundschriften bzw. -figuren basiert, aber keine Bewegungsgrammatik vorgibt. Das erweitert und entgrenzt den somatischen Erlebens(spiel)raum des Einzelnen wie den der Gemeinschaft.

---

4 Vortrag von Benjamin Stingl auf der Tagung „Jugend, Kultur und Kreativität an der Musikhochschule Köln (18. - 20. Juli 2005).

## 2.3 Rapping: Selbstbehauptung in der (End-)Zeitlichkeit des Reims

Aufschlussreich ist v.a. die Betrachtung des rapspezifischen Umgangs mit Sprache (siehe dazu Kimminich 2000, 2003a, 2004). Er bricht im Sinne des Debordschen *détournements* Festschreibungen auf und entstellt die traditionellen Rollenzuschreibungen (*dérive*). Durch die Konnektivität der Medienkommunikation ist eine (ebenso lokale wie globale) interkulturelle Plattform des Dialogs entstanden, den Debord in seinen Kommentaren noch totschlug, nämlich eine neue Form der Agora, „in der eine Diskussion über die Wahrheiten, die alle Daseienden betreffen“ (Debord 1996: 211) geführt wird. Dabei wird einerseits an der eigenen Lebensgeschichte gearbeitet, die mit Hilfe eines ‚persona-shuttlings‘ Erlebtes und Selbstentwürfe (als-ob) in Beziehung (Thompson 2006) setzt, andererseits wird *die* Geschichte auf die eigene Lebensnarration bezogen, so dass Rap sowohl als His- und Her-Storytelling als auch als ein Historytelling zu betrachten ist (Kimminich 2004).

Umerzählt werden insbesondere die christliche Heilsgeschichte (Kimminich 2006) und ihre endzeitlichen Wirklichkeits- und Geschichtsdeutungskonzepte (Werner 2007). Florian Werner untersucht die millennialistischen Motive der zeitgenössischen HipHop-Kultur im Kontext der als Bündel subversiver Strategien zu verstehenden afro-amerikanischen Oratur. Indem er die Transformationen millennialistischer Motive vom Spiritual über die *chanted sermons* bis zum Rap verfolgt, erweist sich letzterer als ein Sprachspeicher, „in dem sich die Diskurse vorangegangener Epochen ‚sedimentiert‘ haben und aus welchem sie – angereichert mit neuen aktuellen Fragestellungen – wieder aufgerufen werden können.“ (Ebd.: 13). Dabei wird die Sprache der apokalyptischen Bücher der Bibel nicht eingesetzt, um ein nahes Weltende einzuläuten, sondern um gezielt auf politische, soziale oder kulturelle Gegebenheiten einzuwirken.

Die Anziehungs- und Wirkungskraft endzeitlicher Diskurse hat ihre Ursache in einem vergessenen Wirkungszusammenhang, auf den Giorgio Agamben aufmerksam macht. Den Reim vor dem Hintergrund der Paulinischen Erläuterung der messianischen Zeit überdenkend, stellt er zunächst fest, dass diese keineswegs auf die (jenseitige) Zukunft, sondern auf die Gegenwart hin ausgerichtet ist. Indem er das Strukturprinzip der messianischen Zeit exemplarisch auf eine Sestine Arnaut Daniels überträgt, zeigt er wie das paulinische Reimspiel aus einem Text einen Organismus mit einer eigenen, auf die Gegenwart seiner Artikulation fokalierten Zeit werden lässt (Agamben 2006: 93ff.). Der Apostel unterscheidet sich daher vom (zukunftsorientierten) Propheten, weil seine Rede performative Sprache ist und weil in seiner Rede nicht nur Verkündigung, Glaube und Anwesenheit, sondern auch Potenz (*dýnamis* – im Sinne von Macht und Möglichkeit) mit einem Akt (*enérgeia*) zusammenfallen. Dadurch wird die Potenz der Verkündigung realisiert, denn der

Glaube besteht in der völligen Gewissheit von der notwendigen Einheit von Verheißung und Realisierung (ebd.: 103). – Bei performativer Sprache geht es daher nicht um die denotative Eigenschaft der Sprache, sondern um die Erfahrung des Wortes. Sie entsteht in der Performanz, während der die denotative Beziehung zwischen Wort und Ding durch eine autoreferentielle ersetzt wird: „Dabei ist nicht so sehr die Wahrheitsbeziehung zwischen Wort und Ding wichtig, vielmehr wird nun die reine Form der Beziehung zwischen Sprache und Welt ihrerseits zum Ausgangspunkt realer Beziehungen und Effekte.“ (Ebd.: 148f). Das *dictum* wird zum *factum*, weil es die sprechende Person verpflichtet.

