

, COOLONIALISMUS ,

Wie das Skateboard nach Schleswig-Holstein kam

Konstantin Butz

162

Schleswig-Holstein im Jahre 1984: ländliche Idylle, sommerliche Getreidefelder, ein gepflügter Acker. Diese Bilder prägen den Anfang von Lars Jessens Film »Dorfpunks« (2009; nach dem gleichnamigen Roman des Hamburger Autors Rocko Schamoni). Die gezeigte Landschaft steht in starkem Kontrast zum Soundtrack, dem Song »Hey Punk« (1980) der Hamburger Punkband Slime. »Weg mit dem Scheißsystem, Weg mit dem Scheißsystem!«, fordert deren Sänger lautstark aus dem Off, während verschiedene Kameraeinstellungen den Protagonisten des Films dabei zeigen, wie er gut gelaunt und entschlossenen Schrittes durch die Felder und anschließend über den Acker wandert.

Seinen bürgerlichen Namen Malte Ahrens hat er aufgegeben, er nennt sich selbst Roddy Dangerblood. Mit seiner engen, mit Reißverschlüssen versehenen Hose, der dunklen Jacke mit Nietenapplikationen, den schweren Stiefeln, den Ketten um den Hals und den blondierten Haaren präsentiert er sich in den Insignien des Punk. Es sticht ins Auge, dass der junge Dangerblood neben dem Militärrucksack, den er über der Schulter trägt, noch ein weiteres »Accessoire« mit sich führt: ein Skateboard. Allerdings fällt sofort auf, dass die Umgebung überhaupt nicht zum Skateboardfahren geeignet ist. Der schleswig-holsteinische Acker verhindert es nachhaltig.

Die Inszenierung verschiebt dadurch die Bedeutung des Skateboards von einer praktischen auf eine rein repräsentative Ebene. Das Skateboard zählt gerade wegen seiner Deplatzierung zum elementaren Bestandteil der Selbstdarstellung des rebellischen Punks. Die Forderung, das »Scheißsystem« abzuschaffen,

erscheint zwar angesichts der ländlichen Idylle ironisch gebrochen, sie unterstreicht jedoch gleichzeitig diese rebellische Stilisierung. Das Skateboard wird zum Signifikanten von ›Jugendrevolte‹, man erkennt es rasch. Aber woraus genau speist sich diese Wirkung? An welche Narrative ist es gekoppelt und welche Mythologien bedient es, um auch in der schleswig-holsteinischen Provinz als Teil subkultureller Rebellion, als Symbol rebellischer Jugendkultur zu gelten? Kurz gefragt: Wie und warum kam das Skateboard nach Schleswig-Holstein?

MISSIONARE

Zur Beantwortung der Frage führt der Weg, oder besser der Sprung, zuerst in entlegene Bereiche: zeitlich ins 18. Jahrhundert und geografisch von der Ostseeküste Schleswig-Holsteins an die Strände Hawaiis. Dort landet im Jahre 1778 James Cook und schafft mit dieser als ›Entdeckung‹ des Archipels verkärten Ankunft die Voraussetzung für die systematische Ausbeutung der Region, die, unter dem Deckmantel der Missionierung, besonders seit dem Jahre 1820 mit der Aufoktroierung christlicher Ideologien einherging. Der Versuch, das Wellenreiten bzw. Surfen zu unterbinden, gehörte dazu. Obwohl das Ausmaß des missionarischen Eingriffs nicht zu unterschätzen ist, gab es kein gesetzliches Verbot des Wellenreitens (Warshaw 2005: 491), auch wenn das in zahlreichen populären und populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen bis heute anders steht und es zum Beispiel im Dokumentarfilm »Riding Giants« (2004) von Stacy Peralta ausdrücklich heißt: »The missionaries banned the sport« (00:03:13).

163

In ihrem Buch »The American Surfer – Radical Culture and Capitalism« vermeidet die Soziologin Kristin Lawler hingegen das Wort ›ban‹, um nach ihrer Analyse der calvinistischen Moralvorstellungen, bildungspolitischen Maßnahmen sowie Disziplinierungsmechanismen zum Ergebnis zu kommen: »The upshot of contact with Westerners was the decimation of the native population, the end of the kapu system, and the de facto prohibition of surfing« (Lawler 2011: 25). Zum einen unterstreicht dies die gleichermaßen realen wie fatalen Auswirkungen des missionarischen Einflusses (auch ohne legislativ manifestierte Untersagung des Wellenreitens), zum anderen zeichnen sich hier jene eindeutig institutionalisierten Repressionen ab, die retrospektiv für die rebellische Stilisierung der Skateboardkultur bedeutsam werden.

