Christiane Wehr/Melanie Groß

Intersektionale Wechselwirkungen von Geschlecht, *race*, Klasse und Körper im Punk/Hardcore

Das Beispiel Ox #29-Cover

In: Almut Sülzle (Hg.): Zugänge, Herausforderungen und Perspektiven der Analyse von Fanzines. Exemplarische Analysen zu Ox #29
JuBri-Working-Paper 1/2015, S. 52–78
http://www.jubri.jugendkulturen.de/files/jub/pdf/WP_1_Geschlecht.pdf
Stand: Juni 2015

Herausgeber:

Forschungsverbund Techniken jugendlicher Bricolage –
Interdisziplinäre Perspektiven auf jugendkulturelle Praktiken
des Umgangs mit alltagskulturellen Objekten (JuBri)
c/o Archiv der Jugendkulturen e.V.
Fidicinstr. 3
10965 Berlin
jubri@jugendkulturen.de
http://www.jubri.jugendkulturen.de

GEFÖRDERT VOM
Bundesministerium für Bildung und Forschung

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz

Intersektionale Wechselwirkungen von Geschlecht, *race*, Klasse und Körper im Punk/Hardcore
Das Beispiel Ox #29-Cover

Christiane Wehr/Melanie Groß

Abstract

Mit dem vorliegenden Beitrag zeigen wir die produktiven Verknüpfungen der Methode der Intersektionalen Mehrebenenanalyse nach Winker/Degele (2009) mit Ansätzen der Visual Culture Forschung. Durch diesen Zugang zum Beispielmaterial Ox #29-Cover können wir Wechselwirkungen zwischen Differenzkategorien Geschlecht, Körper, *race* und Klasse im Identifizierungsangebot des Covers aufzeigen und mit weiteren Artefakten aus dem Punk/Hardcore kontrastieren. Dabei wird deutlich, dass und inwiefern Herrschaftsverhältnisse einerseits hinterfragt und andererseits reartikuliert werden.

Inhalt

1 Einleitung: Inszenierungen von Geschlecht in Artefakten
2 Vorgehen bei der Interpretation
3 Die Kategorie *Körper* im Verhältnis zu weiteren Differenzkategorien in visuellen Darstellungen
3.1 Dekonstruktion der zirkulären Annahme von der Natürlichkeit des Körpers
3.2 Wechselwirkungen der Kategorie Körper mit den Kategorien *race*, Geschlecht, Klasse
4 Bezüge des Ox #29-Covers zur Entwicklung des Punk/HC
4.1 Sichtbare Polaritäten bezeichnen Fusion und Wandel
4.2 Unterschiedliche Trends und Abgrenzung der Zines voneinander
4.3 Entwertung und Vereinnahmung von Szenestil
4.4 Zusammenwirken von Text und Bild
5 Gegensatzpaare im Ox #29: Liegt im künstlerischen Mittel *Schwarz – Weiß* die Wahrheit über Körper, *race*, Klasse und Geschlecht im Punk/Hardcore?
5.1 Zuschreibungen im Rahmen mehrheitsgesellschaftlicher Übereinkünfte von Hell-Dunkel
5.2 Vielfältige Differenzsetzungen – erweiterte Zuschreibungsmöglichkeiten
6 Antworten auf Normierungen: Seh-Unordnung durch Regelbrüche
6.1 Parodie, Provokation, Selbstentlastung, Unfug, Distanzierung, Polemik, (Selbst-)Ironie???
6.2 Die Puppe als rassisierte Ordnungsstifterin
6.3 Wechselnde Betrachter_innenperspektiven – zirkulierende Bedeutungsmöglichkeiten
6.4 Ist das ein Riot Grrrl?
7 Wie funktioniert das Ox #29-Cover insgesamt?
Literatur
Quellen
Autor_innen
Zitierweise

1 Einleitung: Inszenierungen von Geschlecht in Artefakten

In unserem Projekt *Inszenierungen von Geschlecht* untersuchen wir auf der Basis von jugendkulturellen Selbstdarstellungen in materialen Objekten aus dem Bereich des Punk und Hardcore (Punk/HC) die performative Inszenierung von Geschlechtsidentität durch Praktiken der Bricolage[1].

Der Fokus unserer Untersuchung liegt auf der Frage, wie die in Jugendkulturen verhandelte Geschlechtsidentität intersektional mit weiteren Differenzkategorien verbunden ist. Die von uns eingesetzte auf Winker/Degele (2009) basierende methodische Herangehensweise betont die Wechselwirkung zwischen Differenzkategorien wie Geschlecht, *race*, Klasse und Körper auf den drei verschiedenen Ebenen Soziale Strukturen, Symbolische Repräsentationen und Identität. Die Betonung der Wechselwirkungen von Differenzkategorien verweist darauf, dass ungleichheitserzeugende Kategorien nie isoliert betrachtet werden können, sondern vielmehr stets in Beziehung zu anderen Kategorien stehen. Dabei können spezifische Differenzen bisweilen verstärkt oder auch außer Kraft gesetzt werden. Die Betonung von Wechselwirkungen der verschiedenen Ebenen verweist darauf, dass Inszenierungen von Kategorien, die sich in Artefakten materialisieren, einerseits auf der Ebene der Repräsentation und andererseits auf der Ebene der Identität wirksam werden und sich dabei gegenseitig beeinflussen. Insofern können weder die Ebenen noch die Kategorien isoliert betrachtet werden, sondern sind gerade in ihrer Verwobenheit von besonderem Interesse für uns. Wir gehen davon aus, dass die von Winker/Degele konstatierten und auf der Ebene der Sozialen Strukturen verorteten Herrschaftsstrukturen (Hetero-)Sexismen, Klassismen, Bodyismen und Rassismen auf der Ebene der Repräsentation – und damit in den untersuchten Artefakten – (re-)artikuliert werden und dadurch auf der Identitätsebene Subjektivierungsweisen ermöglichen oder verwerfen.

Unsere hieran anschließenden forschungsleitenden Fragen sind: Welche Strategien der Grenzüberschreitungen werden eingesetzt? Auf welchen Ebenen werden Inszenierungen vorgenommen und welche Wechselwirkungen entstehen dabei? Werden die Strategien als politische Strategien der Überschreitung von Handlungsspielräumen, der Erweiterung von Diskursräumen und/oder der Intervention und ggf. Skandalisierung sozialer Strukturen eingesetzt?

Methodensample bei der Artefaktanalyse

Unsere Absicht ist es, Artefakte in ihrer sozialen Konstruiertheit in Verbindung mit Machtverhältnissen zu thematisieren und zu erfassen. Mit dem intersektionalen Forschungsansatz wollen wir Achsen der Ungleichheit, die durch Sexismen, Bodyismen, Rassismen und Klas-

1 Bricolage fassen wir in diesem Zusammenhang als ein jugendkulturelles Prinzip, das in den von uns untersuchten Punk/HC-Szenen praktiziert wird, um an ästhetischen Produkten (Artefakten), aber auch an Alltagsgegenständen und Konsumprodukten einen neuen gemeinschaftlichen Bedeutungs- und Sinnzusammenhang herzustellen. Diese durch Basteleien/Collagen entstandene Neu- oder Umdeutung von Sinnzuschreibungen ist zumeist nur für Angehörige eines Stils unmittelbar zu erkennen und schafft gerade hierüber Gemeinschaftlichkeit (vgl. Lévi-Strauss 2013 [1968]; Derrida 1993; Baacke 1993; Muggleton 2000).

sismen erzeugt werden, nachspüren. Unsere Suche gilt den sich wechselseitig überschneidenden und dabei Hierarchien errichtenden Differenzlinien, wie sie zum Beispiel durch dominante Geschlechtsidentität im Verhältnis zu marginalisierter Ethnie in Artefakten repräsentiert sind und in Punk/HC-Szenen wirksam werden.

Der intersektionale Ansatz schließt die Kritik an hegemonialen Bilddarstellungen mit ein. Die Rezeption von Bildern ist von Deutungen und Zuschreibungen abhängig, die weder beliebig noch statisch sind. Vielmehr ist die Bedeutung bildlicher Darstellungen ein individueller und gesellschaftlicher Aushandlungsprozess, der von Machtstrukturen durchzogen ist (z.B. Hoenes 2014; Wenk/Krebs 2007; Zimmermann 2007). Um zeigen zu können, auf welche Weise die Herrschaftsverhältnisse, die durch visuelle Darstellungen auch beim Ox #29-Cover (Abbildung 2) wirksam sind und wie sich solche Herrschaftsverhältnisse in subkulturellen Szenen materialisieren, wenden wir eine Methodenkombination aus Intersektionaler Mehrebenenanalyse (Winker/Degele 2009) und aus Ansätzen der Visual Culture Forschung an. Visual Culture Ansätze zielen auf die eingehende Erforschung des jeweiligen Bildkontextes im Verhältnis zu anderen Bild- und Deutungswelten und verhandeln hierüber Sichtbarkeit, Machtverhältnisse und Wissen. Kultur wird dabei als Ort der Produktion von geteilten gemeinsamen Bedeutungen verstanden (vgl. Göttlich 2008: 387).[2]

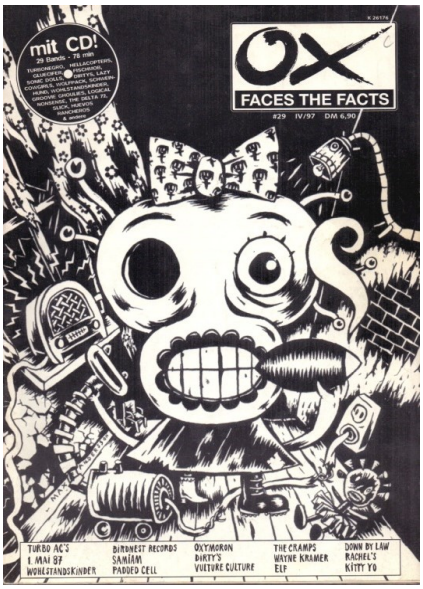


Abbildung 1: Ox #29, Cover

Die Kontextualisierungen einer visuellen Darstellung wie dem Ox #29-Cover müssen aus mehreren Blickperspektiven zugleich hinterfragt werden (z.B. Zimmermann 2007; Wenk/Krebs 2007) – ausgehend von der Prämisse, dass jede Bildbeschreibung immer schon deutend ist (vgl. Panofsky 1978). Uns interessiert aber nicht nur die soziale und kulturelle Konstruiertheit jeder Bildwahrnehmung, sondern wir suchen auch nach den vielfältigen Hierarchien, die beim Bilderdeuten und -beschreiben oft verborgen bleiben. Welche bedeutungsgebenden Kontexte werden bei einem Bild selbstverständlich vorausgesetzt, und von wem? Gerade für das Herausarbeiten intersektionaler Differenzlinien ist es wichtig, zu fragen, wie durch die jeweiligen sozialen und kulturellen Kontexte, also durch Bildung, Privilegiertheit, Geschlecht, Körper, Sexualität, Nation und Ethnie, die darüber begründeten Herrschaftsverhältnisse hergestellt werden – welche die Bildwahrnehmung beeinflussen. Hier bieten sich Visual Culture Ansätze an, denn sie nehmen die Konstruiertheit eines Bildes im Rahmen seines historischen, lokalen und sozialen Entstehungsprozesses in den Blick. Neben dem produktiven konkreten Bildkontext schließen Visual Culture Ansätze auch die Dekonstruktion der ebenfalls produktiv wirkenden Kontextbedingungen und Vorannahmen der bildinterpretativen Analyse mit ein.

2 Ansätze der Visual Culture Forschung beziehen sich auf Poststrukturalistische Theorien, Postcolonial Studies, Cultural Studies, Critical Whiteness Studies, Gender und Queer Studies sowie (Dis-)Ability Studies.

Der Einbezug des eigenen Analysekontexts ist uns wichtig, denn das Errichten von Hierarchien geschieht auch beim Analysieren, durch Vorannahmen, wodurch die Gefahr besteht, dass wichtige Bedeutungen ausgeblendet und unsichtbar gemacht werden. Das ausgeschlossene Andere wird in hierarchisch gedachter Differenz oft erst hergestellt – beziehungsweise das Andere wird bereits durch unser Vorwissen als historisch oder kulturell Anderes vorausgesetzt. So können beispielsweise die von uns im Bild erkannten Differenzkategorien unerwünschte Ungleichheit nicht nur erfassen und kritisieren, sondern auf dem Wege der Essenzialisierung dieselben und weitere Ungleichheitskategorien auch stabilisieren und fortschreiben (z.B. Purtschert/Meyer 2010).

Wie ist ein Bild aus herrschaftskritischer Perspektive lesbar?

Das hier untersuchte Ox #29-Cover kann als ein Bereich der kommunikativen und interaktiven Konstruktion von Sinn, Orientierung und Identität angesehen werden. Das Cover wird im Sinne der Visual Culture Forschung zum Schauplatz von Bedürfnissen, Aushandlungsprozessen (vgl. Göttlich 2008: 387) und Subjektivierungsangeboten und – was im Rahmen unserer Frage nach Handlungsspielräumen besondere Relevanz hat – zu einem Ort verschiebbarer Machtbeziehungen.