Diese unauflösliche Verbindung zwischen sprechender Person, gesprochenem Wort und Wirklichkeit, Sagen und Tun prägt auch die Reggae- und Rappphilosophie. Sie wird in zahlreichen Songs immer wieder herausgestellt und thematisiert. Das die Immigrationspolitik Frankreichs kritisierende Lyric „Disem – Fasem“ (Massilia Sound System: *Chourmo*, Roker Promocion 1993) beispielsweise benennt diese Energien als eine Fusion körperlicher wie geistiger Bewegung, durch die Synergien erzeugt werden und das Lyrik „Ma maison – ma chanson“ (*Aïollywood*, Roker Promotion 1997) macht das Lied als Sprechhandlung noch während seiner Artikulation als einen die Gemeinschaft tragenden, *unterhaltenden*<sup>5</sup> und bergenden Schutzraum erfahrbar:

„Laissez-nous vivre où l'on veut / Et chanter ce que l'on voit / Mais pendant que je pensais / Mon refrain s'est transformé / En un solide plancher / Sur lequel on peut danser.

Refrain: Ma chanson, C'est ma maison, / C'est elle mon refuge, ma protection.“

Der Wirkungszusammenhang gereimten Sprechens erklärt, warum dieses auch heute als Lebensinhalt und Mission erlebt werden kann: es erzeugt nicht nur Selbstbewusstsein, sondern auch das Bewusstsein der eigenen Lebens- (bzw. Leidens)zeit innerhalb einer (Glaubens)Gemeinschaft:

„Freeman, Le Roi, en mission, pas besoin de chorale / On a la foi, et on la gardera, c'est tout ce qui reste [...] / C'est toujours les mêmes qui portent la croix“ (Freeman, „Le palais de justice“ 1999)

Die Pariser Rapgruppe La Brigade stellt sich daher sicherlich nicht zufällig in einer Bildcollage im Booklet ihres Albums *Il était une fois* (Artiste 2001) als die zwölf Apostel beim Abendmahl dar, eine Anleihe die häufig, u.a. auch im polnischen zu Rap zu finden ist (siehe unten S. 186). Der Rapostel vergegenwärtigt die Geschichte als eine ihn und die Seinen

5 Das Verb ‚unterhalten‘ verweist auf zwei Dimensionen des Lebens, auf die ernste Angelegenheit unseres Selbst-Erhalts und des Erhalts von anderen, aber auch auf die der (Re)kreation dienende Pflicht der ebenso kraftspendenden wie inspirierenden ‚Ablenkung‘ (Shusterman 2006: v.a. 75-77).

betreffende Geschichte, weil die messianische Zeit eine „ungeheure Abreviatur der ganzen Geschichte“ ist und „eine Zeit der Rekapitulation“ (Agamben 2006: 160). In dieser komprimierten Zeit, die mit dem rhythmischen Sprechen eines in sich geschlossenen gereimten Wortgebildes zusammenfällt, treten Vergangenheit und Gegenwart in eine unauflösbare Beziehung, denn die Gegenwart erkennt sich in der Vergangenheit immer wieder neu; so wie die Vergangenheit dem einzelnen ein Gesicht spendet, gibt ihm die Gegenwart eine Aufgabe.

Rapspezifisches Story- und Historytelling ist daher als ein Bündel performierter subjektgebundener semantischer Operationen zu betrachten, mit denen nicht nur Verschiebungen in der mentalen Konstruktion von Lebenswelten eines Individuums oder einer Gemeinschaft eingeleitet, sondern der Einzelne bzw. eine Gemeinschaft durch die Performanz auch zu Handlungen angeleitet wird. Ein jeder Song ist daher ein kleines Stückchen Selbstbehauptung, die „rage de dire“ (gleichnamiges Album von Fabe 2000) immer auch eine „rage de vivre l’instant présent“ (Keny Arkana, „La rage“ auf: *Entre Ciment et Belle Etoile* 2006). Rappen bricht nicht nur das Schweigen der Entrechteten, es eröffnet Lebens- als Aktionsraum und weckt somit Lebensenergien; sie werden im HipHop dazu eingesetzt „to reset the world for possibilities and openness“ (Morgan 2006: 209), indem Symbole, Geschichten, Politik, Kunst und Leben in Beziehung zueinander gesetzt und ihre Manifestationen durch ständiges Exponieren präsent und offen gehalten werden (ebd.: 208).

