

Visual Kei

Körper und Geschlecht in einer translokalen Subkultur

Bearbeitet von
Nadine Heymann

1. Auflage 2014. Taschenbuch. 322 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2883 8

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 501 g

[Weitere Fachgebiete > Ethnologie, Volkskunde, Soziologie > Ethnologie > Ethnographie](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

**beck-shop.de**
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

Nadine Heymann

Visual Kei

Körper und Geschlecht in einer translokalen Subkultur

September 2014, 322 Seiten, kart., z.T. farb. Abb., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-2883-8

Visual Kei ist mit der Jahrtausendwende von Japan nach Europa gekommen. Die Subkultur zeichnet sich durch ästhetische Inszenierungspraxen aus, in denen Konzeptionen von Körper und Geschlecht fluide erscheinen. Die vertraute Geschlechtsbinarität wird überschritten: Eine Zuordnung zu den Polen »männlich« oder »weiblich« wird erschwert und auch heterosexuelles Begehren wird in Frage gestellt.

Wie konstituieren sich Subjekte in und durch Praxis? Und wie werden sie darin anerkannt, möglich und lebbar? Nadine Heymanns ethnographische Studie geht diesen Fragen vor dem Hintergrund von Bourdieus Theorie der Praxis und Butlers Konzept der Performativität nach.

Nadine Heymann forscht zu Subkulturen, Social Media, Geschlecht, Körper und Selbsttechnologien. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2883-8

Inhalt

1 **Psychedelic Violence – Crime of Visual Shock** | 7

Motivation und Begehren | 14

Zugänge und Aufbau | 17

2 **Das Scheitern der Kategorien: Doing Research** | 23

Europäische Ethnologie und Queer Theory | 26

Feldforschung als queere Forschungspraxis? | 31

Doing Research | 36

 Situierete Wissen und Positionalität | 37

 Multidimensionale Selbst | 42

 Sprache und Repräsentation | 47

 Das Scheitern der Kategorien | 50

Ethnografische Zugänge | 61

 Dabeisein und Teilhaben | 70

 Befragen und Nachfragen | 75

Etappen der Analyse und Interpretation | 79

Zusammenschau der Ergebnisse | 83

3 **Die Subjekte der Subkultur: Subkulturelles Feld** | 87

Mediennutzung im Visual Kei: Bestandsaufnahme | 89

Working with Subculture | 94

 Post-Subcultural-Studies | 97

 Reworking Subculture | 99

Subjekte als Effekte der Praxis | 103

 Die performative Hervorbringung des Subjekts | 106

 Die Somatisierung gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse | 114

 Butler und Bourdieu: Ein komplementäres Verhältnis | 123

Visual Kei als subkulturelles Feld | 125

 „Ich möcht’ mich auf euch verlassen können“ | 129

 Beziehungsnetzwerke | 135

 Visual Kei als translokale Subkultur | 138

 Warum gerade Japan? Eine kulturelle Rückkopplung | 143

Zusammenschau der Ergebnisse | 148

- 4 Sedimentierungsprozesse: Subkulturelle Praxen** | 151
- Räume subkultureller Praxis: Mediale Repräsentationen | 154
 - Stilisierung und Vernetzung im Internet | 157
 - Die Bilder der Subkultur | 164
 - Fanart und fanfiction | 170
 - Soundtrack des Alltags | 186
 - Treffen und Veranstaltungen | 190
 - Modi subkultureller Praxis: Stilisierung | 196
 - „Die wechseln die Namen wie andere Leute Unterwäsche!“ | 196
 - Kleidung und Accessoires | 203
 - Cosplay | 209
 - In the flesh: Tattoos und Piercings | 212
 - Kleidung als Geschlechtsmarker | 217
 - Zusammenschau der Ergebnisse | 221
- 5 „Love is not about gender!“: Verortungen** | 225
- Formen subkultureller Praxis: Körper und Geschlecht | 227
 - „Man bräuchte die Bodymaße eines Japaners!“ | 228
 - Glokalisierte Körper | 236
 - Geschlechterpraxen und Geschlechterbilder | 239
 - Destabilisierung und Handlungsmacht | 254
 - Die Erfindungskunst des Habitus | 255
 - Konstitutive Instabilitäten: Performativität | 259
 - Abseits der Norm | 262
 - Zusammenschau der Ergebnisse | 270
- 6 Das Scheitern der Norm: Einsichten und Ausblicke** | 275
- Rückblick: Subkultur, Subjekt, Sediment und Scheitern | 276
 - Ausblick: Körper mit Zukunft | 285

Literatur | 289

Anhang A Schreiben: Erinnern und Imaginieren | 309

Anhang B Glossar | 315

1. Psychedelic Violence – Crime of Visual Shock

„Eine gute Dosis Dark Gothic, vermischt mit einem Schuss Chic, und so lange gemixt, bis es androgyn ist.“¹ So wird die Visual-Kei-Band *D'espairsRay* im Fernsehbeitrag eines Musikmagazins beschrieben. Visual Kei ist eine Subkultur, die in Japan entstanden ist und sich mit der Jahrtausendwende auch in Deutschland etabliert hat. „Visual“ aus dem Englischen steht für optisch, sichtbar oder visuell, weil die äußere Erscheinung und das Styling von großer Bedeutung sind. „Kei“ ist das japanische Kanji-Zeichen für Herkunft oder System. So ließe sich Visual Kei erst einmal als so etwas wie „optisches oder visuelles System“ übersetzen. Doch wie sieht Visual Kei aus, was sind die Inhalte, Themen, Motive, Ideale und Motivationen der Protagonist_innen dieser Subkultur? Einer der Protagonist_innen der Forschung beschreibt Visual Kei so:

Naja man kann eigentlich nicht sagen, dass Visual Kei ja ein Lifestyle ist, ich sehe es aber irgendwie als so was, weil man Freigeister ist, deswegen dieses ganze Schubladendenken, das finde ich auch nicht so toll. Aber was Visual Kei betrifft, das ist eine Schublade, die keine Schublade ist, wenn man so will.²

Obwohl in Japan schon seit 20 Jahren etabliert, war Visual Kei in Europa lange Zeit unbekannt. Mit dem seit einigen Jahren anhaltenden „globalen Japanpop-Boom“³ ist auch Visual Kei nach Europa gekommen. Im Verlauf dieses Kulturtransfers bereicherten Animes (japanische Trickfilme) und Mangas (japanische Comics) ebenso wie Gameboy und Playstation die Lingua franca der globalen Jugendkultur.⁴

1 | Tracks 2005.

2 | Interview mit Sato vom 25. Mai 2010.