Nach den Kontextbedingungen und Machtstrukturen in visuellen Darstellungen, so auch im Ox #29-Cover, zu fragen, heißt, sich zum einen auf die Produktion von Bedeutung und Sinnhaftigkeit bei der Herstellung und Rezeption durch die Fanzinemacher_innen und -leser_innen zu beziehen. Zum anderen heißt es, danach zu fragen, auf welche Weise unsere eigene wissenschaftliche Bildanalyse zum Bedeutungsgebungsprozess des Ox #29-Covers beiträgt.

2 Vorgehen bei der Interpretation

Wir betrachten das Ox #29-Cover in Relation zu weiteren Zine-Covern, Flyern und Bildern und fragen nach Verhältnismäßigkeiten zwischen Text und Bild. Für die vorliegende Analyse werden dafür ausgewählte Bild- und Textelemente des Ox #29-Covers mit Bild- und Textelementen anderer Zines des Punk/HC kontrastiert.

Die Zines interpretieren wir in einer Gruppe, wovon mindestens zwei Mitglieder aktiv tätige Expert_innen des Punk und des Hardcore sind. Wir gehen im Sinne der Visual Culture Forschung von einer Vielfalt der Lesarten aus, um Bedeutungen möglichst offen zu halten. Deshalb einigen wir uns in der Gruppe auf keine bestimmte Lesart. Es wird dort allerdings diskutiert, ob es präferierte Lesarten (vgl. Fiske/Hartley 1978) für ein bestimmtes Bild gibt.

Bezogen auf ein Zine-Cover gestaltet sich der Interpretationsablauf in der Gruppe so, dass zunächst jede_r Einzelne spontan beschreibt, was er_sie sieht. Hier kommen bereits erste, die Interpretation weitertragende Assoziationen hinzu, die Bedeutungszusammenhänge und Identifizierungsmechanismen bei den Betrachter_innen in Gang setzen. Im Verlauf der Bildbetrachtung werden Beschreibungen und Assoziationsketten zunehmend kontextualisiert, es werden Informationen in Form von Vorwissen beziehungsweise Szenewissen eingebracht. Hierbei unterstützt uns das zeitgleiche Recherchieren im Internet. Die Beschreibungen und

Assoziationen werden teilweise schon in der Gruppe im Hinblick auf konkrete Fragen nach Geschlechterinszenierungen und weiteren Differenzkategorien ausgerichtet.

Eine vertiefende Interpretation erfolgt mit der nachträglichen, tabellarischen Dokumentation und Systematisierung der gemeinsamen Bildbetrachtung in schriftlicher Form. Die Tabellenanordnung und die Einträge sind an den Untersuchungsschritten orientiert: Die Spaltenüberschriften lauten (von links nach rechts): *A Beschreibung, B Assoziation, C Kontextualisierung, D Interpretation, E Bedeutung für Punk/Hardcore*. In der Tabelle werden die am Zine-Cover auffallenden Dualismen (binäre Begriffspaare), die der Analysehilfe dienen sollen, aufgeführt und den betreffenden Bild- und Textelementen zugeordnet. Des Weiteren werden die Interpretationen um Kontextinformationen ergänzt, die dem Heftinhalt zu entnehmen sind. Anhand der Tabelle erfolgt außerdem eine Zuordnung von Text- und Bildelementen zu den deduktiv gesetzten Strukturkategorien Geschlecht, Körper, *race* und Klasse (vgl. Winker/Degele 2009). Als weiterer Analyseschritt sind, in Anlehnung an die Drei-Ebenen-Struktur der Intersektionalitätsanalyse nach Winker/Degele, in der Tabelle die im Zine-Cover erkannten Differenzsetzungen auf der Repräsentationsebene sowie die Differenzen, die Identitätskonstruktionen und sozialen Positionierungen dienen, dargestellt.

Das Lesen einer (Fan-)Zine-Printausgabe verläuft in der Regel monologisch, es findet kein wechselseitiger Austausch statt (vgl. Androutsopoulos 2002: 6). Für unsere Untersuchung ist diese Feststellung wesentlich, weil sie darauf verweist, dass sich der Untersuchungsgegenstand und die mit ihm verbundene interaktive Situation von den herkömmlichen, für eine qualitative Auswertung herangezogenen Gesprächen und Interviews erheblich unterscheiden. Das Medium ist nicht mit der direkten Kommunikation der Zielgruppe identisch (ebd.: 2). In Interviews und Gesprächen können Ich-Aussagen über Identitätszuschreibungen und Positionierungen festgehalten werden. Anschließend wird beispielweise für eine Analyse gefragt, was den Interviewten wichtig ist und wovon sie sich abgrenzen.

Die besondere Eigenschaft eines Artefaktes ist, dass es solche Identifizierungsmöglichkeiten *vermittelt.* Aus diesem Grund sprechen wir bei unserer Artefaktanalyse von Identitäts- beziehungsweise Subjektivierungsangeboten, die das Zine seinen Leser_innen unterbreitet. Die Identifizierungsangebote durch Artefakte nehmen ihren Umweg über Repräsentationen. Repräsentationen sind nach Knüttel/Seeliger (2011) „symbolische Formen, die an der Schnittstelle von Struktur- und Handlungsebene ihre Wirksamkeit für die sozial ungleiche Positionierung der Akteure entfalten“ (ebd.: 15). Knüttel und Seeliger halten fest, dass sich Artefakte, aufgefasst als kulturelle Repräsentation, „als zwischen Struktur und Handlung vermittelnde Instanzen“ (ebd.: Fn. 7) konzipieren lassen. Artefakte seien demnach Bezugspunkte sozialen Tuns (ebd.).

Auf Repräsentationen treffen wir bei den Artefakten in Form von Bildern, Texten, Logos, Comics und Karikaturen, Fotografien, Collagen und kleinen Gimmicks[3]. Speziell bei Zine-Covern können wir bisher zwei Abbildungstypen unterscheiden (die zumeist mit Textelementen kombiniert sind): Entweder sind es fiktionale, nachgestellte Ereignisse oder Erzählungen,

3 In unserem Sample finden sich vereinzelt Zines, die mit einem Piercing (Metallring, Sicherheitsnadel) versehen sind oder denen Patches (bedruckte Stoffstücke) beiliegen.

die Bezug zum Punk/HC aber auch zu allgemeingesellschaftlichen Themen (z.B. Medien, Alltag, Arbeit, Kunst, Politik) nehmen oder die Cover-Abbildungen weisen dokumentarischen Charakter auf, indem sie eine Momentaufnahme (Fotografie) eines Konzertes oder das Porträt eines_einer Punk/HC-Akteurs_Akteurin zeigen.

Die Identifizierungs- oder Subjektivierungsangebote entstehen beim Betrachten des Ox #29-Covers vor allem visuell, durch Darstellung und Vorstellung, Vergegenwärtigung und Stellvertretung (vgl.: Günther 2011: 32). Mit dem Betrachten entsteht eine Korrespondenz zwischen dem gerade gesehenen Cover und einer bereits bestehenden Vorstellung oder (Selbst-) Wahrnehmung, die dazu führt, dass ein Verhältnis zur Welt bestätigt und reproduziert oder aber irritiert und verändert wird (vgl. ebd.: 33; siehe auch Wehr 2015).

3 Die Kategorie *Körper* im Verhältnis zu weiteren Differenzkategorien in visuellen Darstellungen

Besonders auf Zine-Covern sind häufig menschliche Körper abgebildet. Sie bilden damit den Ausgangspunkt der Betrachtung und damit auch unserer folgenden Analyse. Die Comic-Figur des Ox #29-Covers ist zentral positioniert und verweist damit auf den ersten Blick auf die Differenzkategorie *Körper.* Die gezeichnete Figur dient uns in der Analyse erstens als Anhaltspunkt für den dekonstruktiven Ansatz der Visual Culture Forschung in Bezug auf die Kategorie *Körper*, die wir zweitens mit einer intersektionalen Herangehensweise auf ihre Wechselwirkungen untersuchen werden.

3.1 Dekonstruktion der zirkulären Annahme von der Natürlichkeit des Körpers

Der menschliche Körper und seine visuellen Darstellungen unterliegen am häufigsten einer Naturalisierung. Denn beim menschlichen Körper wird von seiner substanziellen Einzigartigkeit und in diesem Zusammenhang immer noch von seiner biologischen Gegebenheit ausgegangen und nicht davon, dass es sich um ein soziales Produkt handelt. Dadurch wird der menschliche Körper zu einer besonderen Instanz der Wahrheit, was ihn wieder leicht zu Natur stilisieren lässt (vgl. Günther 2012: 123). Beim Betrachten eines Bildes von einem menschlichen Körper wird dieser mit Bedeutung aufgeladen und angereichert. Gabriele Klein spricht in diesem Zusammenhang von einer „Semantisierung des Körpers“ (Klein 2005: 83). Durch Semantisierung, z.B. in Form von Phantasien, Wunschdenken oder Projektionen, entstehen Körpermetaphern, die sich in Körper und Körperbilder gleichermaßen einschreiben. Obwohl es sich nicht um den Körper selbst handelt, sondern um eine Bildfläche, werden die Eindrücke, die ein Bild vermittelt mit der Vorstellung vom realen Körper vermischt. Solche Körpermetaphern materialisieren sich sowohl am realen menschlichen Körper als auch in den Artefakten (vgl. z.B. Butler 1995). Erst indem das betrachtete Körperabbild mit einem als naturgegeben angenommenen realen Körper gleichgesetzt und gewertet wird, wird die Voraussetzung für die Auffassung geschaffen, dass Körper und sozial Konstruiertes etwas Natürliches sind (vgl. ebd.; siehe auch Günther 2012: 123; Zimmermann 2007: 10ff.). Einer sozialen Erscheinung wird so – zumindest teilweise – eine naturgegebene Wahrheit unterstellt, die in der Folge unhinterfragbar und unveränderlich erscheint.

Das Risiko einer solchen stillstellenden Naturalisierung besteht ebenso bei der Bildbetrachtung des Ox #29-Covers. Auch wenn er im Comic-Stil überzeichnet ist, kann der auf dem Cover erkennbare menschliche Körper eine vermeintliche Seh-Evidenz bei den Betrachtenden herstellen, die den ersten Eindruck von Natürlichkeit hinterlässt (vgl. z.B. Schaffer 2008; Wenk/Krebs 2007; Zimmermann 2007). Einer solchen naturalisierenden, essenzialisierenden und auch universalisierenden Seh-Evidenz beim Deuten der Abbildung des Körpers der Ox #29-Figur oder auch eines Gegenstandes, der sie umgibt, zu trauen, hieße, von einem *eigentlichen* Bedeutungsinhalt, von einem Kern des Bildes auszugehen, den es bei der Bildinterpretation nur herauszuschälen gelte. Die konsequent dekonstruktive Blickperspektive auf (Körper-)Bilder und ihre Kontextualisierungen ist gegenläufig zu einem Zustand oder Ort der Eigentlichkeit bei der Bildinterpretation (vgl. die Kritik von Wenk/Krebs 2007; vgl. hierzu Panofsky 1978: 37ff.). An einem Ort der Eigentlichkeit können Bedeutungen und auch Differenzen nicht in ständiger Bewegung bleiben, sondern stehen fest. Die visuellen Darstellungen verlieren dadurch ihren performativ verschiebbaren Inszenierungscharakter (vgl. Butler 1995; Fischer-Lichte 2003). Gerade weil unsere eigene mediale *Natur* des Handelns, Denkens und Sehens relativ ist (vgl. Schaffer 2008; Zimmermann 2007) beabsichtigen wir, bei der Ox #29-Coveranalyse keine naturgegebene, essentielle Wirklichkeit/Wahrheit über die Hintertreppe wieder in die Bildanalyse einzulassen.

3.2 Wechselwirkungen der Kategorie Körper mit den Kategorien *race*, Geschlecht, Klasse

Unsere auf Methodik bezogene Frage im Hinblick auf den intersektionalen Ansatz lautet: Wie können speziell an einem Artefakt, das durch Repräsentation Identifikationsangebote vermittelt, die vier Kategorien Geschlecht, *race*, Klasse, Körper gefasst werden?

Beim Ox #29-Cover zeigen sich die Zusammenhänge zwischen Darstellung und Strukturkategorien am offensichtlichsten an der Kategorie Körper, die naturalisierende Projektionen auf sich zieht, wodurch hierarchische Differenz eine Form des Bodyismus erzeugt. Die deduktiv gesetzte Differenzkategorie Körper verweist demnach auch auf Möglichkeiten, wie Naturalisierungstendenzen für eine intersektionale Kritik umgewendet werden können. Am Körper der Figur und auch am Körper der abgebildeten Puppe des Ox #29-Covers können Wechselwirkungen mit Sexualität, *race* und Klasse als Verschränkung von Macht- und Herrschaftsrelationen aufgezeigt werden.