### 3. DIE EINSCHNEIDENDEN BILDMALE DES TATTOO

Tätowierungen sind spätestens seit den 1990er Jahren zu einem beliebten Ausdrucksmedium einer Vielzahl nicht nur jugendspezifischer Lebensstile geworden. Ihre szenen- und schichtenübergreifende Verbreitung<sup>6</sup>, ist als Aneignung kultureller Bildmetaphern zu sehen, durch die Bild und Mensch in eine geradezu unauflösbare Beziehung zueinander gesetzt werden. Das erinnert einerseits an Wittgensteins Definition des Stils. Die gemeinschaftstiftende, v.a. von außen auf die Tattoo-Träger projizierte Typologie hingegen ruft Simmels Überlegungen zum Stil auf. Das Phänomen des Tattoo zeigt, dass beide Positionen ihre Berechtigung haben, denn Tattoo wird im Folgenden als eine visuelle Kommunikation betrachtet, die den Charakter eines für andere sichtbaren Selbstgesprächs<sup>7</sup> ein- und nur nebenbei auch die Funktion der Rebellion und Differenzierung übernimmt (siehe dazu Knjiff 2002 und Feige 2003).

---

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

### 3.1 Bewertung der Hautbilder

Die Geschichte der Hautbilder (Feige 2003, Oettermann 1995, Dube 1980) ist ambivalent. Wurden die den Hautbildern zugeschriebenen magischen Kräfte von den Eroberern der Neuen Welt im christlichen Missionseifer einerseits mit Folter und Tod bekämpft, so brachten die Seefahrer die Faszination, die sie ausstrahlten, andererseits auf Brust und Armen mit nach Europa zurück. Noch im 19. Jahrhundert stellten tätowierte Europäer ihre bebilderten Körper samt wundersamen Lebensgeschichten auf Sideshows zur Schau. In Deutschland waren Mitte des 19. Jahrhunderts 20 % der Bevölkerung tätowiert, wie Untersuchungen des Berliner Invalidenhauses von 1852 ergaben. Durch dieselben wurde die Tätowierung gleichzeitig zum unterschichtlichen Phänomen und zu Beginn 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, der den mit Kriminellen gleichgesetzten Tätowierten 1895 einen „caractère anatomico-légal spécifique au criminel“ bescheinigte. Seine Hautbilder wertete er als Zeichen einer „régression vers l'état primitif“ (zitiert nach Dube: 87). Auch im 20. Jahrhundert wurden die Hautbilder noch mit Kriminalität in Verbindung gebracht und dienten einer in diesem Falle abwertenden Typenbildung.<sup>7</sup> Es 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 v. a. im Nachkriegsdeutschland und zwar im Rahmen der Vorliebe Jugendlicher für die mit Lebensintensität verbundene, aus Amerika kommende Musik. Die Geschichte der wechselnden Musikstile bildet sich daher 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 und einem Kontinuum entgrenzten Erlebens ein, was u.a. auch eine Heroisierung des Todes mit sich brachte. Als Motive waren und sind daher neben Motor-

7 In Deutschland wurden sie darüber hinaus mit Kommunismus kombiniert, übrigens zur gleichen Zeit, als der Begriff des Jugendlichen mit Kriminalität und Sozialismus verknüpft wurde.

rädern besonders Totenschädel und Sensenmänner beliebt. Düstere Horror- und Tod-Tattoos, Exploited oder Misfit-Schädel sowie Spinnenetze sind beliebte Motive der Punk-Szene.<sup>8</sup> Tribals und indianische Motive dominieren in der 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-Tats<sup>9</sup> folgendermaßen:

„Die Ureinwohner des amerikanischen Kontinents erreichten höhere Bewusstseinsebenen 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)