3 | Manzenreiter 2007, S. 3.

4 | Hashimoto 2007; Leheny 2006; Manzenreiter 2007.

Die Abenteuer der Held_innen von *Pokemon*, *Sailor Moon*⁵ und *Dragon Ball* beschäftig(t)en die Vorstellungswelten von Kindern und Jugendlichen auf der ganzen Welt und eben auch von zukünftigen Visus⁶ in Deutschland. Die weltweite Rezeption japanischer Popkultur wurde durch das spezielle Interesse subkultureller Gruppen eingeleitet.⁷ Die Digitalisierung der Unterhaltungsmedien und der Kommunikationstechnologien, in Kombination mit schnellen und günstigen Breitbandanschlüssen um die Jahrtausendwende, boten den eher fragmentierten und isolierten Fangemeinden neue Möglichkeiten zum Austausch. Das Internet wurde zur zentralen Plattform für die interne Kommunikation und Zirkulation von Mangas, Animes und Fernsehserien.

Für Musik aus Japan und für Visual Kei haben vor allem die Möglichkeiten von Web 2.0 und Social-Media-Plattformen zur Vernetzung und Selbstdarstellung den Weg für eine Rezeption in Deutschland geebnet. Gemeinsam ist ihnen die Signatur der Globalisierung und Digitalisierung, und so ist es vielleicht das erste Mal, dass sich eine Subkultur weltweit virtuell verbreitet.⁸ So speziell Visual Kei auch ist, es lässt sich hier ablesen, wie sich Subkulturen in den letzten Jahrzehnten verändert haben, und die Geschichte der Verbreitung steht exemplarisch für das Zeitalter der Digitalisierung.

Die grenzüberschreitende Verbreitung japanischer Kulturgüter bezeichnet Wolfram Manzenreiter gar als „Mangatisierung der Welt“⁹. Damit meint er – analog zu Konzepten wie „Disneyfizierung“¹⁰ und „McDonaldisierung“¹¹ – nicht allein die grenzüberschreitende Popularisierung japanischer Kulturindustriegüter, sondern auch eine Verschiebung im Kräftefeld der internationalen Kulturindustrien, die um die Aufmerksamkeit der Konsument_innen in aller Welt ringen. Mangatisierung stehe ferner nicht nur für die Verbreitung der Formen, wie sie sich im Wechselspiel zwischen Konsument_in und Produzent_in in Japan entwickelt haben, sondern auch für die Dif-

5 | Die Ästhetik der Anime-Serie mit den großen funkelnden Augen erinnert an den Trickfilm „Heidi“, der ebenfalls in Japan produziert wurde. Auf inhaltlicher Ebene war *Sailor Moon* jedoch neu: Die Kriegerin Bunny versucht mit Hilfe einer Reihe von Sailor-Kriegerinnen die Erde zu retten. Die Protagonistinnen sind durch tiefe Freundschaft verbunden, aber auch wie im Fall von Sailor Neptun und Sailor Uranus durch Liebe und Begehren. *Sailor Moon* lief ab 1995 im deutschen Fernsehen.

6 | „Visu“ ist eine von mehreren Selbstbezeichnungen der Protagonist_innen im Visual Kei.

7 | Vgl. Manzenreiter 2007, S. 8.

8 | Vgl. Heymann 2012, S. 410f.

9 | Manzenreiter 2007.

10 | Bryman 2004.

11 | Ritzer 2011.

fusion von Inhalten, die Denken, Wahrnehmung und Wertschätzung in einer mangatisierten Welt beeinflussen. Doch welchen Effekt hat diese Diffusion, führt diese „Mangatisierung“ tatsächlich zu Homogenisierung von Denken und Wahrnehmung?

Mangas sind für die hier untersuchte Subkultur nicht irrelevant, stehen aber nicht im Zentrum, denn es ist auch hier die Musik, die ein wesentlicher Generator für viele Subkulturen ist. Im Kern des Visual Kei steht der J-Rock, der als Sammelbegriff für populäre japanische Musik steht und die verschiedensten Stile wie Pop, Rock und Metal umfasst. J-Rock entstand schon in den 1980er Jahren in Japan und wurde dort mit der Etablierung einiger Bands wie zum Beispiel *X Japan*, *D'erlanger*, *Buck-Tick*, oder *Color* erfolgreich. Der Begriff Visual Kei nimmt Bezug auf das Motto der Band *X Japan*: „Psychedelic violence – crime of visual shock“.¹² Und schockiert haben die Bands der ersten Stunde zu dieser Zeit tatsächlich: Durch visuelle Zeichen wie hoch aufgetuppte gefärbte Haare, viel Make-up, Musiker in viktorianischen Kleidern, bunte Kontaktlinsen und schwarz lackierte Fingernägel.

J-Rock-Bands wurden sowohl auf musikalischer als auch auf ästhetischer Ebene durch westliche Glam-Rock-Künstler_innen, wie *Twisted Sister* oder *David Bowie*, aber auch von Death Rock, New Wave oder Post-Punk inspiriert.¹³ Dies führte dazu, dass teilweise auf einem Album recht unterschiedliche musikalische Stile zu finden waren. Die Songs hörten sich zwar durch die japanische Sprache ungewohnt an, stellten jedoch musikalisch keine Neuerung dar.¹⁴

Neu und spektakulär war jedoch die visuelle Erscheinung der Musiker_innen, sie avancierte schnell zum stilprägenden Faktor: Die meist männlichen Musiker_innen¹⁵ sehen sehr „feminin“¹⁶ aus, tragen „extreme“ Frisuren, Make-up und Kostüme. Die

12 | Vgl. Heymann 2012, S. 412.

13 | Lesenswert dazu ist die Arbeit von Reynolds (2012), der zeigt wie der „Retro-Modus“ der Postmoderne auf japanische Popmusik wirkt.

14 | Inhaltlich geht es meist um Trauer, Wut, Schmerz und Entfremdung, wobei die meisten Texte allerdings recht vage und kryptisch sind.

15 | Es ist davon auszugehen, dass sich die meisten Musiker als männlich und heterosexuell verorten, obwohl nur wenig Privates von ihnen nach außen dringt und es stets bei vagen Vermutungen bleibt. Es gibt jedoch zahlreiche Anekdoten, wie beispielsweise die, dass sich der Musiker *Mana* mit seiner zukünftigen Frau darüber stritt, wer denn zur Hochzeit das Brautkleid tragen dürfe.