Das Aufzeigen der Strukturkategorien ist – zunächst hypothetisch durchgespielt im Fall des Ox #29-Covers – an Figur/Puppe möglich, weil ihre als Körper wahrgenommenen Abbildungen als Folie für weitere, essenzialisierend wirkende Differenzen dienen. Ein Beispiel für eine weitergehende Naturalisierung von Körpern ist das Denken der Zweigeschlechtlichkeit als etwas Naturgegebenes, Biologisches, woraus eine heterosexuelle Begehrensordnung abgeleitet wird. Eine solche heteronormative Sexualisierung funktioniert nur, wenn der Figur/Puppe ein eindeutiges Geschlecht mit einer eindeutigen Sexualität unterstellt wird. Dieses Geschlecht und die mit ihm verknüpfte normative Begehrensordnung kann mit Vorstellungen von Färbungen der Haut, also mit *race*, z.B. aufgrund der Art der Bildtechnik oder Zusammenstellung einzelner Bildelemente, in Verbindung gebracht werden. Hieraus ergeben

sich neue Differenzen, mit denen auf eine soziale oder politische Position, auf Alter, Schönheitsideale oder Abilität referiert werden kann.

Auf diese Weise können Abbildungen dazu beitragen, dass bestimmte Diskriminierungspraxen, kulturelle Bedeutungen und soziale Ungleichheiten als natürlich gegeben bzw. essentiell erscheinen. Darstellungen, wie wir sie auf Artefakten sehen, können demnach auch als geronnene Materialisierungen von Strukturkategorien aufgefasst werden (vgl. Günther 2012: 127). Die Konstruktion diskriminierender Darstellungen, vermittelt durch Artefakte, hat die Materialisierung sozialer Differenz am realen Körper zur Folge (vgl. ebd.: 113).

Wir gehen davon aus, dass es sich bei den Identifikationsangeboten um häufig bewusste Inszenierungen handelt, die im Rahmen ihrer Repräsentationswirkung nicht nur Diskriminierung, sondern auch emanzipatorische Veränderungen hervorbringen können. In diesem Sinne suchen wir nach Artefakten, die mehrdeutig, multiperspektivisch und herrschaftskritisch sind. Wir schauen, wo etwas den Kategorien entgegen läuft, das einen kritischen Umgang mit normierender Differenz hervorbringen kann.

Die Punk/HC-Artefakte verwenden in vielfältiger Weise Bildmaterial zur Repräsentation von subkulturellen Identifikationsmöglichkeiten genauso wie von Dominanzverhältnissen. Mit den Abbildungen und Darstellungen wird immer wieder gefragt, was als normal und was als abweichend gilt bzw. was als subkulturell und was als mehrheitsgesellschaftlich aufgefasst werden kann. Die Produzent_innen der Darstellungen bedienen sich dabei ihrer eigenen, oft individuellen, Kategorisierungen je nach konkretem, lokal-zeitlichem Szenekontext, wodurch sich für jede Darstellung eine situative „Kategorienkonstellation“ (ebd.: 117) ergibt –, die dann noch unterschiedliche Lesarten durchläuft. Die jeweiligen Lagen, das Zusammentreffen der Kategorien und Differenzen ist deshalb in einem Artefakt, auf einem Zine-Cover, im Sinne eines performativen Aktes *inszeniert* begreifbar. Die so inszenierten Kategorien und Differenzen, ihr wechselseitiges Durchdringen und Verändern der Bedeutung, zeigen eine gegenseitige Abhängigkeit von Diskriminierungs- und Ermächtigungspraxen (vgl. Butler 1995: 163ff.; Günther 2012: 14; siehe auch Purtschert/Meyer 2010).

4 Bezüge des Ox #29-Covers zur Entwicklung des Punk/HC

Die Bezüge zu Punk/HC und Aussagen zur Entwicklung der Szenen werden im Ox #29 vordergründig durch binär lesbare Bedeutungselemente auf dem Cover erzeugt. Im Hinblick auf Punk/HC formulieren wir mit Blick auf diese polarisierenden Bildinformationen für das Ox #29-Cover folgende These:

Das Cover bildet eine für die damalige Zeit (1997) typische Entwicklung von Punk/HC-Szenen ab. Die im Subtext für die CD-Beilage unter anderen genannten skandinavischen Bands *(Hellacopters*, *Gluecifer*, *Turbonegro)* zitieren musikalische wie optische Elemente des Rock ’n’ Roll und stehen für den Retro-Rock ’n’ Roll-Stil, der im Punk/HC ca. 1995 bis 2000 üblich war (vgl. einschlägige Fanzine-Texte, z.B. Maximum Rock ’n’ Roll). Der skandinavisch inspirierte Retro-Stil setzt sich in der Bilddarstellung, in der Aufmachung der Figur in ihrem Umraum genauso wie in der Wahl der künstlerischen Gestaltungsmittel des laut Ox #29-Interview

(Kerpen 1997) in Deutschland lebenden schwedischen Zeichners Max Andersson, fort. Textinhalte im Ox #29 sind ebenfalls von der Retro-Rock ’n’ Roll-Stimmung gefärbt.

4.1 Sichtbare Polaritäten bezeichnen Fusion und Wandel

Dass Polaritäten und Widersprüche zwischen Hardcore und Punk ebenso wie zwischen Rock ’n’ Roll und Punk/HC zur Zeit des Erscheinens von Ox #29 (1997) fusionierten, wird im Cover über sich verbindende Gegensätze nachvollziehbar. Im Sinne des Errichtens von einfachen Oppositionen sind im Titelbild binäre Begriffspaare erkennbar. Unser spontanes Lesen der Kategorien als Binaritäten wird durch die künstlerisch-ästhetisch erzeugte Schwarz-Weiß-Logik der Zeichnung noch befördert (vgl. Zimmermann 2007). Die Begriffspaare lauten: *hell – dunkel, innen – außen, an – aus*. Diese Begriffspaare korrelieren, semantisch bereits gewertet, mit weiteren Gegensatzpaaren wie *ja – nein, lebendig – tot, alt – neu, sauber – schmutzig, leer – voll, laut – leise, niedlich – brutal oder privat – öffentlich.*

Die Begriffspaare sind wechselseitig mit der abgebildeten Figur und den im Bild ebenfalls sichtbaren Gegenständen assoziiert. Über die Gegensatzpaare werden bei den Betrachtenden binäre Vorstellungen von Geschlecht, *race,* Klasse und Körper aufgerufen. Das sind zugleich die Strukturkategorien, die uns im Rahmen unserer intersektional ausgerichteten Perspektive interessieren. Wir werden zeigen, dass die gefundenen, sichtbaren Oppositionen nicht zwangsläufig in einer binären Verwerfungslogik verhaftet bleiben. Vielmehr sind die Rollen, die Punk/HC/Rock ’n’ Roll 1997 jeweils einnehmen, in die Figur und ihr Umfeld als komplexe Erzählung integriert. Die Differenzkonstruktionen der Erzählung lassen sich als das Zusammenfinden der Gegensätzlichkeiten lesen, die aus Ox #29-Sicht Hardcore und Punk auszeichnen. Die Metainformation der Fusion von Widersprüchen zwischen Punk, Hardcore und Rock ’n’ Roll lautet: *Im Wandel sein.*

4.2 Unterschiedliche Trends und Abgrenzung der Zines voneinander

Trust Nr. 77 (Abbildung 2) ist im selben Zeitraum wie Ox #29 erschienen (1999) und zeigt für die Punk/HC-Szenen eine andere Entwicklung. Auf dem Trust-Cover ist ein abgerissenes, steckerloses Gitarren-Stromkabel (im Vergleich zum Ox #29-Titelbild, auf dem das Staubsaugerkabel lediglich einen Wackelkontakt hat) Teil einer zeichnerischen Erzählung über Rock ’n’ Roll, der in den Sand gefahren wurde (Auto), sich im Outback befindet (Schild), tot ist (Geier, Gebeine, entwurzelter Baum, stromlos). Das Trust-Fanzine steht dem im Ox dargestellten Trend skeptisch gegenüber. Über die widersprüchlichen Aussagen der beiden Cover wird deutlich, dass ein ausgemachter Trend wie das Zusammenkommen von Punk/HC und Rock ’n’ Roll nicht auf eine gesamte Subkultur übertragbar ist. Vielmehr bestehen heterogene, oft parallele Subkulturen des Punk/HC. Die einzelnen Gruppen wollen oftmals keine

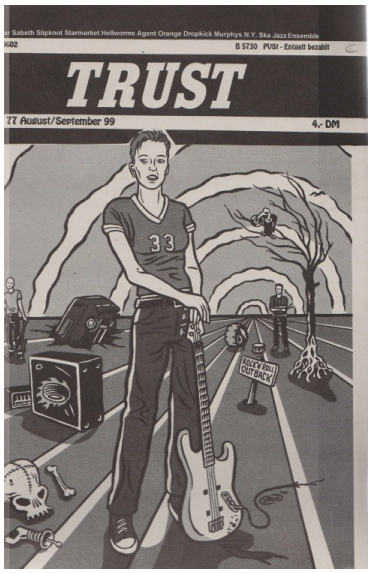


Abbildung 2: Trust #77, Cover

Kenntnis voneinander nehmen oder sie grenzen sich sichtbar voneinander ab. Die gegenseitige Abgrenzung bildet einen wesentlichen Aspekt für die Herausbildung oder das Nachlassen von subkulturellen Trends und Gegentrends sowie Substilen (z.B. Büsser 2013 [1997]; Taler 2012; Hermannstädter 2008).

4.3 Entwertung und Vereinnahmung von Szenestil

Das Ox #29-Titelbild repräsentiert aufgrund seiner erkennbaren Stilelemente vor allem Punk im Jahre 1997 und weniger Hardcore. Hierauf verweisen sowohl der Bildstil als auch der Kleidungs- und Accessoirestil (vgl. Bestley/Ogg 2012). Abgebildete Gegenstände, Aufmachung und Kleidung symbolisieren heute eher Popkultur und Mainstream und haben hierüber ihre subkulturelle Extravaganz eingebüßt. Kleidung im Punk-Stil konnte bereits zehn Jahre später (2007) und kann heute bei Modeketten wie *Pimkies* gekauft werden. Mit dem Wissen um damalige Punk/HC-Erscheinungsbilder kann aus heutiger Perspektive zum Ox #29-Titelbild gesagt werden, dass die dargestellte Subkultur zur Zeit der Herausgabe des Heftes eine minoritäre Position abbildete und diese identitär stärkte. Heute ist dieser Szenestil mehrheitsgesellschaftlich vereinnahmt und gilt als konventioneller Lifestyle. Der damalige Punk-Stil als provokativer Szeneausdruck ist inzwischen verbraucht (vgl. Büsser 2013 [1997]).

Die szeneinterne Erfahrung der regelmäßigen und zunehmend rapiden Vereinnahmung und Entwertung alternativen Lebensstils wird auf dem Cover auch durch das Referieren auf Körperlichkeit thematisiert: Die Verhältnismäßigkeit Kopf/Körper bei der abgebildeten Figur erinnert an Babys, deren Kopf im Vergleich zu Erwachsenen wesentlich größer ist, als der Körper. Die Figur stellt eine erwachsene Person und ein Kleinkind zugleich dar. Ihr Alter ist daher unbestimmbar. Kleidung und Tätigkeit (z.B. Staubsaugen, Zigarre rauchen) entsprechen eher denen von Erwachsenen. Im Bild ist jedoch auch Spielzeug (Puppe, Stuhl) zu erkennen. Die Zeichnung liefert in Verbindung mit künstlerischen Stilmitteln wie dem Kontrast *hell – dunkel* und Aktionslinien (Speedlines) ein widersprüchliches Spannungsverhältnis zwischen *alt* (Verfall: Wände, Kleidung und Einrichtung) und *jung* (Kind, Spielzeug, Schleife). Für diese Widersprüchlichkeiten stehen auch weitere Bildelemente wie Kopf/Totenschädel, defekte/funktionierende Elektrogeräte (Kabelschaden) sowie bröselnde Wände und zerrissene Vorhänge. Wird das sich hier anbietende Wechselverhältnis *tot* (Verfall, Schädel) – *lebend* (Lebendigkeit: z.B. Musik aus dem Radio, Schreien, Singen) mit einbezogen, signalisiert die Figur im sie umgebenden Raum, dass die eben erst geborenen subkulturellen Szenemerkmale schon wieder gestorben/verbrannt sind. Der Eindruck, dass die szeneinterne Coolness der Retrowelle nur von kurzer Dauer sein kann, also im Entstehen schon wieder dem Mainstream – aus Punk/HC-Szeneperspektive der Bedeutungslosigkeit – verfällt, wird durch die Kleidung der Figur, die Löcher und Flicken aufweist, bestätigt. Die Kleidung kann als stilvolles, notwendiges Punk-Outfit und zugleich als abgetragen und reif für den Altkleidercontainer aufgefasst werden.