Wie verschiedene Aussagen Tätowierter verdeutlichen und sozialpsychologische Studien ergaben, signalisiert ein Tattoo einestheils Zugehörigkeit im Hinblick auf die große Gruppe der Tätowierten. Andernteils verleihen Tattoos jedem einzelnen Träger neben Exklusivität, auch innere Stärke, Hoffnung oder Glauben an etwas bzw. an sich selbst, denn sie sind Ausdruck eines inneren Zustandes des Erlebens. Diese Funktion wurde bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert von dem Gerichtsmediziner Alexandre Lacassagne in Lyon hervorgehoben, als er 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), Gedanken, die 1910 bzw. 1950 von den Psychologen Maurice Boigey bzw. J. Delarue und R. Giraud aufgegriffen wurden; letztere betrachteten die „*blessures qui parlent*“ als „*argot du milieu*“ und erstellten eine „*grammaire graphique au langage emblématique*“. Auch in der gegenwärtigen (frankophonen) Forschung wird das Tattoo als eine „*locution non verbale*“ betrachtet, „*qui s'acquitte d'un message*“ (ebd.: 189). In diesem Sinne macht die bebilderte Haut den Körper zum ‚Bildschirm‘, auf dem wichtige ‚Einschnitte‘ einer Lebensgeschichte dargestellt werden, wie u.a. Alex erklärt:

8 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.

9 Ein Flat-Tat stellt eine Symbiose aus Bärenkopf, Menschenhand, Donnergogelkopf und Bärenklau dar; es symbolisiert Transformation. Dieses und vergleichbare Motive bedeuten, so Kai-Uwe, „dass es möglich ist, mit geistiger Kraft in jedwede physische und psychische Hülle und Situation zu gelangen.“ (Zitiert nach Feige 2003: 329)

„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.“

Aber die Bildmotive von Alex folgen keinem aufeinander abgestimmten, festgelegte Bedeutungen vermittelnden 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. Sie verweigern sich dem kulturhegemonial festgelegten Netzwerk der den einzelnen Bildsymbolen zugeordneten Bedeutungen. Aber nicht nur das; die Hautbilder machen den Körper zum Tempel und zum Kunstwerk des Subjekts. Sie erzeugen Individualität und Authentizität als eine unauslöschbare Erinnerung an das eigene Werden. Dabei geht von manchen Motiven etwas aus, mit dem sich ihre Träger, wenn sie es nicht schon vorher getan haben, irgendwann einmal auseinandersetzen müssen, nämlich mit den Bedeutungskontexten ihres Tattoos. Die aus Polynesien oder Neuseeland stammenden, sehr beliebten Tribals (siehe dazu Warneck 2001) beispielsweise galten als Zeichen für Stammeswerte und Eigenschaften wie Tapferkeit, Stärke oder Aufrichtigkeit. Ihr Nachzeichnen diente einst als „Unterschrift“, da ein Tribal in Einklang mit der Seele seines Trägers stehen sollte. Für nicht wenige Tattoo-Fans eröffnet der (nicht selten zunächst nur zur Selbstgestaltung gedachte) Körperschmuck daher einen Akt der Selbst(er)findung. Sie vollzieht sich über das körperlich erfahrene *Eindringen* der zeitlos ästhetischen Außenseite eines, wie René formuliert, „auf den Körper abgestimmten“ kulturellen Zeichens, die das Subjekt mit seinem/seinen (Sinn)Bild/ern zusammenbringt und zu einer veränderten (Selbst-)Wahrnehmung und -reflexion veranlasst.

Auch dieser Wirkungszusammenhang wird durch eine Überlegung Agambens zum Bild gestützt; auf Walter Benjamin zurückgreifend erklärt er es als „dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.“ (Agamben 2006: 162). Der Tätowierte inkarniert dieses Aufblitzen einer Ahnung oder Erkenntnis. Dadurch erzeugt er nicht nur eine Schnittstelle zwischen Gewesenem und Bestehendem, sondern auch zwischen Kollektiv und sich selbst, er gehört zur Gemeinschaft der Tätowierten, bleibt aber durch seinen persönlichen unverwechselbaren Remix aus Bildern und Zeichen, die seinen persönlichen Lebensweg markieren, immer auch einmalig.