16 | „Feminin“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass es hier um Eigenschaften und Äußerlichkeiten geht, die kulturell und gesellschaftlich Frauen zugeschrieben werden. Diese Zuschreibungen sind historisch veränderbar und hängen von geopolitischen und kulturellen Grenzen ab. (Vgl. Butler 2004c, S. 10).

Haare sind lang, gefärbt, toupiert, die Gesichter dramatisch geschminkt, mit Verzierungen bestückt, durch Tücher und Binden verdeckt, die Kleidung schwarz oder weiß, Leder und Spitze, Kleid oder Rock, Nieten und Glitzer, die Körper blass, schmal, unbehaart und mit wenig Muskeln.

Im Visual Kei trifft die „Rotzigkeit“ von Punk auf das Glamouröse von New Romantic und lehnt sich an die Dramatik des japanischen Kabuki-Theaters¹⁷ an. Mit dem Kabuki teilt Visual Kei die Vorliebe für das Spiel mit den Geschlechtern und für aufreizende Posen. So gibt es bei Visual-Kei-Bands eine Praxis, die als „fanservice“ bezeichnet wird. Dies bedeutet, dass sich die Musiker_innen – für ihre Fans – auf der Bühne küssen und sexuelle Handlungen andeuten. Auf dem Videoportal *Youtube* finden sich unzählige Videos zu diesem Stichwort, in denen Zärtlichkeiten zwischen den Musiker_innen ausgetauscht werden, mit der Zunge das Mikrofon umkreist wird, oder sie sich im Schritt streicheln.

Einige der Musiker_innen, wie z.B. *Mana*¹⁸, *Gackt* oder *hide*, sind mit dieser ästhetischen Inszenierung zu Superstars und Models geworden. Daran schließt auch die ästhetische Selbstinszenierung der Protagonist_innen aus Deutschland an: Beim Cosplay, abgeleitet von „costume“ und „play“, einem Element des Visual Kei, versucht man die Vorbilder der jeweiligen J-Rock-Band, seltener auch Figuren aus Mangas oder Animes, so getreu wie möglich nachzuahmen. Aber auch ohne ein Cosplay, im Alltag, orientieren sich die jugendlichen Protagonist_innen an ihren Vorbildern aus Japan. Sie tragen ebenfalls ungewöhnliche Frisuren, schminken sich, haben oft Piercings und Tattoos, ziehen ausgefallene Kleidung an, die aus Japan kommt oder selbst gemacht ist, und dies tun bemerkenswerter Weise alle Protagonist_innen des Visual Kei, egal ob sie sich als Junge, Mädchen oder ganz anders verorten. Die meisten verstehen sich jedoch als Mädchen, Jungen sind eher unterrepräsentiert, und das ist ziemlich bemerkenswert in einer Welt, in der die meisten Subkulturen zugleich auch

17 | Wichtige Merkmale des beliebten Kabuki-Theaters sind die charakteristischen Posen der Darsteller, die üppige, farbige Bühnenausstattung und die ebenfalls farbenfrohen Kostüme. Die ausschließlich männlichen Darsteller, die auch die Frauenrollen spielen, sind meist stark geschminkt. (Vgl. Ernst 2008).

18 | *Mana* hat sogar zur Etablierung der Gothic Lolitas beigetragen: In Minikleidern, die an das viktorianische England erinnern, puppenhaft, mit dunkel geschminkten Augen und ausgefeilten Accessoires präsentieren sich die Gothic Lolitas als düstere Frauen. Die passende Ausstattung dafür bietet *Mana* gleich selbst mit seinem eigenen – für Jugendliche allerdings recht teurem – Modelabel „Moi-même-Moitié“.

Jungenkulturen sind oder als solche wahrgenommen werden¹⁹, wie es im folgenden Zitat aus dem *Make Out Magazine* sehr deutlich wird:

Kürzlich war ich ganz aufgeregt, als ich zwei Teenager mit Skateboards sah. Einen Jungen UND ein Mädchen!!! Ich ließ mir viel Zeit beim Anschließen meines Fahrrads vor dem Supermarkt, um das Mädchen aus dem Augenwinkel zu beobachten. Sie telefonierte. Sie telefonierte noch immer, als ich zehn Minuten später wieder zurück kam. Dann aber hörte sie auf und fing an, seeehr zaghaft mit ihrem Skateboard zu üben. Daneben machte der Junge die dollsten Tricks, sprang über Treppen und war cool...²⁰

Wer gilt eigentlich im Visual Kei als „cool“? Dies ist auf den ersten Blick schwer zu sagen, denn die ästhetischen Inszenierungspraxen im Visual Kei führen zu einem bemerkenswertem Effekt: Das Geschlecht der Protagonist_innen ist für Außenstehende nicht mehr zu erkennen bzw. zu unterscheiden und Konzeptionen von Körper und Geschlecht erscheinen fluide. Die Akteur_innen spielen mit verschiedenen Selbstbildern und erfinden sich immer wieder neu. Die vertraute Geschlechtsbinarität wird überschritten, eine Zuordnung zu den Polen „männlich“ oder „weiblich“ wird erschwert. Körper erscheinen als unendlich form- und veränderbar und die Blicke der Betrachtenden werden immer wieder irritiert. Es war genau diese Irritation, die mein Interesse weckte, mich näher mit der Subkultur Visual Kei auseinanderzusetzen, ich wollte zunächst einfach wissen: Was machen die da eigentlich, warum, und mit welcher Wirkung?

Zwar gibt es inzwischen einige ethnografisch angelegte Studien, die sich mit androgyn konnotierten Subkulturen, wie z.B. Gothic²¹, befassen, aber es existiert noch keine wissenschaftliche Untersuchung, die sich aus einer kulturanthropologischen Perspektive mit Visual Kei auseinandersetzt. Der Soziologe Marco Höhn²² und die Medienpädagogin Friedericke von Gross²³ vermitteln einen ersten Eindruck von Visual Kei und fokussieren dabei besonders die Translokalität der Subkultur und die Mediennutzung der jungen Protagonist_innen. Ihre Daten haben sie vor allem aus In-

19 | Eine Ausnahme sind hier die Riot Grrrls, die Anfang der 1990er Jahre den Punkethos wieder aufnahmen und Kritik an der patriarchalen Gesellschaft und an der patriarchalen Struktur von Subkulturen selbst übten. Von Beginn an stürzten sich jedoch die Medien auf die Subkultur, um deren Leitbild in der Folge als zwar selbstbewusstes, aber niedliches „Girlie“ zu verharmlosen.

20 | Juergensohn und Profus 2012, S. 4.

21 | Brill 2008; Hodkinson 2002.

22 | Höhn 2007, 2008.