Ungefähr 150 Jahre nach der Ankunft der ersten calvinistischen Missionare beginnt Wellenreiten integraler Bestandteil einer Art populären Geschichtsschreibung der Skateboardkultur zu werden, die immer wieder Parallelen zwischen dem Surfen im Ozean und dem in Kalifornien häufig als ›Sidewalk Surfin'‹ – dem ›Surfen auf dem Bordstein‹ – beworbenen Skateboarding betont (wie etwa die gleichnamige Single des Surf-Musik-Duos Jan & Dean 1964). Dies ermöglicht es, sich in der medialisierten Präsentation des Skateboarding auf eine jahrtausendalte Tradition zu berufen und, was für die rebellische Stilisierung noch

wichtiger ist, auch Bezug auf die institutionalisierte Unterdrückung zu nehmen, die seit der missionarischen Intervention damit verbunden wird.

So zitiert der amerikanische Autor und Skateboarder Jocko Weyland in seiner »Skateboarder's History of the World« einleitend (2002: 13) den calvinistischen Missionar Sheldon Dibble, um die frühen Reaktionen auf die hawaiianische Kultur zusammenzufassen. In seinem Buch »History of the Sandwich Islands« verurteilte Dibble die »evils resulting from all these sports and amusements« (1843: 120; vgl. auch Lawler 2011: 23). Weyland führt das missionarische Engagement gegen die Surfkultur exemplarisch an, um zu mutmaßen, wie es gelang, die Praxis des Surfens trotzdem zu erhalten und damit die Grundlage für dessen internationale Verbreitung zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu schaffen: »But some Hawaiians must have been surfing in secret, riding hidden breaks by moonlight; some rebels continued to hear the siren song of the crashing waves« (Weyland 2002: 14).

Mit Hilfe der hoch stilisierten Wortwahl schafft Weyland ein romantisches Bild von indigenem Widerstand. Die Skateboarder der 1980er Jahre stellt er in ähnlicher Weise mythologisch als Rebellen dar, die in einer »atmosphere of stealth and danger and covert activities« agierten und dabei häufig geheime Orte bzw. »Top Secret Spots« aufsuchten (ebd.: 177, 176). Durch den Blick aus einem vermeintlich zivilisatorischen »Westen« entsteht eine exotische Widerstandsmythologie, in der Aufstände und Kämpfe gegen Unterdrückung nicht existenziell oder blutig sind, sondern lediglich eine narrative Folie bilden, vor deren Hintergrund eine romantische »Rebellion bei Mondschein« stattfindet.

Bereits 1911 beschrieb der amerikanische Autor Jack London im Kapitel »A Royal Sport« seines Reiseberichts »The Cruise of the Snark« unter Rückgriff auf die römische Mythologie einen einheimischen Wellenreiter als »braunen Merkur« (»a brown mercury«; London 1913: 83). Treffend attestiert der Soziologe Michael Nevin Willard (2002: 28) eine Deplatzierung von »surfing into the context of classical antiquity and western civilization«. Er hebt den kolonialistischen Gestus hervor, der in der kulturellen Aneignung der Surfkultur versteckt ist und auch in Weylands Version einer durch Sirenengesänge untermalten Skateboardhistorie nachhallt. Während die imperialistischen Ein- und Angriffe, die mit der christlichen Missionierung einhergingen, ausgeblendet werden, tritt das exotisierte Rebellentum von Einheimischen in den Vordergrund, um innerhalb westlich geprägter Parameter, sei es in Form von griechischer oder römischer Mythologie, einen Diskurs individueller Freiheit zu repräsentieren.

Jack Londons Beschreibung des hawaiianischen Surfers steht dafür exemplarisch: »It is all very well, sitting here in the cool shade of the beach, but you are a man, one of the kingly species, and what that Kanaka can do, you can do yourself. Go to. Strip off your clothes that are a nuisance in this mellow clime. Get in and wrestle with the sea; wing your heels with the skill and power that reside in you; bit the sea's breakers, master them, and ride upon their backs as a king

should.« (1913: 84) Das Abstreifen der eigenen Kleidung symbolisiert in Londons Bericht einen Akt der Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen, der gleichzeitig an die Beherrschung und Beherrschbarkeit einer fremden Kultur gebunden ist, die in Form der königlichen Fähigkeit zu surfen manifest wird.