#### 4. KULTURPROGRAMME UND PROGRAMMSTÖRUNGEN

Um diese Subjekt und Gemeinschaften in Beziehung setzende Nutzung kultureller Zeichenarsenale bzw. Sinn verweigernden Praktiken in ihrer (Re)Kreativität und Dynamik beschreiben und ihre Potentiale sichtbar machen zu können, möchte ich die skizzierten theoretischen Überlegungen nun vor dem Hintergrund eines Kulturmodells zusammenführen.

Bezieht man, wie von Eco gefordert, die außersemiotischen Umstände und das (re)kreative Subjekt in den Beobachtungshorizont ein, dann verschiebt sich der Beobachtungsfokus. Nicht mehr die gesellschaftliche Halbwertszeit der eine Gemeinschaft zusammenhaltenden, absolut gesetzten Bedeutungen ist dann von Interesse, sondern deren situatives Aushandeln, ihre Momentaneität. Dadurch wird deutlich, dass Kultur einerseits 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‘ aber nicht nur ein Kampf um Bedeutungen, sondern andererseits auch ein Kampf um Lebensraum, v. a. für die Unbedeutenden. Kultur bricht daher in eine Vielfalt von – zumindest in der Betrachtung – gleichberechtigte Spezialkulturen auf, die sich selbst *unterhalten* (müssen). Um ihnen gerecht werden zu können, muss, wie Eco forderte, dem ‚In-den-Umständen-sein‘ jeder einzelnen Spezialkultur Rechnung getragen werden. Nur dann kann die Erzeugung von Lebensstilen anders perspektiviert werden, nämlich nicht nur in ihrer Anbindung an Zeichen, sondern als Symptome ihres über deren (Nicht)Nutzung entstehenden In-den-Umständen-Seins.

Die Zusammenhänge zwischen Subjekt (Bewusstsein) und medial vermittelten Botschaften (gesellschaftlich gültige Wirklichkeitsmodelle und Handlungsanleitungen) eines sozialen Systems werden v.a. im Kulturmodell des Medienkommunikationswissenschaftlers S. J. Schmidt, sichtbar. Er konzeptualisiert Kultur als „Ordnung symbolischer Ordnungen“ (1994: 164) – im Sinne von Riten, Mythen, Diskursen, Kollektivsymbolen, Gattungen etc. – durch die Bewusstsein (Kognition) und Kommunikation (soziales Handeln) koordiniert werden. Auf diese Weise wird ein kollektives Wissen disponiert. Es handelt sich um Normen, Werte, Verhaltensweisen aber auch um 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 Pro-

gramm der zulässigen Orientierungen im und am Wirklichkeitsmodell einer Gesellschaft [...]“ (Ders.: 2003: 38)

Diese Bezugnahmen können aber, wie im Falle von Populär-, Sub- und Jugendkulturen, von den zulässigen Orientierungen abweichen. Eine *selbstständige* ist eben meist eine transformierende Aneignung des kulturellen Zeichenarsenals, die in hierarchischen (auf Konservierung ausgegerichteten) Gesellschaften vermieden werden muss. Der (re)kreative ‚Umgang‘ mit kulturellen Zeichen und Techniken wird deshalb der kategorialen Figur des ungebildeten ‚Barbaren‘ zugeordnet (siehe dazu Kimminich 2006b). Er steht außerhalb von Kultur, weil er sich Kultürlisches sinnlich aneignet und weil er es verkörpert. Dies zeichnet beispielsweise den devianten Gebrauch des Plattenspielers aus, durch den Konserviertes als Abstrahiertes (dem *Zugriff* Entzogenes) auf die Ebene des Phänomenalen zurückgeführt und damit *manipulier-* bzw. *inkarnierbar* wird.

Durch den Individualisierungsdruck des globalisierten Spätkapitalismus und seiner kulturindustriellen Megarecyclingmaschinerie hat nicht nur die Breite paralleler Lebensstile zugenommen. Die Medientechnologien und ihre eigenständige Nutzung haben auch den Blick auf die Codierungsmechanismen des komplexen Gefüges hegemonialer Wirklichkeitsmodelle und Kulturprogramme und ihre Rekonfigurierbarkeit eröffnet. Darauf hat bereits Walter Benjamin hingewiesen, als er seine These von der taktischen Umfunktionierung der Massenmedien entwickelte und mit den audiovisuellen Aufzeichnungs- und Wiedergabetechniken den Schnitt, die Unterbrechung und die Montage ins Blickfeld rückte. Durch sie wurde nicht ein Ganzes sichtbar, sondern seine Bestandteile wurden als Fragmente erkennbar. Das eröffnet eine Vielfalt an Möglichkeiten der Selbst(er)findung und -gestaltung, die dem Subjekt im Sinne Ecos eine zentrale Position im Rahmen der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit eingeräumt hat, nämlich als Motor ihres Wandels:

„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)

Aus einer solchen Perspektive muss an die Stelle eines hierarchisch (hegemonialen) Kulturmodells ein Modell gesetzt werden, dass den Einzelnen als Bestandteil von Gemeinschaften wahrnimmt, welche sich mit ihren jeweiligen (Sub)Kulturprogrammen in einem symbolischen Kampf untereinander befinden. Dabei geht es um die „Transformation von Dingen in Zeichen und umgekehrt (Semiosetransfer)“ und um „Stile als

Form der Differenzierungsanmaßung und Differenzverkörperung (Repräsentationsmanagement)“ (Schmidt 2006: 29).

Andererseits kann einer wohl am Höhepunkt der Exkarnation angelegten Medienkultur mit ihren Realitäten substituierenden bzw. sie simulierenden Technologien, durch die Wirklichkeit und Fiktion nicht mehr klar voneinander unterschieden werden (können)<sup>10</sup>, Ort und Zeit absorbiert werden und kollektive Gewissheiten schwinden, nur die Kraft des *Daseins* entgegengesetzt werden. *Gegenwart* oder *Anwesenheit* schaffen momentane und situative *Wahrnehmbarkeiten*, die ein Aushalten von Vielfalt und Ambivalenz ermöglichen; das macht die *Gemachtheit* gesellschaftlicher als diskursiver Wirklichkeiten sichtbar und widerlegt ihre Eindeutigkeiten und Verbindlichkeiten.

Daraus leitet sich nicht nur ein anderer Umgang mit, sondern auch ein anderes Verständnis von Zeichen ab. In hierarchischen Gesellschaften ist soziale Wirklichkeit eine ‚Wirklichkeit‘ von Zeichen, deren Bedeutungen festgeschrieben und deren vorausgegangene Aufladung mit Wert und Sinn bzw. ihr Zweck ausgeblendet wurden (Kimminich 2006b). Dies wird durch die Vorstellung einer im sinnlich wahrnehmbaren Zeichen mitgeteilten, intellektuell zu erschließenden Botschaft ermöglicht, durch die die Materialität des Zeichens von der Bedeutung getrennt wird. Werden Zeichen hingegen als Voraussetzung für eine interaktive Kommunikation 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 (siehe Schmidt 2003: 68-81). Genau das ist die Intention hiphop-spezifischer Narration und Performance. Rapper und Rapperinnen treten als lyrische Tropen *und* als authentische Personen auf, Bedeutungen werden offen gehalten (Thompson 2006), bleiben im Fluss der individuellen und kollektiven Entwicklungen. Genau das meint auch der viel diskutierte zentrale Begriff des *flow*, an dem die (stilistische) Authentizität eines Rappers gemessen wird:

„Flow in hip hop refers to consciously moving within a chaotic context of fragmentation, dislocation, disruption and contradiction to create balance, unity, and collective identity. [...] the artist embodies the signifier sign and the signified one, the form and the concept.“ (Morgan 2006: 208)

10 Das wird jüngst besonders an der Internet-Plattform „Second Life“ deutlich, auf der fiktive Welten durch Einsatz realen Geldes erbaut werden. Jeder kann bei dieser Simulation der Welterschaffung teilnehmen. Sie beginnt mit Selbsterzeugung und Selbstgestaltung, denn der Spieler schöpft seinen Avatar, in dessen Hülle mit dessen Identität er in der künstlichen Welt agiert. Siehe dazu Casati/Matussek 2007.