23 | Gross 2010a,b.

terviews gewonnen. Dem möchte ich eine erste grundlegende ethnografische Arbeit über Visual Kei zur Seite stellen: Ich habe über einen Zeitraum von zwei Jahren am Leben der Protagonist_innen in Deutschland teilgenommen, ich besuchte Konzerte, Treffen, Veranstaltungen und verbrachte viel Zeit mit ihnen im Internet. Da folglich ein großer Teil der Daten den Repräsentationen, Stilisierungen und Interaktionen in einem digitalen Online-Alltag entsprungen ist, stellte sich mir die Frage, wie vor diesem Hintergrund heute ethnografisch geforscht wird? Welche Bedeutung hat es, dass Visual Kei in Japan entstanden ist und sich den Weg durch Online-Welten gebahnt hat?

In Japan stieg Anfang bis Mitte der 1990er Jahre die Popularität von Visual Kei an und die Albumverkäufe einiger Visual-Kei-Bands begannen Rekordsummen einzuspielen. 1992 versuchte *X Japan* auch Einfluss auf den europäischen und amerikanischen Musikmarkt zu nehmen, aber es dauerte noch weitere acht Jahre, bis Visual Kei auch außerhalb Japans Popularität und Aufmerksamkeit erlangte.²⁴ Mit dem kommerziellen Erfolg der Bands geht meist auch ein Wandel in der äußeren Erscheinung einher, um so ein breiteres Publikum zu erreichen. Die Musiker_innen von *X Japan* zum Beispiel waren bekannt für ihre sehr hohen Frisuren und ausgefallenen Kleider, haben sich jedoch mit wachsender Aufmerksamkeit für ein weniger schrilles Auftreten entschieden. *X Japan* war die erste Band in Japan, die – obwohl auf einem Independent-Label – Erfolge im Mainstream-Bereich erzielen konnte. Sie ist anerkannt für die Pionierarbeit, die sie für Visual Kei geleistet hat.

Anfangs nur Anime-Fans aus Soundtracks bekannt, verbreiteten sich mit der Jahrtausendwende die ersten J-Rock-Stücke als MP3-Dateien in Internet-Foren. Dies war der einzige Weg für Interessierte aus Europa oder Nordamerika kostengünstig an Musik aus Japan zu kommen, da die Bands keine Lizenzverträge mit europäischen Plattenfirmen hatten. Als dann zur Musik die Bilder kamen, verbreitete sich Visual Kei über Peer-to-Peer-Tauschbörsen und Internet-Videos. Subkulturspezifische MP3s, Animes, Mangas und fanart wurden für eine größere Masse erhältlich.²⁵

Bemerkenswerter Weise verbreitete sich so die Begeisterung für japanische Popkultur, nahezu ohne von den klassischen Printmedien begleitet zu werden. So war die Überraschung groß, als im Mai 2005 dreitausendfünfhundert Menschen zum kaum

24 | Als Visual Kei mit der Jahrtausendwende Deutschland erreichte, hatten sich die Bands der ersten Stunde bereits wieder aufgelöst.

25 | Für Animes funktioniert es bis heute so, dass User aus Japan die neuesten Folgen einer Serie ins Netz stellen und diese dann von Usern aus Europa bzw. Nordamerika übersetzt, untertitelt und sofort wieder ins Netz gestellt werden und damit dem gesamten Netzwerk zur Verfügung stehen.

beworbenen Konzert von *Dir en Grey* in die Berliner Columbiahalle kamen – das Konzert war binnen 72 Stunden ausverkauft – ein Autor der *Berliner Zeitung* zeigte sich verblüfft:

Am Sonnabend wurde in der Tempelhofer Columbiahalle das erstaunlichste, begeisterndste und bizarrste Rock'n'Roll-Konzert der Saison absolviert; ein wildes Fest, ein rasender Rave; ein Ereignis, von dem die, die dabei sein durften, noch ihren Enkelkindern erzählen werden. [...] Die Musik der Band erweist sich dann als grauerregend; ein völlig unstrukturiertes Gemisch aus Prog-Rock und Metal, aus falsettierend gesungenem melodischen Pop und einer Art Grindcore-Hochgeschwindigkeitsgrunzen. Jede Metalband aus Mittelbaden bekommt das musikalisch schlüssiger hin.²⁶

Unbemerkt von den Massenmedien oder der deutschen Musikindustrie²⁷ hat sich die Subkultur Visual Kei ihren digitalen Weg von Japan nach Europa und Nordamerika gebahnt und in der Columbiahalle findet plötzlich „das erstaunlichste, begeisterndste und bizarrste“ Konzert des Jahres statt. Was fand der Autor dieses Zeitungsartikels so bizarr, was hat ihn so erstaunt? Woher kommt sein Unverständnis darüber, dass die Protagonist_innen diese Musik toll finden?

Auch ich habe 2009 meine Feldforschung mit einem Konzertbesuch begonnen. Dies ist ein Ausschnitt aus dem zweiten – mir retrospektiv noch recht unbeholfen erscheinenden und viele Zuschreibungen enthaltenden – Eintrag aus meinem Forschungstagebuch:

13. Mai 2009 – Girugamesh-Konzert

Pünktlich um 19 Uhr bin ich vor dem Columbia Fritz. Als ich ankomme, stelle ich mich erst einmal in eine Ecke, um in Ruhe die Lage zu sondieren: „Was mache ich eigentlich hier?“, geht mir durch den Kopf. Und vor allem: „Wie kann ich hier jemals Zugang finden?“ Ich besinne mich darauf diese Fragen zunächst beiseite zu lassen und meine erste Begegnung mit dem Feld professionell anzugehen, ich habe ja auch schon einiges beobachtet:

Schon auf dem U-Bahnhof sind mir die ersten Visus aufgefallen. Vor der Halle stehen nun ca. 150, teils ziemlich auffallend gestylte, Jugendliche. Einige sind in Begleitung ihrer Eltern hier. Schwarz, hellblond, pink und grün sind die dominierenden Haarfarben. Die Klamotten sind im typischen

26 | Balzer 2005.

27 | Das Musiklabel „Universal“ dockte dann im Sommer 2005 mit *Tokio Hotel* an, einer Band in der sich vor allem der Sänger Bill mit seinen schwarz umrandeten Augen und toupierten Haaren offensichtlich am J-Rock orientierte. Von Protagonist_innen des Visual Kei wurde die Band jedoch abgelehnt.