4.4 Zusammenwirken von Text und Bild

Der Text auf dem Ox #29-Cover führt kein überraschendes Eigenleben. Text- und Bildsinn ergänzen sich vielmehr im Hinblick auf die Funktion eines Deckblattes, den darunter liegenden Inhalt anzukündigen. Der Ox #29-Cover-Text liefert Information zu den im Heft rezensierten Konzerten (repräsentiert durch Bandnamen) bzw. zu geführten Interviews, zum Inhalt der CD-Beilage sowie Angaben zur Heftausgabe, dem Erscheinungszeitraum und dem Kaufpreis.

Ein mit dem Ox-Logo-Untertitel *„Faces the facts“* reproduziertes und dabei zugleich hinterfragend vor Augen geführtes Stereotyp, von der objektiven, wahren Tatsachenberichterstattung der Nachrichtenmedien, lässt auf den Zine-Heftinhalt schließen: Die mit dem Cover eröffnete Gegensätzlichkeit von Subjektivität und Objektivität im Sinne der für das Ox #29-Cover charakteristischen binären visuellen Logik, erfährt nicht nur Entlarvung und Verspottung, sondern sie wird im Ox-Heft zusammengehörend verhandelt.

„Faces the facts“, der damalige Untertitel des Ox-Logos, gibt vor, dass Ox seine Leser_innen nur mit wahren Sachverhalten konfrontiert. Diese Behauptung wird durch das in Schwarz-Weiß gehaltene Ox #29-Cover visuell noch untermauert. Schwarz-Weiß-Gestaltung wird herkömmlich als anschauliche, unhintergehbare Repräsentation aufgefasst, weil sich die binäre Ästhetik aufs Wesentliche zu konzentrieren scheint (Zimmermann 2007: 10). Ox-Zines liefern Rezensionen zu Bandauftritten und zu Plattenneuerscheinungen und beeinflussen damit die Musik- und Konzertauswahl ihrer Leser_innen. Es ist gut vorstellbar, dass sich die im Logo angekündigte unnachgiebige Tatsachenberichterstattung auf das Image und die Zukunft von Punk/HC-Akteur_innen auswirkt. Zugleich wird die Behauptung *„Faces the Facts“* ironisiert, denn szeneerfahrene Leser_innen wissen und erwarten, dass Fanzines sich gerade durch ihren subkulturell voreingenommenen Stil und affektive, informelle Schreib- und Informationsweisen auszeichnen. Diese „Semiprofessionalität“ (Androutsopoulos 2002: 4) zeigt sich unter anderem darin, dass Selbstpositionierungen im Zusammenhang mit Befindlichkeiten einzelner Schreibender im Heft viel Raum einnehmen (z.B. Hermannstädter 2008).

5 Gegensatzpaare im Ox #29: Liegt im künstlerischen Mittel *Schwarz – Weiß* die Wahrheit über Körper, *race*, Klasse und Geschlecht im Punk/Hardcore?

Bei der Analyse des Ox #29-Covers fällt auf, dass die dort abgebildeten binären Gegensatzpaare unser Sehen stark beeinflussen. Was hat es mit diesen Gegensatzpaaren auf sich? Welchen Einfluss nehmen sie auf identitätskonstituierende Repräsentationen?

Zur Beantwortung dieser Fragen haben wir für die Zeichnung maßgebliche Gegensatzpaare herausgegriffen und auf ihre Bedeutung gebenden Effekte hin betrachtet. Aufgrund unseres Gesamteindrucks von der Zeichnung und des kontextualisierenden Interviews im Ox #29, das mit dem Künstler Max Andersson als dem Urheber der Zeichnung geführt wird (Kerpen 1997), lesen wir die Zeichnung als dem Bereich der *Kunst* zugehörig.[4] Abbildung 3 zeigt die Zeichnung Anderssons als Fassung ohne textuelle Zusätze. Wir werden ausführen, wie bedeutsam im Rahmen unserer Forschungsfragen gerade die beiden binären Codes *hell – dunkel* und *schwarz – weiß* sind, die als künstlerische Mittel im Ox #29-Titelbild hervortreten. Diese binären Codes werden semantisch aufgeladen und je nach Lesart in Kombination mit wertenden Zuschreibungen (z.B. Klein 2005; siehe auch Lotman 1993: 313ff.) am menschlichen Körper konkretisiert. Wie von Zimmermann an Scherenschnitten dargelegt (Zimmermann 2007: 16), ist auch im Ox #29-Bild das Schwarz-Weiß semantisch an Körper (Figur, Puppe) und damit auch an Vorstellungen von ethnischer Differenz gekoppelt. Mit dem Aufzeigen dieses Zusammenhangs kann die wechselseitige Konstruktion der Differenzkategorien Geschlecht, *race* und Klasse, vermittelt durch die Kategorie Körper, aufgedeckt werden. Damit wollen wir zeigen, dass die künstlerische Technik, die der Zeichner Max Andersson für das Ox #29-Cover anwendet, Teil hierarchisierender Differenzsetzungspraxen ist.

Abbildung 3: Zeichnung Max Andersson (Covermotiv Ox #29 ohne Text; Andersson 2012)

Beim Schwarz-Weiß handelt es sich um das künstlerische Verfahren eines Differenzdiskurses (Zimmermann 2007: 10). Schwarz-Weiß lässt scheinbar aufs Wesentliche konzentrieren und macht so komplexe Verhältnismäßigkeiten visuell leichter zugänglich. Mit seiner überpolarisierenden Hell-Dunkel-Repräsentation wird das Ox-Zine #29 symbolisch aufgeladen und liefert dadurch Effekte, die sich in naturalistischen Sinnzuordnungen widerspiegeln können. Die Sinnzuordnungen betreffen sowohl die sichtbare (Bild-)Oberfläche als auch damit assoziierte Innerlichkeit, mit dem Resultat möglicher Differenzsetzungen bezüglich Ethnie (‚Hautfarbe'), Geschlecht (auch Sexualität), Alter sowie sozialer Position (Klasse, z.B. Subkultur, Bildung).

4 Die Bestimmung, dass es sich bei der Zeichnung um Kunst handelt, ist hilfreich, wenn wir uns bei den Überlegungen zum Schwarz-Weiß auf *Medien und Metaphern des Schwarzweiß* der Kunsthistorikerin Anja Zimmermann (2007) beziehen. Zimmermann legt in ihrem Artikel dar, auf welche Weise speziell in künstlerischen Medien metaphorische Aufladungen stattfinden und wie diese Metaphern mediale Effekte erzeugen (ebd.: 10).

5.1 Zuschreibungen im Rahmen mehrheitsgesellschaftlicher Übereinkünfte von Hell-Dunkel

Im Rahmen kolonialer Diskurse und kontinuierlich auch in postkolonialen Diskursen wird immer noch eine hierarchisierende Ikonographie mehrheitsgesellschaftlich praktiziert, die ihren Ausgang in der Schwarz-Weiß- bzw. Hell-Dunkel-Ästhetik nimmt (vgl. Zimmermann 2007). Dieser Schwarz-Weiß-Ästhetik wird unterstellt, sie sei essentiell und hätte daher hohen Wahrheitsgehalt. Schwarz als gestaltendes Element eines Bildes wird dann als dunkle Bedrohung akzeptiert und als das Andere angesehen, wenn das Paar Schwarz/Dunkel lange und häufig in gesellschaftlicher Übereinkunft als dunkle, undurchsichtige Bedrohung abgewertet wurde (vgl. Günther 2012: 213f.). Verstärkung erfährt eine solche Abwertung des Schwarz/Dunkel, wenn es wiederholt mit Körpern assoziiert wird und diese Körper z.B. als das dunkle, geheimnisvolle Andere kontextualisiert werden (vgl. ebd.; siehe auch Zimmermann 2007: 10ff.; McClintock 1995).

Der ethnische Differenzdiskurs ist in der Regel am Körper orientiert, weil dieser so offensichtlich erscheint. Deutlich wird im Ox #29-Bild weiße Identität gezeigt (die Figur hat einen weißen Kopf und weiße Arme). Dem gegenüber steht im Bild rechts unten eine Puppe. Sie ist im Sinne der Schwarz-Weiß-Repräsentation rassistisch lesbar, wenn bei der Deutung und Bezugnahme auf ihre Körperlichkeit auf ihre dunkle Oberfläche referiert wird. Rassisierend wirkt dabei das Anheften der Schwarz-Weiß-Wahrnehmung an die Färbung menschlicher Haut sowie das ethnische Zuordnen einer dunklen Färbung zu der stilisierten Rastafrisur und dem überzeichneten Mund der Puppe. Das Privileg des Weißseins sowie Männlichkeit, werden im Bild nicht explizit verhandelt.

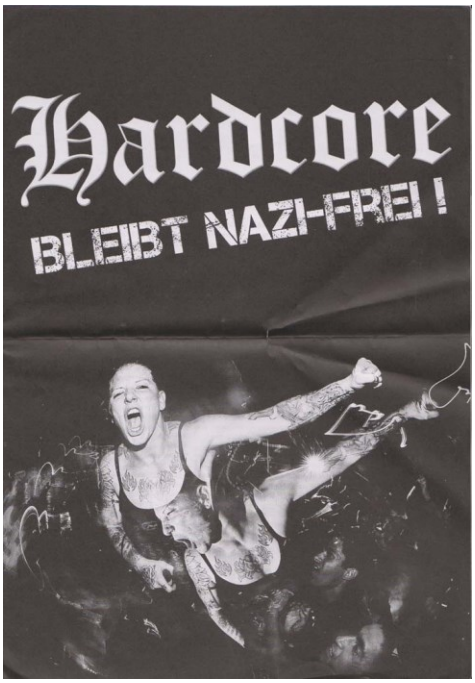


Abbildung 4: Hardcore bleibt Nazi-frei

Zum Vergleich: Abbildung 4 zeigt ein in der Schwarz-Weiß-Ästhetik des Hardcore gehaltenes Bild, bei dem weder Männlichkeit noch Klasse noch *race* sichtbar verhandelt werden. Die Hell- Dunkel- Ästhetik ruft vielmehr im Rahmen strategisch eingesetzter subkultureller Deutungsgewohnheiten, wie z.B. imaginärem Wunschdenken zu Geschlecht und Reinheit, Authentizitätsgefühle hervor und versucht so, ehrlichen, sauberen Hardcore visuell und textlich zu vermitteln (vgl. Kein Bock auf Nazis/Kampagne gegen NS-Hardcore o.J.).

5.2 Vielfältige Differenzsetzungen – erweiterte Zuschreibungsmöglichkeiten

Die im Ox #29-Titelbild sichtbaren Differenzlinien von Geschlecht, *race* und Klasse lassen sich nicht nur am Körper der abgebildeten Figur festmachen. Für die Differenzsetzungen müssen der Umraum der Figur und die ihr zugeordneten Gegenstände mit in den Blick genommen

werden. Die Bezugnahme auf den Umraum, die Gegenstände sowie die damit assoziierten Tätigkeiten verweisen vielfältig auf Geschlechterrollen, Schönheitsideale und Klasse. Anders als in *Hardcore bleibt Nazi-frei*, wo das Foto der HC-Sängerin beim Betrachten spontan naturalisierende Effekte bezüglich Geschlechtsidentität und daran gekoppeltes Begehren begünstigt, bietet die surreal überzeichnete Figur des Ox #29-Covers keine unmittelbare Projektionsfläche für eindeutige geschlechtliche Einschreibungen.

Die Figur im Bild scheint über Multitasking-Talent zu verfügen. Sie benutzt einen Staubsauger, singt oder schreit (und verwendet das Staubsaugerende als Mikrophon?) gleichzeitig raucht sie Zigarre (oder spielt Football?), hört Musik und koordiniert dabei ihre diversen Augen in verschiedene Blickrichtungen. Auch verkörpert die Figur das DIY-Prinzip, das die gesamte Punk/HC-Subkultur, so auch die Fanzine-Produktion, prägt (z.B. Spencer 2008). Das DIY-Prinzip entspringt der Idee der Selbstbestimmung und Unabhängigkeit, ist jedoch auch den prekären Lebensumständen geschuldet, in denen sich viele überzeugte Punk/HC-Akteur_innen wiederfinden (vgl. ebd.; Büsser 2013 [1997]; Hermannstädter 2008). Der marode Zustand des Zimmers verweist auf diese prekären Lebensbedingungen und kann zugleich eine subkulturell stilvolle Verweigerungshaltung gegen bürgerliche Ordentlichkeit und spießige Wohnsituationen darstellen. So kann (und soll?) die handelnde Figur auch in die Nähe inszenierter Gewalttätigkeit und Verhässlichung gebracht werden.