Wie ich sowohl an den Selbst(er)findungs- und Selbstgestaltungstechniken der ebenso lokal agierenden wie transkulturell wirkenden HipHop-Bewegung als auch an den szenen- und schichtenübergreifenden Tattoo-Trägern dargelegt habe, entsteht durch ein sporadisches Management der Fragmentierung, Dislokation, des Unterbrochenen und Widersprüchlichen eine kurzfristige gemeinsame Balance als Grundlage einer neuen Form offener *Lebensgemeinschaften*. Sie bilden ihre Referenzsysteme, indem Subjekt und Gemeinschaft immer wieder erneut, aber nicht bindend in Beziehung zueinander gesetzt werden; die Kreativität des Einzelnen wird bei diesen kurzen Auseinandersetzungen zur Unterhaltung im oben genannten doppelten Sinne genutzt. Solche Gemeinschaften fallen nicht durch Widerstand und Ideologien auf, sie entziehen sich der ‚spektaklistischen‘ Beschaffenheit des Debordschen Gesamtgesellschaftssystems, indem sie in dessen ort, zeit- und fleischloser Vorstellungswelt symbolische Inseln für präsente Körper schaffen, die sich ihrer Lebenszeit als eines ästhetischen, teilweise sinnfreien und daher prinzipiell toleranten Aktionsraums bewusst sind. Das unterbricht zumindest zeitweise die vor sich hin flimmernden Kulturprogramme mit ihren entrückten Sinnhorizonten durch ein anderes Verständnis von Kultur; ein Verständnis, das Kultur als ‚offenen Horizont von realisierbaren alternativen Programmprojekten und -anwendungen‘ versteht (Schmidt 2006: 31), so dass ihre Potentialität ins Blickfeld rückt – die aber liegt in der durch (Re)Kreativität entstehenden Lebendigkeit devianter Kulturtechniken und Darstellungsstile, die ebenso Lebensraum und -zeit für jeden einzelnen erschließen wie sie dadurch offene Gemeinschaften erzeugen und erhalten.

## LITERATUR

- Agamben, Giorgio (2006): Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bonz, Jochen (2006): „Sampling: Eine postmoderne Kulturtechnik.“ In: Ch. Jacke/E. Kimminich/S.J. Schmidt (Hrsg.): Kulturschutt: Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Bielefeld: Transcript, S.233-253.
- Casati, Rebecca/Matthias Matussek u.a (2007): „Alles im Wunderland.“ In: Spiegel Nr. 8 / 17.2. , S. 150-163.
- Debord, Guy (1996): Die Gesellschaft des Spektakels. Aus dem Französischen v. Jean-Jacques Rauspau. Berlin: Klaus Bittermann.
- Debord, Guy (1980): Rapport zur Konstruktion von Situationen. Hamburg: Edition Nautilus Schulenburg.
- Dubé, Philippe (1980): Tattoo-tatoué. Histoire, techniques, motifs du tatouage en Amérique française, de la colonisation à nos jours. Montréal: Éditions Jean Basile.

- 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.
- Eco, Umberto (1994): Einführung in die Semiotik. München: Fink.
- Feige, Marcel (2003): Ein Tattoo ist für immer. Die Geschichte der Tätowierung in Deutschland. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Göttlich, Udo/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hrsg.) (2001): Die Werkzeugkiste der Cultural Studies: Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen. Bielefeld: Transcript.
- Grundmann, Mathias (Hrsg.) (2006): Soziale Gemeinschaften. Experimentierfelder für kollektive Lebensformen. Münster: Lit.Verlag.
- Hebdige, Dick (1990): „Style as Homology and Signifying Practice.“ In: S. Frith/A. Goodwin (Hrsg.): On Record – Rock, Pop and the Written Word. London: Routledge, S. 56-80.
- Hepp, Andreas (2006): „Deterritoriale Vergemeinschaftungsnetzwerke: Jugendkulturforschung und Globalisierung der Medienkommunikation.“ In: Ch. Jacke/E. Kimminich/S. J. Schmidt (Hrsg.): Kulturschutt: Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Bielefeld: Transcript, S. 124-147.
- Joas, Hans (2006): „Gemeinschaft und Demokratie in den USA. Die Vorgeschichte der Kommunitarismus-Diskussion.“ In: M. Grundmann (Hrsg.) (2006): Soziale Gemeinschaften. Experimentierfelder für kollektive Lebensformen. Münster: Lit.Verlag, S. 31-42.
- Kimminich, Eva (2000): „Enragement und Engagement. Beobachtungen und Gedanken zur WortGewalt der französischen und frankophonen Hip-Hop-Kultur.“ In: Dies. u.a. (Hrsg.): Wort und Waffe. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 147-174.
- Kimminich, Eva (2003a): „‘Lost Elements‘ im ‚MikroKosmos‘. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur.“ In: Dies. (Hrsg.): Kulturelle Identität: Konstruktionen und Krisen. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 45-88.
- Kimminich, Eva (2003b): Tanzstile der HipHop-Kultur. Berlin/Freiburg (inkl. DVD, breakdanceDVD@aol.com).
- Kimminich, Eva (2004): „(Hi)story, Rapstory und ‚possible worlds‘. Erzählstrategien und Körperkommunikation im französischen und senegalesischen Rap.“ In: Dies. (Hrsg.): Rap: More Than Words. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang, S. 233-267.
- Kimminich, Eva (2006a): „Der PlattenspielerSpieler. Vom Konservieren zum Inkarnieren.“ In: A. Hoesle (Hrsg.): Cultural Insurance – no title – no reception. Köln: Salon Verlag, S. 343-368.
- Kimminich, Eva (2006b): „Kultur(Schutt)Recycling: Von Kids und Barbaren, Jesuslatschen und Dreadlocks. Jugend im Spannungsfeld von Konzepten und Kulturprogrammen.“ In: Ch. Jacke/E. Kimminich/ S.J. Schmidt (Hrsg.): Kulturschutt: Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Bielefeld: Transcript, S. 34-69.