Visu-Style: Jacketts, kurze Röcke, Ringel, Schwarz, Weiß, so ein bisschen Emo-extrem. [...] ²⁸

Blicke ich zurück, so wird deutlich, dass Forschung ein kontinuierlicher Prozess ist, in dem Fragen, Perspektiven und Erkenntnisinteressen präzisiert werden und sich gar gänzlich verschieben können. Als ich viele Monate später bei Pierre Bourdieu las: „Der homo academicus liebt das Fertige. Wie die Salonmaler bringt er in seinen Arbeiten die Pinselspuren zum Verschwinden, die Touchen und Retouschen“²⁹, habe ich mich entschieden: Ich möchte keine Salonmalerin sein! Daher wird es in dieser Arbeit nicht nur um das Gelingen von Forschung, sondern auch um die Momente des Scheiterns gehen. Entwicklungen und Irrwege werden nicht unterschlagen, sondern sie dienen der Transparenz und Nachvollziehbarkeit – und meist sind gerade in diesen Irritationen und Brüchen wertvolle transgressive Momente und Verschiebungen zu erkennen. Die Darstellung von Forschung als Prozess – als *doing research* – bringt mit sich, dass diese Arbeit ein Weg durch Räume und durchaus auch Zeiten ist. Ein erster Zeitsprung führt mich zurück an die Ausgangspunkte der Forschung: Was waren meine Motivationen für diese Arbeit? Welche Fragen hat Visual Kei für mich aufgeworfen?

MOTIVATION UND BEGEHREN

Mein genuines Interesse an Visual Kei speiste sich aus zwei Quellen: Zum einen wollte ich mit meiner Arbeit in Debatten der *Queer Theory*³⁰ und linker feministischer Politik eingreifen. Diese queer-feministische Perspektive bedeutete für mich jedoch nicht, dass ich in meiner Forschungsarbeit zwangsläufig Gruppen oder Personen in den Blick nehme, die sich selbst explizit als „queer“ oder „links“ begreifen. Mir ging es vielmehr allgemein darum, den Blick auf werdende, gewordene, abwesende und verworfene Existenzen zu richten. Ausgangspunkt meines Interesses war so zunächst mein Begehren nach lebhaften Subjektpositionen. Eine queer-feministische Perspektive bezieht sich folglich nicht so sehr auf das Forschungsfeld, sondern kennzeichnet vor allem meine Forschungshaltung und mein Erkenntnisinteresse. Welche Subjektpositionen sind überhaupt lebbar in einer Gesellschaft, in der Geschlecht nicht etwas ist,

28 | Forschungstagebuch vom 13. Mai 2009.

29 | Wacquant und Bourdieu 1996, S. 253.

30 | Butler 1993, 2004a; Jagose 2001; Sullivan 2010.

was wir „haben“ oder „sind“, sondern etwas, was wir tun. Begleitend und verwoben mit unserem täglichen Handeln, unserem Umgang mit uns selbst und mit anderen, stellen wir – meist unbewußt und selbstverständlich, daher um so wirksamer – eine Ordnung der Geschlechtszugehörigkeit her.³¹

Welchen Anforderungen stehen folglich Subjekte in dieser Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit gegenüber? Welche Ordnungen sind anerkannt und welche nicht?

Zum anderen habe ich als Referentin für politische Bildungsarbeit Kontakt zu Jugendlichen und bin so auf Visual Kei aufmerksam geworden. In den von mir angeleiteten Workshops gab es immer wieder Personen, die Visual Kei als ihre favorisierte Jugendkultur benannt haben. Dies war der Impuls zunächst explorativ zu fragen: Was ist eigentlich Visual Kei?

Ich selbst bin nicht Teil der Subkultur Visual Kei, habe jedoch durchaus einen persönlichen Bezug zu anderen Subkulturen. Auch wenn ich bereits Anfang dreißig bin, gehe ich auf Konzerte, auf Festivals, zu Vorträgen, zu Filmreihen und organisiere auch selbst Veranstaltungen. Meine eigene Arbeit mit jungen Menschen bestimmt sicher meinen Fokus auf subkulturelle Praxen und erleichtert ein besseres Verständnis derselben. Währenddessen werden die Begriffe „Jugendkultur“ und „Subkultur“ immer undeutlicher und einige zweifeln gar an jeglichem kulturellen Kapital von Jugendlichen.³² Ich gehe jedoch davon aus, dass subkulturelle Strömungen auch immer ein Ausdruck der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse sind: „we must relate sub-cultures to the total society: for they do not exist in a vacuum, they are a product of or a reaction to social forces existing in the world outside.“³³ Folglich könnte es eine Funktion von Subkulturen sein, als Seismograph für gesellschaftliche und politische Entwicklungen zu fungieren.

So sehe ich die Protagonist_innen des Visual Kei als Teil gesellschaftlicher Verhältnisse, zu deren Dialektik sie durch Anpassung, Widerstand und innovative Transformationsstrategien beitragen. Damit wende ich mich gegen ältere Auffassungen, Jugendliche als bloß passiv Betroffene von gesellschaftlichen Hierarchien oder Klassenkonstellationen zu beschreiben, als auch gegen solche Analysen, die Jugend und Jugendkulturen ohne Rückbindung an gesellschaftliche Kontexte untersuchen.³⁴ Aus diesem Grund möchte ich eine Sicht auf Jugendliche als kreative soziale Akteur_innen betonen, die ihre Lebensumstände selbst gestalten und ausfüllen, soweit ihnen dies die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen erlauben.

31 | Hagemann-White 1993, S. 68 f.

32 | Vgl. Schneider 2007.

33 | J. Young 1997 [zuerst 1971], S. 71.

34 | Vgl. Luig und Seebode 2003.

Entgegen einer häufigen Annahme richtet sich der Fokus der von der Queer Theory inspirierten Analysen und Politiken nicht nur auf Sexualität, sondern beinhaltet auch eine Gesellschaftskritik: die Reflexion politischer Praxen und Strategien weg von bloßer Identitätspolitik, hin zu Bündnisarbeit und dem Blick auf die Interdependenzen von u.a. Geschlecht, Alter, Religion, race³⁵ und Klasse. Diese Aspekte sind mir auch für meine eigene politische und alltägliche Praxis wichtig. Es geht mir darum, Herrschaftsstrukturen und die Selbstverständlichkeit heterosexueller Zweigeschlechtlichkeit fortwährend zu hinterfragen. Queer Theory begreift Heteronormativität als machtvollen gesellschaftlichen Faktor, der sowohl Geschlechterordnungen und Biographien als auch Vorstellungen von Körpern und Identitäten, Familie, Nationenbildung oder Klasse durchzieht. Vertreter_innen der Queer Theory kritisieren, dass innerhalb heteronormativer Ordnung Geschlechter und Sexualitäten entlang der Linie Abnormalität – Normalität angeordnet werden.³⁶

Die Ergebnisse meiner Forschung betrachte ich als situiertes Wissen, in dem Sinne wie Donna Haraway den Begriff geprägt hat.³⁷ Meine Motivation und mein politischer Anspruch richten so auch immer wieder den Blick auf mich als Person, die aktiv an der akademischen Wissensproduktion teilhat und dabei in verschiedensten hegemonialen³⁸ Strukturen eingewoben ist. Die Grundannahme einer Situietheit von Wissen möchte ich daher zum Anlass nehmen, in einen Dialog über meinen Forschungs- und Erkenntnisprozess zu treten.