Das im Ox #29-Cover mit künstlerischen Mitteln aufgerufene, zur wertenden Differenzsetzung verleitende Hell-Dunkel-Schema, zusammen mit der oben erläuterten hartnäckigen Naturalisierungstendenz bei der Wahrnehmung von Körperabbildungen muss sich nicht unmittelbar und ausschließlich in einer ethnischen Zuschreibung („Hautfarbe“, weiter: Nationalität) niederschlagen. Die jeweilige Kette von Schlüssen, die aufgrund der Konstellation und wechselseitigen Wirkmächtigkeit der errichteten Differenzen von Betrachter_innen gezogen wird, macht ethnisierte Lesarten des Ox #29-Cover genauso denkbar wie deutende Bezugnahmen zur sozialen Position der abgebildeten Körper. Ein weiteres differenzsetzendes Gestaltungselement des Ox #29-Covers ist z.B. die Assoziation mit Schmutz, der als abjekte Seite des Reinen gilt (Zimmermann 2007: 11). Im Schwarz-Weiß des Covers taucht Schmutz als dunkle Oberflächenschicht, z.B. auf der Kleidung, auf und auch der Zustand des Umraumes lässt auf häusliche Unordnung in Form von Staub und Mauerbröseln schließen. Der schmutzige Eindruck wird durch Merkmale der Zerschlissenheit noch verstärkt. Auf fehlende Reinheit könnte auch der nicht mehr ganz funktionstüchtige Staubsauger verweisen, der von der Figur lieber zweckentfremdet wird.

Schmutz wird im Rahmen künstlerischer Rezeption mit dem vermeintlich Reinen des Mediums gegenüber Geschmack und Zeitgeist assoziiert (ebd.). Vorstellbar wird durch die Schmutzmetapher, dass am Bild auch eine Distinguiertheit gegenüber unrein und dunkel assoziierten Klassen anknüpfen kann. Fraglich ist allerdings, ob diese Lesart im Rahmen subkultureller Punk/HC-Szenen die Präferierte ist. Viel näher liegt hier die Lesart, dass Schwarz/Dunkel als mehrheitsgesellschaftliche Abwertung in subkulturellen Kreisen nur allzu gut bekannt ist und abgelehnt wird. Deshalb präferieren wir die Deutung, dass die Schwarz-Weiß-Logik und ihre vermeintlichen Wahrheitsversprechen zum Zwecke der Verweigerung und der Irritation von Eindeutigkeiten im Ox #29-Titelbild als Gegenentwurf inszeniert wer-

den. Es eröffnen sich alternative Identitätsangebote, die keinesfalls dem Zufall überlassen worden sind.

6 Antworten auf Normierungen: Seh-Unordnung durch Regelbrüche

Uns interessiert nun, welche Wahrnehmungsbrüche an den dargestellten Verwerfungen, ausgehend von der binären Logik, im Ox#29-Bild erzeugt werden. Mit Zimmermanns Ansatz lässt sich argumentieren, dass künstlerische Verfahren ethnische und geschlechtsspezifische Identitätsangebote nicht nur einrichten, sondern auch destabilisieren können (vgl.: Zimmermann 2007: 13; siehe auch Hoenes 2014).

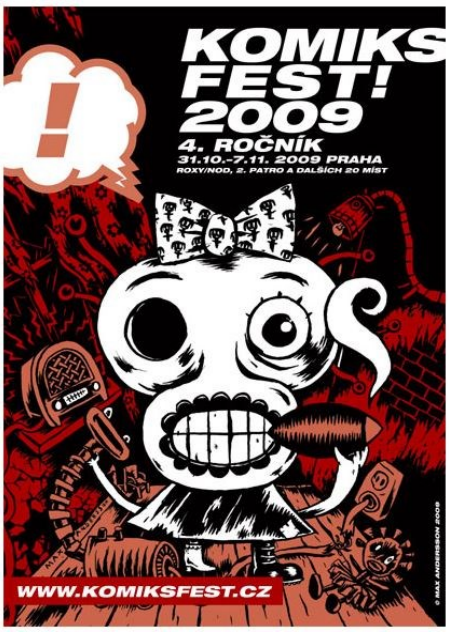


Abbildung 5: Plakat Komiksfest 2009

Die Metaphorisierung des Schwarz-Weiß wird im Alternativbeispiel (Abbildung 5) offensichtlich durchbrochen. Mit einer anderen Farbgebung versehen, wirkt die Zeichnung sensibilisierend für weitere, nicht binäre Deutungsmöglichkeiten, denn „Farbwerte und -kontraste sind Agenten kultureller Bedeutungszuschreibungen“ (Zimmermann 2007: 11). Dominant hervortretende ethnische oder geschlechtliche Differenzen werden allein durch die hinzugekommenen Rottöne eingeebnet. Aber auch das in der Schwarz-Weiß -Optik verbleibende Ox #29-Cover wartet mit Regelbrüchen auf. Dies geschieht, weil sich die Vielzahl der abgebildeten Gegensatzpaare vereindeutigenden Zuschreibungen und den im konventionellen Deutungsrahmen erwartbaren Regelmäßigkeiten entziehen.

Die Bedeutungen zirkulieren vielmehr im Bild zwischen den allzu offensichtlichen Polen. Die Brüche mit herkömmlichen Bedeutungsschemata werden neben der Technik Zeichnung auch durch das Medium Zine selbst und durch die Leser_innen begünstigt. Nachvollziehbar wird dieser Bedeutungswandel gerade durch die binären Strukturen der sichtbaren Differenzkategorien, welche beim längeren Hinsehen verbindende Funktion einnehmen. Hierdurch werden Differenzlinien verschoben und neue erzeugt.

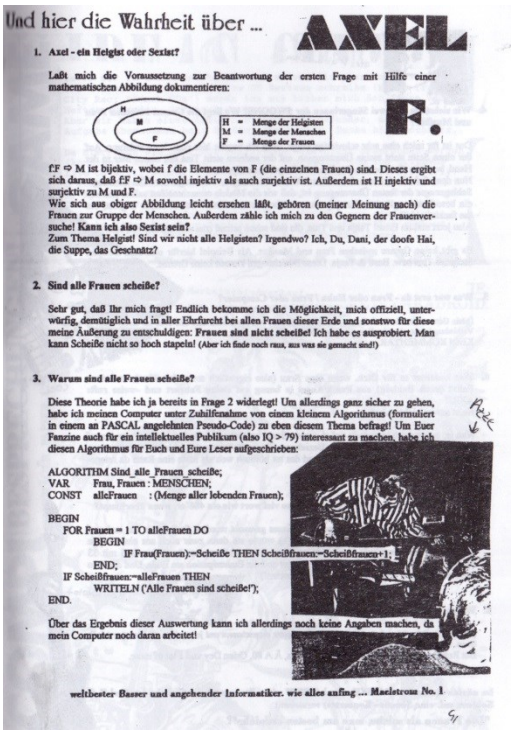
6.1 Parodie, Provokation, Selbstentlastung, Unfug, Distanzierung, Polemik, (Selbst-)Ironie???

Produktive Brüche im Ox #29-Cover kommen zum Beispiel über die von den Szenen gepflegten Widersprüche zwischen Hardcore und Punk sowie zwischen Subkultur und angepasster Bürgerlichkeit zustande (z.B. Büsser 2013 [1997]: 86ff.; Meinert/Seeliger 2013). Dabei spielt das wechselseitige Verhältnis zwischen dem Medium Zine und dem Gegenstand der Darstellung eine wesentliche Rolle (vgl. Zimmermann 2007: 12). Als implizite „Rahmeninformation“ (Androutsopoulos 2002: 3) dient den Ox-Leser_innen neben ihrer Alltagserfahrung ihr Vor-

wissen zu den aktuellen Punk/HC-Diskursen ihrer jeweiligen Szene. Sie wissen zudem, dass das alternative Printmedium Zine, welches sie in ihren Händen halten, auf eine bestimmte (nämlich ihre) Gruppe bezogen ist und daher eine bestimmte ideologische Positionierung vertritt (ebd.: 2). Weil Hardcore- und Punk-Lebensstile als rebellisch, linkspolitisch und provokativ gelten (Büsser 2013 [1997]; Hahn/Willmann 2013; Archiv der Jugendkulturen 2008; Robb 2006), können Darstellungen bestimmter, von der Mehrheitsgesellschaft entschieden abgelehnter oder auch von dieser bevorzugter Verhaltensweisen, Musik, Moden, Tätigkeiten, Abbildungen oder Sprachübereinkünfte in einem Subkultur-Zine als provokante Absicht durchgehen.

Die Unentschiedenheit zwischen den Polen Ernsthaftigkeit und Witz bei Zine-Beiträgen bietet nicht nur Bedeutungsvielfalt an, sondern reproduziert auch diskriminierende Effekte. Wir konnten häufig beobachten, dass in Zines die Grenzen zwischen kritischem oder ironischem Statement und – (hetero-)sexistischer, klassistischer, rassistischer – Abwertung fließend sind. Mutwillige Sexismen werden in Zines oft als provokante Vorwegnahme des erwartbaren Sexismusvorwurfs getarnt. So zeigt Abbildung 6 einen Zine-Beitrag, in dem Autor_in Axel F. mittels einer pseudomathematischen Formel zu errechnen und formallogisch zu beweisen versucht, dass Frauen grundsätzlich „scheiße“ sind. Im Beitrag wird allerdings erwähnt, dass der Computer immer noch nach der programmierten Formel rechnet, und daher noch nicht zu einem abschließenden Ergebnis gekommen ist. Was soll die Leser_in im Fanzinekontext von einem solchen Beitrag halten, zumal einige Seiten weiter vorne begeistert das Konzert der „melodischen Girlie-Punkrockband Crassfish aus Hannover“ (Dabble Maelstrom 1993: 17) mit der Frontfrau Crissie rezensiert wird? Unser Eindruck bei vielen Punk/HC-Zines ist, dass jede Heftseite für sich steht und auf den ersten Blick kein Bezug zu anderen Beiträgen desselben Heftes hergestellt werden kann. Die Heterogenität (und auch Toleranzschwelle?) beim Zusammenstellen der Beiträge tendiert ins Unendliche, was möglicherweise auch die Pluralität der Szene und der Szeneangehörigen widerspiegelt.

Im Stil des Punk wird in Abbildung 6 die sich immer wieder aufdrängende Geschlechterfrage über Bord geworfen, indem sie absichtlich sexualisiert wird (Büsser 2013 [1997]: 41). Bisher nicht gefunden haben wir in den von uns recherchierten Punk/HC-Zines das offensichtliche Sich-Selbst-Freisprechen-Wollen von diskriminierendem Handeln (es sind so gut wie immer männliche Autoren) in Form mutwilliger Rassismen. Hier scheint die Tabuschwelle höher zu sein, als beim Abwerten von Frauen.


Und hier die Wahrheit über ... AXEL

1. Axel - ein Helgist oder Sexist?

Laßt mich die Voraussetzung zur Beantwortung der ersten Frage mit Hilfe einer mathematischen Abbildung dokumentieren:

F.

f:F ⇨ M ist bijektiv, wobei f die Elemente von F (die einzelnen Frauen) sind. Dieses ergibt sich daraus, daß f:F ⇨ M sowohl injektiv als auch surjektiv ist. Außerdem ist H injektiv und surjektiv zu M und F.
Wie sich aus obiger Abbildung leicht ersehen läßt, gehören (meiner Meinung nach) die Frauen zur Gruppe der Menschen. Außerdem zähle ich mich zu den Gegnern der Frauenversuche! Kann ich also Sexist sein?
Zum Thema Helgist! Sind wir nicht alle Helgisten? Irgendwo? Ich, Du, Dani, der doofe Hai, die Suppe, das Geschnätz?

2. Sind alle Frauen scheiße?

Sehr gut, daß Ihr mich fragt! Endlich bekomme ich die Möglichkeit, mich offiziell, unterwürfig, demütiglich und in aller Ehrfurcht bei allen Frauen dieser Erde und sonstwo für diese meine Äußerung zu entschuldigen: **Frauen sind nicht scheiße!** Ich habe es ausprobiert. Man kann Scheiße nicht so hoch stapeln! (Aber ich finde noch raus, aus was sie gemacht sind!)

3. Warum sind alle Frauen scheiße?

Diese Theorie habe ich ja bereits in Frage 2 widerlegt! Um allerdings ganz sicher zu gehen, habe ich meinen Computer unter Zuhilfenahme von einem kleinen Algorithmus (formuliert in einem an PASCAL angelehnten Pseudo-Code) zu eben diesem Thema befragt! Um Euer Fanzine auch für ein intellektuelles Publikum (also IQ > 79) interessant zu machen, habe ich diesen Algorithmus für Euch und Eure Leser aufgeschrieben:

```
ALGORITHM Sind_alle_Frauen_scheiße;
VAR     Frau, Frauen : MENSCHEN;
CONST   alleFrauen   : (Menge aller lebenden Frauen);

BEGIN
   FOR Frauen = 1 TO alleFrauen DO
        BEGIN
              IF Frau(Frauen):=Scheiße THEN Scheißfrauen:=Scheißfrauen+1;
        END;
   IF Scheißfrauen:=alleFrauen THEN
        WRITELN ('Alle Frauen sind scheiße!');
END.
```

Über das Ergebnis dieser Auswertung kann ich allerdings noch keine Angaben machen, da mein Computer noch daran arbeitet!

weltbester Basser und angehender Informatiker. wie alles anfing ... Maelstrom No. 1

Abbildung 6: Die Wahrheit über Axel F.