Bevor Londons Reisebericht in Buchform veröffentlicht wurde, erschien er im Oktober 1907 in dem populären amerikanischen Magazin »Woman's Home Companion« (vgl. Lawler 2011: 33 und Willard 2002: 16), woran man die mediale Verbreitung einer solchen Version des Surfens zwischen exotischem Freiheitsstreben und zivilisatorischer Meisterung gut ablesen kann. In Kombination mit der neu aufkommenden Tourismusbranche kommt es zur populärkulturellen Etablierung des Surfsports an der Westküste der USA. Spätestens mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges nimmt das ansteigende Interesse am Surfen massenmediale Ausmaße an. Ein Grund dafür liegt in den Fortschritten bei der Produktion von Surfboards, die ein gesteigertes Angebot ermöglichen, welches – anderer Grund – auf einen neuen Markt trifft: Durch das, was Jon Savage (2007) die Erfindung des Teenagers nennt, entsteht eine neue Konsumentengruppe, die beginnt, Surffilme zu konsumieren und vor allem Surfmusik zu kaufen.

Mit dem Album »Surfin' Safari« von den Beach Boys feiert dieses Genre 1962 einen ersten kommerziellen Höhepunkt, und mit der bereits erwähnten Single »Sidewalk Surfin'« von Jan & Dean findet sich zwei Jahre später ein eindeutiges Beispiel im populärkulturellen Bereich, das die Verbindungen zwischen der Kultur der Wellenreiter und dem Skateboarding ausdrücklich betont. Die starke Exotisierung der hawaiianischen Kultur und des Wellenreitens lässt dabei nicht nach: »We're going on safari to the islands this year«, singen die Beach Boys – es geht wohlgerne um eine Safari, nicht um eine Reise.

In der paternalistischen Aneignung der Surfkultur lässt sich eine Art forcierter Kulturtransfer ausmachen, der eine selektive Übernahme hawaiianischer Traditionen beinhaltet. Die Positionierung »weißer« Männer an den Stränden Hawaiis birgt ein enormes Potenzial für die rebellische Selbststilisierung amerikanischer Surfer, die sich mit der Aktivität des Wellenreitens gleichzeitig die Rolle des unterdrückten bzw. exotischen Außenseiters sichern und sich damit paradoxerweise jenen Aspekt von unterdrückter indigener Kultur aneignen, der durch die missionarische Intervention der eigenen Landsleute überhaupt erst entstand. Sie rekontextualisieren das Surfen zwar innerhalb amerikanischer Abenteuer- und Reiselust, beanspruchen allerdings weiterhin die Außenseiterposition und gerieren sich als Retter, als Freiheitskämpfer einer aussterbenden Sportart, die am Rande der etablierten Gesellschaft stattfindet – wie auch Bill Hamilton, ein erfolgreicher kalifornischer Surfer der 1960er und 70er Jahre, deutlich erklärt: »[T]he surfing lifestyle really lends itself to the very fringe of society – it's such a free-and-easy lifestyle, and it has so much to do with individual freedom – an almost irresponsible kind of freedom. [S]urfers are edge-riders.

We've made a decision ... to live on the fringe of society and not be active citizens and participants in society, unless we want to.« (zit. n. Booth 2004: 94)

Diese Selbstverortung von Surfern in der gesellschaftlichen Marginalität führt die Außenseiterposition fort, die, durch Exotisierung indigener Kulturen, ihren Weg transpazifisch an die US-amerikanische Küste und in die kalifornische Kultur gefunden hat. Die eigene Entscheidung, soziale Randständigkeit zu suchen, steht hier im Mittelpunkt; ganz im Gegensatz zur Lage der tatsächlich – das heißt gegen ihren Willen und gewalttätig – marginalisierten Einwohner des hawaiianischen Archipels bleibt immer die Möglichkeit erhalten, diese marginale Position wieder zu verlassen und in das vertraute Zentrum der »Mehrheitsgesellschaft« zurückzukehren.