Ich bin mir bewusst, dass ich mit dem Schreiben dieser Arbeit das Phänomen Visual Kei und die Protagonist_innen darin zwangsläufig mitkonstruiere. Subkulturen existieren nicht einfach „irgendwo da draußen“, sie warten nicht darauf, dass ihre Strukturen von fleißigen Forscher_innen wahrgenommen werden.³⁹ Visual Kei hier zu benennen, bedeutet auch immer, diese Subkultur zu rahmen, zu formen und abzugrenzen. Wer oder was gibt mir als Forscherin das Recht eine Gruppe zu reprä-

35 | Der englische Ausdruck „race“ lässt sich in vielen Fällen nicht angemessen mit dem deutschen Begriff „Rasse“ übersetzen. Da es mir an den Stellen, an denen ich ihn verwenden möchte, nicht um „Rassenideologien“, sondern um soziale und gesellschaftliche Ungleichheiten (basierend auf Herkunft) geht, benutze ich in der Arbeit durchgängig den Begriff „race“.

36 | Vgl. Butler 1991; Jagose 2001; Klesse 2007.

37 | Haraway 2007.

38 | Hegemonial ist dabei, im Sinne von Laclau und Mouffe (2001), eine machtvolle Formierung der Gesellschaft, in der ein scheinbar kollektiver und universalistischer Wille etabliert wird.

39 | Vgl. Thornton 1997.

sentieren? Das Unbehagen, das sich in dieser Frage ankündigt, stellte sich während meiner Forschung immer wieder ein.

Grundlage findet dieses Unbehagen vor allem in den feministischen und postkolonialen Debatten der letzten zwanzig Jahre, die immer wieder darauf hingewiesen haben, dass Repräsentationen auf vielfältige Weise durch Macht und Herrschaftsstrukturen durchsetzt sind.⁴⁰ Insbesondere Formen der Repräsentation von subalternen oder anderweitig marginalisierten und unterdrückten Gruppen konstruieren diese oft als „Andere“ und basieren somit auf Prozessen des „Othering“. Das daraus resultierende Verständnis von „Differenz“ ist folglich nicht einfach eine „naturegegebene“ Tatsache. Sowohl gesellschaftliche Bedeutung als auch Wahrnehmbarkeit in Repräsentationen gründen auf kulturellen Prozessen und Konventionen. Schon Foucault⁴¹ hatte angemerkt, dass die Sozial- und Gesellschaftswissenschaften Machtregime sind, die dazu beitragen die soziale Ordnung aufrecht zu erhalten, indem sie Subjekte entlang autoritärer Kategorien normalisieren.⁴²

Diese Vorannahmen und queer-feministischen Bezüge schlagen sich jedoch nicht nur in Forschungspraxis und Reflexionen nieder, sondern materialisieren sich letztendlich auch in den Fragen, die ich an Visual Kei als Forschungsfeld gestellt habe.

ZUGÄNGE UND AUFBAU

In seinem Text *Subculture: The Meaning of Style* bemerkte Dick Hebdige: „Subcultures represent ‘noise’ (as opposed to sound)“⁴³. Subkulturen sind ihm zufolge Störungen im geregelten Ablauf von gesellschaftlichen Ereignissen und Phänomenen bis hin zu deren Repräsentationen in den Medien. Man solle nicht die signifizierende Macht der Subkultur unterschätzen, nicht nur als eine Metapher für die potentielle „Anarchie da draußen“, sondern vor allem als einen effektiven Mechanismus semantischer Unordnung, eine Art temporärer Blockade im System der Repräsentation.

Ist die Subkultur Visual Kei ein Rauschen, das eine Störung hervorruft, und wenn ja, mit welchen Mitteln? Inwiefern ist die Subkultur Visual Kei, als Verletzung autorisierter Codes, welche die soziale Welt organisieren und erfahrbar machen, in der Lage diese zu provozieren, zu stören und zu irritieren? Können Subkulturen heute

40 | Butler 1991; Irigaray 1991; Spivak 2008.

41 | Foucault 1991.

42 | Demzufolge möchte ich mein Unbehagen und die Umwege im Forschungsprozess nicht verschweigen, ich möchte sie öffentlich und sichtbar machen.

43 | Hebdige 1987 [zuerst 1979], S. 90.

– im Zeitalter der Globalisierung und Postmoderne – überhaupt noch „Unordnung“ hervorbringen?

Um dem nachzugehen, habe ich mich für einen praxistheoretischen Zugang⁴⁴ entschieden, mir die *Praxen* der Protagonist:innen im Visual Kei zugänglich gemacht – insbesondere Körper- und Geschlechterpraxen. Ein praxistheoretischer Zugang verweist zunächst auf die Organisation sozialer Ordnung. Doch Andreas Reckwitz zufolge lässt sich die Gesamtheit sozialer und kultureller Praxen auch danach befragen, welche Formen des Subjekts sich in diesen Praxen bilden.⁴⁵ Die Fokussierung auf Subjektformen ermöglicht es mir, meine Frage nach werdenden, gewordenen und verworfenen Subjektpositionen zu präzisieren. Da anerkannte Subjekte immer auch vergeschlechtlichte sind, ist es sinnvoll nach den Praxen zu fragen, in denen sich das geschlechtlich markierte Subjekt konstituiert.