6.2 Die Puppe als rassisierte Ordnungsstifterin

Die Puppe am unteren rechten Bildrand des Ox#29-Bildes kann stellvertretend für ethnische Differenz gelesen werden – und zwar dahingehend, dass sie rassistisch dargestellt ist. Das kunstimmanente Mittel *Hell – Dunkel* (Zimmermann 2007: 11) ist direkt eingesetzt, um mit einem angedeuteten Oberflächenanstrich einen Körper ethnisch zu markieren. Die Puppe *hat* einen schwarzen Körper, Rastazöpfe und breite Lippen und repräsentiert deshalb in stereotyper Weise Personen mit dunkler Färbung ihrer Haut. Die Weißheit der zentralen Figur des Covers unterstützt in ihrer dominanten Repräsentation als Matrize die rassisierende Lesweise der Puppe. Mehr noch: erst durch die rassistische Darstellung der Puppe wird das Weißsein der zentral abgebildeten Figur überhaupt erst sichtbar und sichtbar gemacht. Weißsein haftet bestimmten Körpern zumeist unmarkiert aber dennoch hartnäckig an, als unbenanntes Privileg oder als mitgedachter Kontrast. Beide Elemente, die Puppe wie auch die Hauptfigur, sind dabei weiblich markiert: Beide tragen einen Rock.

Martin Büsser konstatiert, dass es (in Deutschland) keine „ausschließlich schwarze Punk/Hardcore-Band“ (Büsser 2013 [1997]: 44) gibt. Eine internationale Ausnahme bildet die Band *Bad Brains*, die seit den 1980er Jahren als Vorbild des US-Hardcore gefeiert wird (vgl. Rachmann 2006; Crawford/Saah 2014). Des Weiteren wird Punk, aber vor allem Hardcore, immer noch größtenteils von Männern getragen (Büsser 2013 [1997]: 48; siehe auch Kuhn 2010: 44f.; vgl. Rachmann 2006; Crawford/Saah 2014). Die weiße Musik von Punk und Hardcore ist zugleich deutlich links und antirassistisch codiert (Büsser 2013 [1997]: 48). Die rassisierte Puppe verweist in diesem Kontext sowohl auf den Musikeinfluss von People of Colour auf Punk und Hardcore als auch auf die kulturelle Hegemonie weißer Musik und weißer Identitäten (vgl. ebd.: 44ff.; Rachmann 2006; Crawford/Saah 2014). Die Darstellung als Puppe verdeutlicht auch, welchen Status der dominant weiße Punk/Hardcore den nicht-weißen Protagonist_innen einzuräumen scheint. In dieser Lesweise erscheinen sie marginalisiert, rassistisch abgewertet und um ihren Subjektstatus beraubt.

Gehen wir davon aus, dass durch das Ox #29-Cover Identitätsangebote gemacht werden, so repräsentiert die Puppe im Bild nicht den Punk/HC-Lebensstil im Sinne des „It’s More Than Music“[5]. Bestenfalls repräsentiert sie neben rassistischen Klischees eine Komplizenschaft zum Punk/HC und zu den unausgesprochenen Privilegien dieser Szenen. Diese Repräsentation betrifft neben Weißsein auch dominante Männlichkeit, die ihr Anderes in der weiblichen, dunkelhäutigen Puppe findet. Geht von den auf die weibliche Figur mit dem Totenschädel gehefteten Projektionen eher eine diffuse Bedrohung und Unordnung aus, so wird die hegemoniale Ordnung durch die Puppe am rechten unteren Bildrand wieder hergestellt. Die Puppe ist zudem so platziert, dass sie den westlichen Blick in seiner gewohnten Leserichtung entlässt – den Bildeinstig bildet die CD-Ankündigung skandinavischer Bands oben links. Aus unserer Sicht bietet das Ox #29-Cover für People of Colour kein positives Identitätsangebot.

5 Vor allem im Hardcore soll mit diesem Slogan zum Ausdruck gebracht werden, dass es sich um einen bewusst gewählten Lebensstil handelt.

Abbildung 7: Zeichnung Max Andersson (Andersson 2012)

Durch den Vergleich mit einem weiteren Bild des Künstlers (Abbildung 7) kann gezeigt werden, wie sich Weißheit als dominantes Repräsentationsschema durchbrechen lässt – die Puppe stiftet hier, anders als beim Ox #29-Cover, Unordnung im Sehen.[6]

Für die Analyse soll der Kontrast zwischen den beiden Zeichnungen gebildet werden, nicht nur um unsere Bildwahrnehmung zu relativieren sondern auch, um die Möglichkeiten der Wahrnehmung im Hinblick auf das Ox #29-Cover zu erweitern. Die Figur in Abbildung 7 führt uns vor, wie die Deutung und Bewertung des Gesehenen sich mit der Art der Visualisierung verändert und sich dadurch auch die Differenzen und Hierarchien mit verschieben. Elemente der bereits bekannten Ox #29-Figur sind in Abbildung 7 mit Elementen der ebenfalls beschriebenen Puppe des Ox #29-Covers zu einer Figur verschmolzen. Die von uns analytisch herausgearbeiteten Differenzkategorien Geschlecht, Körper, Klasse und *race* sind in der Zeichnung zwar in ein und derselben Figur verkörpert. Die oben gezeigten Verkettungen von Bedeutungen der Differenzen und deren Hierarchisierungen im Zusammenhang mit den Schwarz-Weiß- bzw. Hell-Dunkel- Metaphern – ihre generalisierbaren Bewertungen, Stellvertretungen und Zuschreibungen – greifen jedoch plötzlich nicht mehr in derselben Weise. Mit der Zeichnung werden vielmehr die Fragmente der deduktiv gesetzten Kategorien von der Figur verwirbelt (künstlerisches Gestaltungselement: Speedlines) und neu zusammengesetzt. Die intersektional wirkenden Differenzlinien werden vor unseren Augen selbst zur Bricolage. Der Kopf, der die seilspringende Figur umkreist, kann so gelesen werden, dass die von uns festgestellten Kategorien sogleich wieder auf den Kopf gestellt werden.

6.3 Wechselnde Betrachter_innenperspektiven – zirkulierende Bedeutungsmöglichkeiten

Bedeutungszuschreibungen werden auch im Ox #29-Cover auf vielfache Weise und auf mehreren Ebenen hergestellt. Interaktive Leser_innenkenntnisse alleine reichen nicht aus, um die im Titelbild gezeigten einzelnen Szeneelemente durchgängig narrativ zu verbinden. Dort sind mehrere Erzählungen mittels zeichnerischer Technik so dargestellt und kombiniert, wie sie in der Weise linear nicht stattgefunden haben können (vgl. Zimmermann 2007: 15). Dadurch scheint alles möglich. Mit dem Ausbleiben einer linearen, subkulturellen Punk/HC-

6 Abbildung 7 befindet sich nicht im Ox #29-Heft, sondern ist neben dem Cover-Motiv im Bildband *Container* (Andersson 2012) des Zeichners zu finden. Das bedeutet, dass Ox-Leser_innen die Modifikation des Cover-Motivs aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gesehen haben.

Erzählung, wie sie beispielsweise *Hardcore bleibt Nazi-frei* (Abbildung 4) anbietet, kann im Ox #29-Cover auch die einfache Aufladbarkeit mit Authentizität nicht stattfinden.

Die Seh-Unordnung im Ox #29-Bild beeinflusst die Wahrnehmung. Irritation entsteht zum Beispiel, weil gleichzeitige Anordnungen im Bildraum mittels unterschiedlicher zeichnerischer Perspektiven eine Form der Sichtbarkeit erzeugen, die über ein naturalistisch gehaltenes Abbild hinausgehen. Die Betrachter_in erhält durch die spezielle Bildarchitektur eine Rahmeninformation. Er_sie wird durch die Perspektiven auf unterschiedliche Weisen ins Bild hineingezogen (vgl. Zimmermann 2007: 13). Ermöglicht wird eine frontale Sicht auf den Kopf, bei gleichzeitiger seitlicher Ansicht der Schuhe und einer weitwinkelartigen Blickperspektive auf den Umraum. Hinzu kommen Regelbrüche der abgebildeten Figur, die zum Teil allerdings erst im Zusammenhang mit der Zuordnung zu Weiblichkeit zum Bruch werden.

Die Figur, die im Raum für sich alleine steht und sich im Augenblick selbst genug zu sein scheint, ist allem Anschein nach eine Frau (Kleidung, Schminke)[7]. Sie entspricht keinem gängigen Schönheitsideal, denn sie trägt unterschiedliche Schuhe, raucht Zigarre, hat einen Totenschädel auf dem eine *Girlie*-Schleife thront und in dem nur ein Auge zu sehen ist.

Mit dem Wissen um die Wirkweise von Schwarz-Weiß-Metaphern lässt sich am Ox #29-Cover darlegen, wie Anteile des Bildes sowohl an der Entstehung als auch an der Reproduktion rassistisch und geschlechterstereotyp gewendeter Verwerfungen beteiligt sind (vgl.: Zimmermann 2007: 20). Die Wirkung der multiperspektivisch erzeugten, nichtlinearen Erzählfragmente im Ox #29-Cover lässt diese Verwerfungen im selben Betrachtungsmoment wieder aufbrechen.

Die bereits angesprochene Seh-Unordnung des Ox #29-Covers wird verstärkt durch die Vielfalt der Möglichkeiten, wie Leser_innen sich selbst als Betrachtende des Zine-Covers wahrnehmen können. Da, wo im Kopf einer menschenähnlichen Figur zwei nebeneinander liegende Augen vermutet werden dürfen, befinden sich im Schädel der Ox-Figur ein weit offenes Auge und ein Loch – ein Nicht-Auge. Als zusätzliche Augen können die hinter dem Kopf hervortretenden Tentakel (Stilaugen, Teleskopaugen) gedeutet werden. Das Vermögen, mittels einer Vielzahl verschiedener, teils hochbeweglicher Augen Gleichzeitigkeiten zu sehen, erscheint unheimlich. Die Zeichnung, nicht aber ein Foto, erlaubt einen simultanen Mehrperspektivenblick, der dem menschlichen Auge in der Regel verwehrt bleibt. Wir dürften nun hoffen, dass diese Multiperspektivität möglichst vielfältigen Lesweisen Vorschub leistet. Dagegen arbeitet im Bild jedoch die zentralperspektivisch angeordnete Raumdarstellung/Rahmung, die mit dem Dielenboden betont wird. Durch den zentralperspektivisch fokussierenden Blick mutet die Atmosphäre eindimensional einschränkend an und lässt an Kontrolle und Überwachung – an Fremdbestimmung denken.

Das zentralperspektivisch geschaffene Rahmenbild verweist auf frontales Hinschauen, die Augen auf regelrechtes Anglotzen. Objekte dieses Anglotzens können sowohl die Figur als

7 1997 trugen auch Männer der Punk-Szenen pinkfarbene Haarspangen und beide Geschlechter haben sich z.T. mit Lidstrich und Glitzer geschminkt. Röcke blieben zumeist Frauen vorbehalten (z.B. Bestley/Ogg 2012).

auch die Betrachtenden sein. Hier erhalten die räumlich gedachten Pole *innen – außen* Bedeutsamkeit: Der_die Betrachter_in tritt ins Raumgeschehen ein oder blickt durch einen Weitwinkel erzeugenden Türspion (leeres Auge im Schädel) ins Innere einer kleinen Wohnung oder eines Zimmers. Der Blick in den engen Raum durch einen Türspion oder ein Schlüsselloch (vgl. auch die Kopfform) ist ein indiskreter Blick nach innen, in die Privatsphäre einer Frau. Zugleich werden die Betrachter_innen von den vielen Augen frontal angestarrt (und ihnen werden die Zähne gezeigt?), sodass die Botschaft lauten könnte: Du selbst blickst zwar ungeniert auf meine Szenerie aber meine vielen Augen sehen ebenso indiskret in dein Inneres.

6.4 Ist das ein Riot Grrrl?

Die Idee vom Geschlechterdualismus wird, parallel zur ethnischen Differenzierung, im Ox #29-Cover durch zeichnerische Mittel gefördert. Auch wenn die weiblichen Merkmale der Ox #29-Figur, anders als das gesamte Ox #29-Cover, nicht überpolarisierend wirken, demnach alternative Geschlechtsidentität mitgedacht werden kann, kann die Figur vorzugsweise als ein Identifikationsangebot für bestimmte Frauen gelesen werden. Identifikationsangebote für Frauen auf Zine-Covern scheinen eine Ausnahme zu sein. Sie sind uns bei unseren Recherchen – abseits von Queer- und Riot-Grrrl-Zines – selten begegnet. Sie Im Fall des Ox #29-Bildes hinterlässt die frontale Sicht auf die Figur zusammen mit ihrer Aufmachung (Kleid, Damenschuh, Schleife mit Frauenzeichen) zum einen den Eindruck eines furchteinflößenden, weil halb verfallenen (Schädel) weiblichen Monsters. Zum anderen demonstriert die Figur in ihrer Lautheit (Schrei aus dem weit aufgerissenen Mund), Tatkraft (alles auf einmal tun) und Aggressivität (Zähne zeigen) selbstbewusste, eigenständige Weiblichkeit.