- Kleiner, Marcus S. (2005): „Semiotischer Widerstand. Zur Gesellschafts- und Medienkritik der Kommunikationsguerilla.“ In: G. Hallenberger/J.-U. Nieland (Hrsg.): *Neue Kritik der Medienkritik. Werkanalyse, Nutzerservice, Sales Promotion oder Kulturkritik?* Köln: Halem, S. 314-366.
- Knijff, 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*. Freiburg: orange-press.
- Legnaro, Aldo (2004): „Performanz.“ In: U. Bröckling/S. Krasmann/Th. Lemke (Hrsg.): *Glossar der Gegenwart*. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, S. 204-207.
- Maffesoli, Michel (1984): *Essais sur la violence*. Paris: Lib. des Méridiens.
- Maffesoli, Michel (1988): *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris: Klincksieck.
- Morgan, Marcyliena (2006): „The Philosophy of the Hip-Hop Battle.“ In: D. Darby/T. Shelby (Hrsg.): *Hip Hop and Philosophy. Rhyme 2 Reason*. Chicago/LaSalle: Open Court, S. 205-211.
- Oettermann, Stephan (1995): *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*. Hamburg: Europ. Verl.-Anst.
- Richter, Rudolf (2005): *Die Lebensstilgesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schmidt, Siegfried J. (2003): *Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus*. Hamburg: Rowohlt.
- Schmidt, Siegfried J. (2006): „Eine Kultur der Kulturen.“ In: Ch. Jacke/E. Kimminich/S.J. Schmidt (Hrsg.), *Kulturschutt: Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: Transcript, S. 21-33.
- Shusterman, Richard (2005): *Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil*. Berlin: Akademie Verlag.
- Shusterman, Richard (2006): „Unterhaltung: Eine Frage der Ästhetik.“ In: Ch. Jacke/E. Kimminich/S.J. Schmidt (Hrsg.): *Kulturschutt: Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: Transcript, S. 70-96.
- Simmel, Georg (1993): „Das Problem des Stiles“. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 8, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Soeffner, Hans-Georg (2001): „Stile des Lebens. Ästhetische Gegenentwürfe zur Alltagspragmatik.“ In: J. Huber (Hrsg.): *Kultur-Analysen*. Wien/New York: Springer, S. 79-113.
- Thompson, Stephen L. (2006): „Knowwhatumsayin'? How Hip-Hop Lyrics Mean.“ In: D. Darby/T. Shelby (Hrsg.): *Hip Hop and Philosophy. Rhyme 2 Reason*. Chicago/LaSalle: Open Court, S. 119-132.
- Warneck, Igor (Hrsg.) (2000): *Tribal tattoo: the tribe of the tribals. Traditionelle, archaische und moderne Stammestätowierungen*. Engerda: Arun.

- Werner, Florian (2007): *Rapocalypse. Der Anfang des Rap und das Ende der Welt*. Bielefeld: Transcript.
- 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“ (1949). In: *Werkausgabe*, Bd. 8. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