Praxen können verstanden werden als „a temporally unfolding and spatially dispersed nexus of doings and sayings“⁴⁶. Das heißt, sie sind Ausdruck sozial geregelter, typisierter und routinierter Formen körperlichen Handelns. Dieses umfasst spezifische Formen des Interpretierens, impliziten Wissens, der Motivationen, Emotionen und Intentionen und es lässt sich fragen, in welcher Richtung Praxen „subjektivieren, d.h. welche Dispositionen eines zugehörigen Subjekts sie nahe legen und über welche Wege ihnen diese Modellierung eines entsprechenden Körpers, eines Wissens und einer Psyche gelingt.“⁴⁷ Praxen setzen sich aus Körperbewegungen und den Formen des Umgangs mit Dingen zusammen, in denen das praktische Wissen aktiviert wird: Die Körperlichkeit von Praxis umfasst sowohl den Aspekt der Inkorporiertheit als auch den der Performativität.⁴⁸

Strukturiert sind die Praxen wiederum durch kulturelle Codes, die definieren, welche Verhaltensweisen möglich und welche nicht möglich sind. Die strukturierten und strukturierenden Codes schlagen sich nieder in Klassifikationssystemen und Systemen von Unterscheidungen, die eine „Ordnung der Dinge“⁴⁹ vermitteln, sich auf Pra-

44 | Hauptreferent für diesen praxistheoretischen Zugang ist Pierre Bourdieu *Theorie der Praxis*. (Siehe Bourdieu 1976).

45 | Vgl. Reckwitz 2010.

46 | Schatzki 1996, S. 89.

47 | Reckwitz 2010, S. 135.

48 | „Eine Praktik ist ein Set bestimmter Kriterien genügender Bewegungen, die von der Umwelt als eine solche Praktik perzipiert werden kann und intelligibel ist.“ (Reckwitz 2004, S. 45).

49 | Foucault 1991.

xen auswirken, in das implizite Wissen der sie tragenden Subjekte eingehen und so Subjektivierung regulieren.⁵⁰

In der vorliegenden Arbeit geht es vor allem um die Alltagspraxen im Visual Kei. Ich frage, nach welcher kulturellen Logik die Subjektivierung im Visual Kei „funktioniert“. Ganz konkret betrachte ich, welche Codes, welche (Körper)Routinen sich die einzelnen Protagonist_innen im Visual Kei einverleiben, um zu intelligiblen, vor sich selbst und vor anderen anerkannten Subjekten zu werden.

Wenn mir Visual Kei als Ausbruch aus gängigen Konventionen, als Irritation der oben beschriebenen Hegemonie erscheint, so stellt sich die Frage, ob, und wenn ja, auf welche Art und Weise, aus hegemonialen Geschlechter- und Körperordnungen ausgebrochen werden kann. Denn Geschlecht und der entsprechend konstruierte Körper stellen eines der grundlegenden Organisationsprinzipien sozialer Wirklichkeit dar: Als grundlegende Differenzordnung und soziale Ungleichheitskategorie strukturiert es soziale Interaktionen, sowie alltägliche Praxis, Handeln und Denken.⁵¹ Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, wie kulturelle Bilder von Körper und Geschlecht auf handlungspraktischer Ebene verhandelt werden. Welche Möglichkeiten bietet die Subkultur Visual Kei für Thematisierungen und Verhandlungen gesellschaftlicher Geschlechtszuschreibungen, wenn wir davon ausgehen, dass erwartet wird, „eine zur heterosexuellen Bindung geeignete Geschlechtsidentität herauszubilden“⁵², wie Hagemann-White konstatiert? Welchen geschlechtsbezogenen gesellschaftlichen Erwartungen stehen die Protagonist_innen im Visual Kei folglich gegenüber und wie werden normative Anforderungen verhandelt?

Dabei soll die Analyse jedoch nicht stehen bleiben: Ich frage nicht nur nach den Praxen und Möglichkeiten performativer Widerständigkeit, sondern auch nach den subkulturellen Sinnhorizonten der Akteur_innen und den geschlechtlichen Möglichkeiten und Selbstverhältnissen, die mit diesen verbunden sein können. Es geht mir folglich nicht nur um Widerständigkeit oder Irritation im Sinne einer „Beschreibung“ der Performativität von Geschlecht. Es geht auch darum die produktiven Momente im Visual Kei wahrzunehmen und zu fragen, welche Alternativen hervorgebracht werden können und welche Ordnungen darin wirken.

Wenn ich mich mit einer Subkultur beschäftige, die vor 20 Jahren in Japan entstanden ist, dann stellt sich auch die Frage, welchen Blick die Protagonist_innen auf Japan und die Musiker_innen aus Japan haben. Welche Rolle spielt das Ursprungsland in diesem Kontext, welche Orte und Räume werden im Visual Kei besetzt und

50 | Vgl. Reckwitz 2010, S. 135.

51 | Vgl. Bronner 2011, S. 11.

52 | Hagemann-White 1993, S. 76.

welchen Einfluss hat dies auf Beziehungsstrukturen? Welche subkulturellen Formen der Vernetzung, Kommunikation und Vergemeinschaftung entstehen hier?

In Kapitel 2 erfolgt die Annäherung an diese Fragen mit der Überlegung, welches „Handwerkszeug“ ich benötige und wie das Forschungsvorhaben umgesetzt werden kann. Wenn zum Beispiel Beate Binder und Sabine Hess schreiben, „die theoretische Kontroverse [beginnt] erst dort wirklich, wo die Frage nach der Umsetzung gestellt wird“⁵³, kann ich dem nur zustimmen, denn aus meiner queer-feministischen Perspektive sind eine Reihe weiterer Fragen und Problematisierungen entstanden:

Viele Forschungen im Kontext der Queer Theory beschäftigen sich mit der Analyse diskursiver Formationen. Den meisten der grundlegenden Arbeiten liegt eine Diskurskritik zugrunde, und auch kulturwissenschaftlich orientierte Studien beziehen sich meist auf kulturelle Repräsentationen – also Filme, Fotografien, Literatur oder Performances. Was passiert jedoch, wenn die Europäische Ethnologie mit ihren alltagsweltlich-orientierten ethnografischen Konzepten auf Annahmen der Queer Theory trifft? Welche Spannungen können entstehen, wenn die Queer Theory diesen „Schuss an Empirie“⁵⁴ erhält?

Demzufolge bin ich der Frage nachgegangen, wie dekonstruktivistischer Ansatz und ethnografisch-empirische Forschung miteinander vereinbar sind. Welche Anforderungen ergeben sich daraus für das Forschungsdesign und die Arbeit mit qualitativen ethnografischen Methoden? Innerhalb dekonstruktivistischer Ansätze queer-feministischer Prägung werden Subjekte und Identitäten als fluide, instabil und in einem fortwährenden Prozess begriffen. Wie können mit dieser Vorannahme Daten generiert werden und welche Ergebnisse entstehen dabei? Dass die Frage „queerer“ Methodologie zur Disposition steht, zeigt die wachsende Zahl – vor allem englischsprachiger – Veröffentlichungen zu diesem Thema in den letzten Jahren.⁵⁵ So gehe ich, Beate Binder⁵⁶ zustimmend, davon aus, dass durch die konsequente Verknüpfung von Theorie und Empirie ein Desiderat queer-feministischer Forschung bearbeitet werden kann.