Abbildung 8: Beispiele für Zine-Cover, auf denen Frauen abgebildet sind (Plastic Bomb #48, #71, #80; Tiki Lounge #1; Trash it Away #3; Trust #68)

Auf der Basis unserer Recherchen können wir festhalten, dass auf Zine-Covern eine zentralperspektivisch angeordnete Frontalaufnahme zur Repräsentation einer weiblichen Figur eher untypisch ist.[8] Die auf den Zine-Covern gewöhnlich eingenommene Blickrichtung bei der Darstellung von Frauen – so sie denn überhaupt auftauchen – ist seitlich oder halbfrontal (vgl. Abbildung 8, siehe auch Abbildung 2 und Abbildung 4). Ebenso halbfrontal ist die Sängerin *Amy* von *Pettybone,* einer „all-female-crust-noise-punk-Band aus London“ (Röhlk 2011) (Abbildung 9) abgebildet. Im Trust-Cover von 2011 sollen vier dünne weiße Schlangenlinien,

8 Dieser Aspekt wurde erstmalig bei einem Workshop von Tim Böder und Marc Dietrich in die Diskussion gebracht und hat sich bislang in unserer Analyse bestätigt.

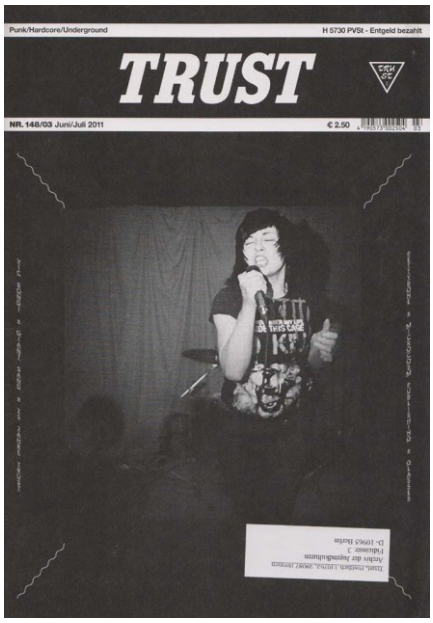


Abbildung 9: Trust #148, Cover

die die Gehrung eines Bilderrahmens darstellen, die Zentralperspektive betonen. Es entsteht ein Umraum, der ähnlich klaustrophobisch wirkt, wie der Umraum der Figur im Ox #29-Cover. Die X-förmige Rahmung, die in Abbildung 9 ihr fiktives Zentrum am Ellenbogen der Sängerin bildet, verweist erneut auf die Einladung an die Betrachter_innen, in ein Bild einzutreten und für dieses Bild Bedeutungen zu generieren.

Mit Tine Plesch kann gesagt werden, dass die blickende (patriarchale) Machthaberkultur zumeist kaum über die eigene Position hinausschauen kann (Plesch 2006: 139). *Sein* Blick begehrt die Wertvorstellungen einer männerdominierten Subkultur, die durch Frauen, zum Beispiel durch die Rolle einer Sängerin (z.B. Abbildung 4), und teilweise auch durch die Rollen der Ox #29-Punk-Figur, transportiert werden.

Eine wenig subtile Marginalisierung von Frauen auf Zine-Covern zeigt Abbildung 10. Die stereotyp sexualisiert abgebildete Frau (knapper Leopardenbikini, Wespentaille) präsentiert zwar eine scheinbar ermächtigende Pose (Faust), denn sie hat das als gefährlich geltende Rhinozeros bezwungen. Das dickhäutige, resigniert blickende Tier mit dem phallischen Horn trägt einen Tropenhelm, wodurch es selbst, aber auch die Frau, die auf ihm reitet, herabgewürdigt wird. Metaphern aus der Tierwelt werden herangezogen, um, abgebildet zusammen mit menschlichen Körpern, Letztere durch Zuweisung einer biologischen Eigenschaft hierarchisch zu bewerten (vgl. Günther 2012). Die Zähmung der Männlichkeit in Abbildung 10 bleibt durch die Herstellung einer Analogie zur Tierwelt (Essenz wird unterstellt) und das gleichzeitige abwertende Wiedervermenschlichen des abgebildeten Tieres eine nicht ernst gemeinte Inszenierung eines männlichen Zeichners.[9] Die agierende Frau wird durch die Darstellung auf ihren geschlechternormativen Platz verwiesen.

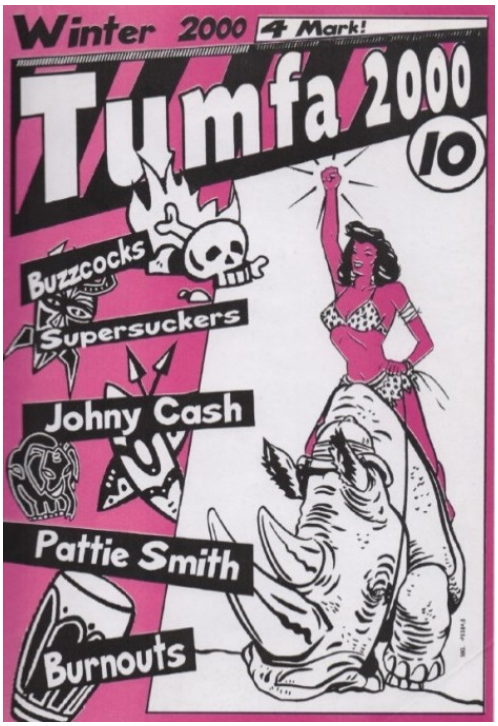


Abbildung 10: Tumfa 2000 #10, Cover

Nichtsdestotrotz bieten sowohl das Ox #29-Cover als auch das Trust-Cover in Abbildung 9 Möglichkeiten der Selbstpositionierung, die nicht dem männlichen Blick auf Frauen entsprechen. Mehr noch als die Sängerin von *Pettybone* bestätigt die Ox #29-Figur in ihrer Rätselhaf-

9 Einem Mitglied unserer Interpretationsgruppe ist der Künstler bekannt.

tigkeit gerade nicht die Machthaberposition, die Frauen beispielsweise keinen Platz im Hardcore zubilligt[10] (vgl. z.B. Schulze 2007).

Kann im Jahre 2011 die Sängerin von *Pettybone* eine andere Form von Weiblichkeit inszenieren? Wie die Ox #29-Figur ist auch die Sängerin auf dem Trust-Cover (Abbildung 9) vereinzelt. Während die Ox #29-Figur in einem heruntergekommenen (besetzten?) Haus zu leben scheint, in dem sie selbst ihr Tun bestimmt, steigt die Sängerin von *Pettybone* in eine durch Vorhänge abgetrennte Gesangskabine. Die Sängerin agiert in einer Art Käfig und ihr T-Shirt-Motiv (Tiger) unterstreicht diesen Eindruck. Von Tigern wird in der Regel angenommen, dass sie in Europa nicht wild (freilaufend) sondern in Zoos, und weil es Raubtiere sind, in vergitterten Einrichtungen vorkommen. Das Wilde wird domestiziert.[11]

Die Sängerin singt ins Mikrofon und wirkt dabei konzentriert und aufs Wesentliche reduziert. Es handelt sich wie in Abbildung 4 um eine weiße Hardcore-Ästhetik. Durch den Hell-Dunkel-Kontrast erfährt der Kopf der *Pettybone*-Sängerin Fokussierung, dort findet sich auch die Expressivität. Obwohl die Darstellung *pur, echt* und *authentisch* erscheint, wird Authentizität des Punk/HC im Trust-Cover marginalisiert. Die Kabine/der Käfig wirkt amateurhaft (Schulbandraum) und lässt keine kommerziellen Gedanken zu. Vorhang und Faltenwurf im Hintergrund verweisen vielmehr auf Intimität und Privatheit, so, wie auch der Umraum der Ox #29-Figur privat erscheint.

Die Ox #29-Figur wird als Monster dargestellt, die Sängerin von *Pettybone* wird verharmlost. Beide Figuren lassen sich in diesen verneinenden Zuschreibungen auf Körperlichkeit reduzieren. Die Sängerin ist bei sich, zurückgenommen, anders als die Ox-Figur, welche zu schreien scheint, und aggressiv die Zähne zeigt. Beide Frauen bedienen in ihrer Gesamtwirkung nicht die herkömmliche Rollenerwartung, sondern stehen eher in der Tradition von Riot-Grrrl-Bands. Als Identifikationsfiguren teilen sie denselben Status: In der männlich geprägten HC-Szene gibt es keinen Ort für sie, eher noch findet der Stil der Ox-Figur Anschluss an Punk (z.B. Büsser 2013 [1997]: 26; Minx 2010). Das Dilemma von Frauen, in den Punk/HC-Szenen, entweder sexualisiert oder negiert zu werden, und dann einfach nicht dazuzugehören, inszenieren Riot Grrrls gezielt auf der Bühne (vgl. Groß 2007, 2003).

Die Rolle beider Frauen (Ox #29-Bild und Trust-Cover Abbildung 9) steht nicht als Symbol für den Lebensstil Punk/HC. Trotzdem sind die beiden Figuren lesbar und erlauben dabei ungewöhnliche Identifizierungen: Ihre von außen zugeschriebenen sexistischen Rollenanteile werden durch Kleidung (Tiger-Shirt, Schleife mit Frauenzeichen), Stilästhetik (HC/Punk-Merkmale) und Umraum (einengend) expliziert. Diese Explikationen erinnern uns beim Be-

10 Hier gilt es zu berücksichtigen, dass die Geschlechterverhältnisse im Punk anders gelagert sind, als im HC. Punk bietet mehr Möglichkeiten der selbstbewussten, eigenständigen, nicht bipolaren Geschlechterinszenierung (u.a. Minx 2010).

11 Von einer Essenzialisierung der Bildwahrnehmung, ausgelöst durch das Tiermotiv, kann hier in dem Sinne gesprochen werden, dass der wilde Tiger mit naturgegebener Freiheit assoziiert wird. Die unterstellte Freiheit des Tigers geht verloren, weil sich das Tier im Bild (stilisiert) auf einem T-Shirt befindet und sich indirekt mit der T-Shirt-tragenden Sängerin in einem (relativ unfreien) Gesangskäfig befindet. Darüber hinaus könnte es sich um ein Stilzitat der Wildkatzenmuster des Punk/HC der 1990er Jahre (z.B. Bestley/ Ogg 2012) handeln.

trachten daran, dass der heterosexuelle und sexistische Blick auf Frauen auf die männlich dominierten Punk/HC-Bands (Rachmann 2006[12]; vgl. Röhlk 2011) Bezug nehmen soll.

Wer das Cover der Trust (Abbildung 9) visuell gestaltet hat, wissen wir nicht. Die nachträgliche Kontextualisierung anhand eines Interviews (Röhlk 2011) im selben Heft zeigt, dass die ausschließlich weiblichen Mitglieder der Band *Pettybone* sich im Bereich des Anarchismus und Anarcha-Feminismus verorten und sich ihrer Außenseiter_innenposition in einer männerdominierten, sexistischen, aber dem Anspruch nach antisexistischen Szene im Jahre 2011 sehr bewusst sind. Sie blicken positiv auf Riot Grrrl zurück, weil damit schon Anfang der 1990er Jahre ein Platz in einer männerdominierten Musikszene beansprucht wurde. Die Bandmitglieder von *Pettybone* verorten ihr Geschlecht darüber hinaus in gesamtgesellschaftlichen Strukturen und setzen sich mit ihren kapitalismus- und herrschaftskritischen Texten für alle Diskriminierten und Marginalisierten ein. Ihren Musikerfolg führen sie entschieden auf ihre harte Arbeit und nicht auf ihren „Frauenbonus“ (Wortwahl des Interviewers) zurück. Sie spielen am liebsten in besetzten Häusern (alles ebd.).

7 Wie funktioniert das Ox #29-Cover insgesamt?

Wir können generell festhalten, dass in (Fan-)Zines Bilder gerne und häufig verwendet werden, weil sie komplexe, oft in sich widersprüchliche Informationen vermitteln können, die nicht aufgelöst werden müssen und auch nicht aufgelöst werden sollen (vgl. Wehr 2015). Nuancierte Informationen darüber, wie in Punk/HC-Szenen Dominanz- und Gegenkultur, Diskriminierung und Emanzipation in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen, könnte mit Text (der nicht künstlerisch ist) allein nicht in derselben Weise vermittelt werden.

Für das Ox #29-Cover gilt, dass die darauf abgebildete Zeichnung, im Vergleich zu einer Fotografie, mehr Distanz und Abstraktion herstellt. Deshalb tritt der Zusammenhang zwischen Repräsentation und Identitätsangeboten deutlicher hervor (vgl. Zimmermann 2007: 11). Der naturalisierende Effekt zum Beispiel eines Fotos wird durchs Comichafte verringert, so dass das Gesehene, wie auch die im Logo angekündigten Fakten fiktionalisiert werden. Das gezeichnete Motiv selbst macht explizit, dass die durch *Schwarz-Weiß* unterstellte wahre *Natur* des Punk/HC durch eben diese Schwarz-Weiß-Wirkung nur scheinbar aufgedeckt werden kann.