Die Bilanz der kalifornischen Firma Makaha-Skateboards, benannt nach den »Makaha Surfing Championships« in Hawaii, bietet einen guten Beleg, in welchem Ausmaß jene Narrative, die um die hawaiianische Surfkultur konstruiert wurden, einen fruchtbaren Nährboden finden: Zwischen 1963 und 1965 werden Makaha-Skateboards im Wert von 4 Millionen Dollar verkauft (Brooke 2005: 23), derart attraktiv ist zu dieser Zeit eine Marke, die sich auf einen hawaiianischen Surf-Kontext beruft. Wegen produktionstechnischer Schwierigkeiten und vor allem wegen des hohen Verletzungsrisikos beim Skateboarding kommt es allerdings in den Folgejahren immer wieder zu Rückschlägen. In der Presse wird es als gefährliche bis tödliche Aktivität gebrandmarkt, die eine Störung der öffentlichen Ordnung bedeutet (ebd.: 23f.; Chivers Yochim 2010: 34f.).

Zu Beginn der 1980er Jahre machen sich die inkriminierten Akteure, parallel zur exotisierten Surfkultur, die Position des Marginalen zu eigen und vermuten in ihr ein bedeutendes rebellisches Moment. Kaum jemand erkennt diesen vermeintlich rebellischen Aspekt so gut wie der Unternehmer Fausto Vitello, der 1981 mit dem »Thrasher Magazine« eine Publikation etabliert, die allein schon mit ihrem Titel eine Radikalität suggeriert, die an die archaische Stilisierung von Surfern als »edge-riders« erinnert. Gerade deswegen ist das Magazin äußerst interessant für eine neue Generation von Jugendlichen, die die Punkmusik für sich entdecken und sich hervorragend mit dem »Skate and Destroy«-Mantra identifizieren können (vgl. Brooke 2005: 94f.), das »Thrasher« propagiert.

Vitello nutzt sein Magazin nicht nur, um die Skateboardprodukte seiner eigenen Firma zu bewerben, sondern berichtet auch über die zeitgenössische Punkszene, speziell die der besonders in Kalifornien präsenten Hardcore-Punks und die damit verbundenen Genres des sogenannten Surf- oder Skatepunk. Auch Weyland, der von romantischen Surf-Mythen beeindruckte Skateboarder, gehörte zu den Lesern; wenig überraschend glaubt er, in der Verbindung von Punk und Skateboard einen rebellischen Appell vernommen zu haben, der ihn später noch immer aufruft und den er an andere in Buchform weitergibt: »Punk and skating informed everything. They were incredibly exciting and life-affirming, proving that there was something of interest and value out there in

the world. Every issue of ›Thrasher‹ had somebody doing a new trick or airing higher, and every record I heard had sounds that had never been made before. It was a call to arms, a call to skate, to ask questions, to rebel, to think.« (Weyland 2002: 165)

›COOLONIALISMUS‹

Genau jene Entwicklungen und Überschneidungen zwischen Skateboard- und Punkkultur, die im vorangehenden Zitat anklingen, werden dann auch international und an ganz anderer Stelle rezipiert, u.a. von den Protagonisten in Rocko Schamoni's »Dorfpunks«. Dort heißt es zunächst: »Die Ostsee ist ein freundlicher, flacher Tümpel, und obwohl wir gerne Surfpunks geworden wären, war in der Hinsicht nichts zu holen, denn die durchschnittliche Ostsee-Wellenhöhe beträgt etwa vierzig Zentimeter« (Schamoni 2004: 100f.). Mit diesem Zitat ist der globale Blick, den ich mit dem Sprung nach Hawaii aufgenommen habe, wieder eingefangen und ins Lokale bzw. an den Ort der schleswig-holsteinischen Küstenregion gelenkt, wo das Skateboard dem Protagonisten die nötige Flexibilität ob der schlechten Wellensituation bietet. Statt daran zu scheitern, auf 40 Zentimeter großen Wellen zu reiten, ist er auf dem Skateboard unterwegs und erklärt: »Den Weg von zu Hause zum Bus und vom Bus [zur Arbeit] legte ich mit einem kleinen, billigen blauen Plastikskateboard zurück, was mich zu der Annahme verleitete, dass ich Skatepunk sei, wie die Ami-Skater, von denen ich gehört hatte« (ebd.: 138).

Ob der fiktive Dorfpunk Dangerblood in der Vorstellung des Autors, der seine Figur geschaffen hat, womöglich über das »Thrasher Magazine« auf »Skatepunk« oder die »Ami-Skater« aufmerksam wurde, ist reine Spekulation. Der Bogen, der durch die Referenz nach Kalifornien geschlagen wird und damit auf die mediale Genealogie einer rebellischen Surf- und Punkkultur verweist, findet jedoch offensichtlich Parallelen in nicht-fiktiven deutschen Punkbiografien und bildet ein mögliches Szenario für den Protagonisten von »Dorfpunks«.