In meiner Arbeit begeben mich so immer wieder an die Schnittstelle zwischen Europäischer Ethnologie und Queer Studies⁵⁷ und versuche dieses Aufeinandertreffen für beide Seiten produktiv zu machen. Könnte zum Beispiel die Verbindung von Queer Theory mit ethnografischer Forschung die Relevanz ihrer Analyse erweitern,

53 | Hess und Binder 2011, S. 31.

54 | Degele 2005.

55 | Vgl. Boellstorff 2007, 2010; Browne und Nash 2010; Rooke 2009; Santillanes 2006.

56 | Amelang et al. 2010; Hess und Binder 2011.

57 | Hark 2005.

sie stärker kontextualisieren und damit zu geäußelter Kritik⁵⁸ Stellung beziehen? Oder andersherum: Könnte die Europäische Ethnologie zu weiteren theoretischen Debatten der ethnografischen Analyse von Körpern, Geschlechtern und Begehren in machtkritischer Perspektive angeregt werden? Welche Implikationen ergeben sich daraus für Forschungsdesign, Methoden und Forschungsethik?

In Kapitel 3 führe ich anschließend mit einer Bestandsaufnahme der bisherigen Literatur über Visual Kei in das Feld ein. Wenn ich wissen möchte, nach welcher kulturellen Logik die Subjektivationen in der Subkultur Visual Kei „funktionieren“, dann gilt es auch zu klären, was eine Subkultur ist. Ist dieser Begriff – angesichts des „Mainstreams der Minderheiten“⁵⁹ – überhaupt noch sinnvoll? Darüber hinaus stellt sich die Frage, welche Blickwinkel für einen praxistheoretischen Zugang passend sind. So habe ich versucht einer vielstimmigen Anregung⁶⁰ nachzugehen, die vorschlägt, die Überlegungen von Judith Butler und Pierre Bourdieu aufeinander zu beziehen. Hier rahme ich folglich das Feld und setze mit den (Post)Subcultural Studies und den Überlegungen von Judith Butler und Pierre Bourdieu zur Konstitution von Subjekten in und durch Praxis einige theoretische Bezugspunkte. Diese werden dann mit einer Beschreibung des *subkulturellen Feldes* verknüpft, indem Zugangswege, Beziehungsstrukturen und Konstitutionsprozesse der Subkultur betrachtet werden.

Das Kapitel 4 ist ganz den subkulturellen Praxen und Verortungen im Visual Kei gewidmet. Ich werfe hier den Blick auf verschiedene Praxisformen und versuche diese nachvollziehbar und verstehbar zu machen. In Anlehnung an Bourdieu⁶¹ gilt es nicht nur zu analysieren, was im Kontext eines bestimmten Lebensstils getan wird, sondern vor allem darum, *wie* es getan wird, welches Wissen und welche körperliche Kompetenz zum Einsatz kommen: nicht nur, was gegessen wird, sondern auch, wie gegessen wird, nicht nur welche Medienangebote genutzt werden, sondern auch, wie sie genutzt werden. Kurz: es geht um die *Praxisformen*. Im Zentrum stehen hier zum einen die „Räume subkultureller Praxis“: mediale Repräsentationen, Konzerte und Musik, sowie die subkulturspezifischen Treffen und Veranstaltungen. Zum anderen werden in der Analyse von stilistischen Mitteln, wie Selbstbezeichnung, Kleidung und Körperschmuck auch die „Modi subkultureller Praxis“ näher beleuchtet. Als analytischen Filter entwickle ich hier die Denkfigur der *Sedimentierung*, die helfen soll, die Konzepte von Performativität und Habitus in Beziehung zu setzen, ohne sie zu

58 | Duden 1993; Geller 2005; Hechenrieder 2012.

59 | Holert und Terkessidis 1996.

60 | Z.B. bei Reckwitz 2004; Redecker 2011; Villa 2006.

61 | Vgl. Bourdieu 1976.

verkürzen. Verstanden als Ablagerung in verschiedenen Schichten gelingt es so, die vielschichtigen Wirkungen und Effekte wiederholender Praxis herauszuarbeiten.

Da sich Sedimente vor allem körperlich materialisieren, bündel ich in Kapitel 5 die Ausführungen zu den Praxisformen und stelle den vergeschlechtlichten Körper in den Mittelpunkt. Ich lege dar, welche „Gebrauchsweisen“ des Körpers im Visual Kei entfaltet werden und welche den Protagonist_innen möglich sind. Dabei geht es auch um die Frage, welche Geschlechterbilder und Vorstellungen von sexueller Orientierung entworfen werden, und welche Wirkungen diese in den alltäglichen Praxen haben. Ich betrachte die Inkorporiertheit von Subjektpositionen und die Möglichkeit zu Selbstermächtigung und Destabilisierung, denn nicht nur das normativ-diskursiv hervorgebrachte Subjekt bei Butler⁶², sondern auch das Konzept gesellschaftlicher Akteur_innen bei Bourdieu⁶³ wirft die Frage nach der Möglichkeit von selbstbestimmtem Handeln auf. Welche Handlungsspielräume gibt es also für Subjekte, die ihrem gesellschaftlichen Ursprung nicht entkommen können? Gelingt es den Protagonist_innen im Visual Kei tatsächlich – das von Hebdige beschriebene Rauschen (noise) – hervorzurufen, das die hegemoniale Zweigeschlechtlichkeit stört? Wenn Normen die soziale Welt organisieren, wie lassen sich diese verletzen, provozieren oder irritieren?

Kapitel 6 beinhaltet sowohl einen Rückblick auf den Forschungsprozess und die zentralen Erkenntnisse als auch einen Ausblick. Meine Auffassung von queerer Politik und mein politisches Engagement legten den Grundstein für das Interesse am Generieren verortbaren Wissens über subkulturelle Zusammenhänge und Praxen aus einer queer-feministischen Perspektive. Am Ende dieser Forschungsarbeit sollte folglich nicht nur eine beschreibende Analyse einer Subkultur stehen, sondern auch methodologischer und analytischer Wissensgewinn, der Handlungsoptionen aufzeigt, emanzipatorische Strategien auslotet und für die konkrete queer-feministische Arbeit mit jungen Menschen fruchtbar gemacht werden kann. In diesem Sinne schaue ich hier auch nach vorn und verweise auf Bezüge zur politischen Bildungsarbeit.

62 | Butler 1991, 2004a.

63 | Bourdieu 1976, 1982, 2001.