Aufgrund der Widersprüchlichkeiten, die die gezeigten Gegensatzpaare auszeichnen, beziehungsweise die Widersprüche, die auf sie projiziert werden, stellt die Titelfigur keine direkte Frage nach Authentizität. Gleichwohl sind Schwarz und Weiß als die künstlerischen Gestaltungsmittel auf dem Ox #29-Cover semantisch besonders leicht an ethnische Differenz wie auch an Geschlecht und Klassendenken anknüpfbar. Diese Differenzlinien werden vorrangig

12 Kira Roessler, die Bassistin der HC-Band *Black Flag,* berichtet in *American Hardcore* von ihrer Irritation und Abneigung, als sie das Lied *„Slip it In“* spielen soll, dessen Text sie als sexistisch und gegen sie als Frau gerichtet, auffasst. Als sexistisch empfindet sie auch die Cover-Abbildung des Tonträgers, auf dem das Lied aufgenommen ist. Sie fragt, wieso die Bandmitglieder überhaupt mit ihr zusammenarbeiten, wenn sie *„so“* über sie denken.

durch hinzugedachte, als natürlich angenommene Körperlichkeit hergestellt, auf deren Oberfläche Differenzierungen erfolgen. Die generell – auch von uns – unterstellte Körperlichkeit der fiktiven Figur verweist ebenso auf Geschlecht und mitgedachte Sexualität. Das Cover funktioniert dabei nicht durchgehend im Sinne (hetero-)sexistischer und rassistischer Reduktionen, Normierungen und Wertungen, sondern ist auf mehreren Ebenen von entnaturalisierenden Brüchen, Uneindeutigkeiten und Normverstößen durchzogen. Aus diesem Grund entsteht Differenz nicht nur hierarchisch zugunsten weißer Mittelschichtsmännlichkeit, als die dominante Position der Punk/HC-Szenen, sondern macht auch diese Dominanzsetzung deutlich und damit verhandelbar.

Die für Betrachter_innen durch das Ox #29-Cover gewissermaßen (re-)inszenierten eigenen, in der Vorstellung bereits vorhandenen Bilder erzeugen immer neue Selbstentwürfe und Verhältnisse zur Welt. Das Cover lädt zum Überpüfen und Korrespondieren zwischen dem Gesehenen und den eigenen Bildern geradezu ein (vgl. Günther 2012: 33). Die wechselhaften Subjektivierungsangebote des Punk/HC werden dabei durch das Ox #29-Cover als einem Mittel der szeneinternen Bewertungsinstanz erzeugt. Bricolage begegnet uns hier als eine Strategie der Scheinaffirmation der herkömmlichen normierenden Identitätszuschreibungen. Erkannte Darstellungsfragmente von Differenz werden durch das Ox #29-Cover strukturell aufgegriffen und mit Zuschreibungsstrategien und Konnotationen verbunden, um Bildaussagen zu stützen und sogleich wieder zu verwerfen. Dies können absichtlich und unabsichtlich gescheiterte und gelungene Normverstöße sein, mit dem Effekt einer möglichen Destabilisierung von Differenzstrukturen. Durch diese am Ox #29-Cover hervortretende Visualisierungsstrategie der Uneindeutigkeiten werden die Darstellungen auch außerhalb des Szenekontexts lesbar, was möglicherweise gar nicht gewünscht ist. Auch die Bricolage bleibt so ambivalent, weil sie im Kopf der Betrachter_innen eigenmächtig neu zusammengesetzt und gedeutet wird.

Besonders interessant ist aus unserer Perspektive, dass ein intersektionaler Zugang zu Inszenierungen auf dem Cover zeigt, wie die bildliche Darstellung der Entwicklung der Szene Punk/Hardcore in Abgrenzung oder Anlehnung an skandinavischen Retro-Rock 'n' Roll ganz grundlegend mit den Kategorien Geschlecht, *race*, Klasse und Körper verbunden und artikuliert wird. Dies zeigt auch, dass die aus intersektionaler Perspektive analysierten Herrschaftsverhältnisse stets mitverhandelt werden, wenn in einer dem Anspruch nach antisexistischen und antirassistischen Szene Wandel inszeniert wird.

In Repräsentationen von Artefakten werden komplexe Zusammenhänge und Realitäten vereinfacht und verzerrt. Bodyismen, Sexismen, Klassismen und Rassismen sind, selbst wenn von den Zine-Autor_innen gezielt dagegen gearbeitet wird, auch im Zine ein strukturelles Problem. Oft reproduzieren die Effekte, die ein Bild hervorruft, das Normative, in Punk/HC-Szenekreisen gerade radikal Abgelehnte. Das Ox #29-Cover zeigt sich hier als ein Ort der Verhandlung von Bedeutung nicht nur für die subkulturerprobten Zinefans. Auch wir Analysierenden lesen, wie sich beispielsweise an der Kategorie Körper gezeigt hat, vorschnell etwas hinein und werden auf diese Weise selbst Teil bedeutungstragender Negierungen. So steht das schwarze Loch, das im Schädel der Ox #29-Figur die Stelle eines Auges einnimmt, für den Türspion genauso wie für die eigene relative Sichtweise auf Artefakte.

Wir bedanken uns ganz herzlich für die Interpretationsunterstützung durch Anne Rimbach und Christian Klengel!

Literatur

Androutsopoulos, Jannis (2002): Fanzines und Facetten der linguistischen Printmedienanalyse. In: Der Deutschunterricht 2, S. 1–18.

Archiv der Jugendkulturen (Hg.) (2008): Keine Zukunft war gestern. Punk in Deutschland. Berlin.

Baacke, Dieter (1993): Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung. Weinheim.

Bestley, Russell/Ogg, Alex (2012): Design und Punk. Höfen.

Büsser, Martin (2013 [1997]): If the Kids are united. Von Punk zu Hardcore und zurück. Mainz.

Butler, Judith (1995): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin.

Crawford, Scott/Saah, Jim (2014): Salad Days. A Decade of Punk in Washington, DC (1980–90). Dokumentarfilm (109 min). USA.

Dabble Maelstrom (1993): Crassfish #2.

Derrida, Jacques (1993): Structure, Signs, and Play in the Discourse of the Human Science. In: Hutcheon, Linda/Natoli, Joseph (Hg.): A Postmodern Reader. Albany, N.Y., S. 233–242.

Göttlich, Udo (2008): Die Kreativität des Handelns in der Medienaneignung. Zur handlungstheoretischen Kritik der Wirkungs- und Rezeptionsforschung. In: Winter, Carsten/Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich (Hg.): Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen. Wiesbaden, S. 383–400.

Fischer-Lichte, Erika (2003): Performativität und Ereignis. Tübingen.

Fiske, John/Hartley, John (1978): Reading Television. London.

Groß, Melanie (2007): riot grrrls und ladyfeste – Angriffe auf die heterosexuelle Matrix. In: Rohmann, Gabriele (Hg.): Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen. Berlin, S. 71–81.

Groß, Melanie (2003): Von riot grrrls, Cyberfeminismus und Kommunikationsguerilla. Postfeministische Strategien. In: Widersprüche. Zeitschrift für sozialistische Politik im Bildungs-, Gesundheits- und Sozialbereich 87, S. 81–91.

Günther, Meike (2012): Der Feind hat viele Geschlechter. Antisemitische Bilder von Körpern. Intersektionalität und historisch-politische Bildung. Berlin.

Hahn, Anne/Willmann, Frank (2013): Satan, kannst du mir noch mal verzeihen. Otze Ehrlich, Schleimkeim und der ganze Rest. Mainz.

Hermannstädter, Dolf (2008): Got me? Hardcore-Punk als Lebensentwurf. Trust-Kolumnen 1986–2007. Bremen.

Kein Bock auf Nazis/Kampagne gegen NS-Hardcore u.a. (o.J.): Hardcore bleibt Nazifrei. Berlin.

Kerpen, Thomas (1997): Max Andersson. Interview. In: Ox #29, S. 95.

Klein, Gabriele (2005): Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a.M., S. 73–91.

Knüttel, Katharina/Seeliger, Martin (Hg.) (2011): Intersektionalität und Kulturindustrie. Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen. Bielefeld.

Kuhn, Gabriel (2010): Straight Edge. Geschichte und Politik einer Bewegung. Münster.

Lévi-Strauss, Claude (2013 [1968]): Das Wilde Denken. Frankfurt a.M.

Lotman, Jurij (1993): Die Struktur literarischer Texte, München.

Maximum Rock ’n’ Roll. International Punk DIY Fanzine, http://maximumrocknroll.com (aufgerufen am 27.04.2015).

McClintock, Anne (1995): Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. New York u.a.

Meinert, Philipp/Seeliger, Martin (Hg.) (2013): Punk in Deutschland. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld.

Minx, Zillah (2010): She's a Punk Rocker. Dokumentarfilm, https://www.youtube.com/watch?v=0z9VZjrTZ68 (aufgerufen am 30.08.2014).

Muggleton, David (2000): Inside Subculture – The Postmodern Meaning of Style. Oxford.

Panofsky, Erwin (1978): Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln.

Pimkies, http://www.pimkie.de (aufgerufen am 27.04.15).

Plesch, Tine (2006): Frauen? Humor? Popmusik? In: Reitsamer, Rosa/Weinzierl, Rupert (Hg.): Female consequences. Feminismus, Antirassismus, Popmusik. Wien, S. 138–154.

Purtschert, Patricia/Meyer, Katrin (2010): Die Macht der Kategorien. Kritische Überlegungen.

zur Intersektionalität. In: Feministische Studien 28 (1), S. 130–142.

Rachmann, Paul (2006): American Hardcore. Die Geschichte des American Punk Rock 1980–1986. Musikfilm (100 min). USA (nach dem Buch: Blush, Steven (2001): American Hardcore. A Tribal History. Los Angeles).

Robb, John (2012): Punk Rock. An Oral History. Oakland.

Röhlk, Jan (2011): Interview mit Pettybone. In: Trust #148.

Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Arbeit an den visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld.

Schulze, Marion (2007): Mädchen im Hardcore. Not Just Boys' Fun? In: Rohmann, Gabriele (Hg.): Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen. Berlin, S. 91–105.

Spencer, Amy (2008): DIY. The rise of lo-fi culture. London.

Taler, Ingo (2012): Out of Step. Hardcore-Punk zwischen Rollback und neonazistischer Adaption. Münster.

Wehr, Christiane (2015): Freiraum frei räumen. Ein inflationär gebrauchter Begriff wird entsedimentiert. Hamburg.

Wenk, Silke/Krebs, Rebecca (2007): Analysing the Migration of People and Images. Perspectives and Methods in the Field of Visual Culture. York, http://www.york.ac.uk/res/researchintegration/Integrative_Research_Methods/Wenk%20Visual%20Culture%20April%202007.pdf (aufgerufen am 01.12.2014).

Winker, Gabriele/Degele, Nina (2009): Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. Bielefeld.

Zimmermann, Anja (2007): Medien und Metaphern des Schwarzweiß. Geschichte, Geschlecht und Bilderpolitik bei Kara Walker – mit einem kurzen Ausflug zu Cindy Sherman und Zwelethu Mthethwa. In: FKW. Frauen Kunst Wissenschaft 43, S. 10–21.

Quellen

Die Wahrheit über Axel F. In: Dabble Maelstrom #2 (1993), S. 41.

Hardcore bleibt Nazi-frei. In: Kein Bock auf Nazis/Kampagne gegen NS-Hardcore u.a. (o.J.). Berlin.

Ox #29 (1997).

Plakat Komiksfest 2009, http://www.komiksfest.cz/tiskova-zprava-komiksfest-2009/; http://www.kareljerie.cz/news/a2009-news/ (aufgerufen am 23.04.2015).

Plastic Bomb #48 (2004).

Plastic Bomb #71 (2010).

Plastic Bomb #80 (2012).

Tiki Lounge #1 (2002).

Trash it Away #3 (2006).

Trust #68 (1998).

Trust #77 (1999).

Trust #148 (2011).

Tumfa 2000 #10 (2000).

Zeichnungen Max Andersson. In: Andersson, Max (2012): Container. Berlin.

Autor_innen

Dr. Christiane Wehr ist Magistra Artium in Philosophie, Gender und Queer Theorie, Linguistik und verfügt über ein Diplom in Freier Kunst. Sie interessiert sich insbesondere für Fragen nach Freiräumen und Grenzverschiebungen.

Prof. Dr. Melanie Groß ist Professorin für Jugendarbeit an der Fachhochschule Kiel. Sie ist Pädagogin und Soziologin und interessiert sich insbesondere für (queer-|feministische) Jugend- und Protestkulturen.

Zitierweise

Wehr, Christiane/Groß, Melanie: Intersektionale Wechselwirkungen von Geschlecht, *race*, Klasse und Körper im Punk/Hardcore – Das Beispiel Ox #29-Cover. In: Sülzle, Almut (Hg.): Zugänge, Herausforderungen und Perspektiven der Analyse von Fanzines. Exemplarische Analysen zu Ox #29. JuBri-Working-Paper 1/2015, S. 52–78, http://www.jubri.jugendkulturen.de/files/jub/pdf/WP_1_Geschlecht.pdf.