Das Buch »Network of Friends – Hardcore-Punk der 80er Jahre in Europa« (2011), in dem der Autor Helge Schreiber anhand von Interviewausschnitten vom europäischen Hardcore-Punk erzählt, liefert dafür einen genauen Hinweis. Szeneprotagonist Jacho erinnert sich darin an seine Jugend in Velbert, einem Ort, der zwar nicht so provinziell wie das ländliche Schleswig-Holstein ist, allerdings als Herz des Niederbergischen Landes auch keine urbane Metropole darstellt. Er schildert seine Erfahrungen in der lokalen Skateboard- und Punkkultur: »Schon sehr früh, ab 1979 oder 1980, gab es dann in der Nachbarstadt eine echte Skater-Szene, mit selbstgebauten kleinen Rampen und Kontakten nach Düsseldorf und Münster, wo die richtigen Halfpipes standen. Diese Jungs waren zum Teil ein bisschen ›wavig-angepunkt‹, standen halt mehr auf DEVO und so. Die brachten die Kunde von breiten Boards und das THRASHER

MAGAZINE mit. [...] Durch das THRASHER MAGAZINE haben wir zum ersten Mal Plattenkritiken und Storys über BLACK FLAG, BIG BOYS oder MINOR THREAT zu lesen bekommen.« (zit. n. Schreiber 2011: 180) So – oder zumindest so ähnlich – wird dann auch die »Kunde« der rebellischen Brettaktivisten nach Schleswig-Holstein gelangt sein, wo sie ihren Bedeutungskontext ein weiteres Mal entfalten konnte, um die (Selbst-)Stilisierung von Roddy Dangerblood zu komplettieren.

Das Skateboard, das zu Beginn des Films »Dorfpunks« lässig – wie sich abgezeichnet hat allerdings keineswegs zufällig – unter dem Arm des Protagonisten klemmt, zeugt also von einem kulturellen Transfer, der Spuren einer sehr langen Entwicklung aufweist, die über Ami-Skater bis zu den polynesischen Kulturen auf Hawaii reichen. Die Anthropologin Emily Chivers Yochim fasst präzise zusammen: »[I]ts surfing roots in both Polynesia and California and its relative danger, as well as its association with the burgeoning teen culture, lent skateboarding a rebellious and even exotic edge« (2010: 32f.).

Es ist diese rebellische und exotische Stilisierung, die das Skateboard so interessant und vor allem signifikant für den schleswig-holsteinischen Dorfpunk macht. Roddy Dangerblood kann sein Punkoutfit mit einem Skateboard vervollständigen, weil es, völlig unabhängig von der Praxis rollender Fortbewegung, semantisch an die Figuration des Ami-Skaters gekoppelt ist und auch im provinziellen Schleswig-Holstein den Kontext des Skatepunk evoziert. Dass dabei eine Entwicklung mitschwingt, die sich – in Folge der durch den britischen Kapitän Cook initiierten »Erschließung« Hawaiis – u.a. aus kolonialistischen Eingriffen speist, beweist einmal mehr, dass Jugendkultur nicht per se widerständig oder gar »unschuldig« ist, sondern immer auch Teil dominanter Ideologien, Genealogien und Diskurse; in diesem Fall einer Kolonialgeschichte, die sich über zwei Ozeane erstreckt.

An dieser Stelle mit großer Geste einen Kolonialismusvorwurf an die Jugendsubkultur der »Dorfpunks« zu adressieren, ist aber nicht das Ziel meiner Ausführungen. Roddy Dangerblood in erster Linie als reichlich verlängerten Arm einer global agierenden Kolonialmacht zu lesen, die ihre Flagge durch ein Skateboard ersetzt hat, wäre vermessen. Die Aneignungs- und Inszenierungspraktiken, die in seiner Stilisierung greifen, auf kolonialistische Mechanismen und Spuren abzuklopfen, entspricht hingegen den Ansprüchen einer kritischen Analyse – weil sich auf diese Weise präziser erörtern lässt, unter welchen Umständen global einflussreiche (Bedeutungs-)Netzwerke zustande kommen, entlang welcher Fluchtlinien sich ihre Wirkungsmacht entfaltet und inwiefern dabei auf Identitätszuschreibungen zurückgegriffen wird, die im Windschatten kolonialistischer Eingriffe entstehen. Ein kritisches »Nachhaken« in dieser Richtung zielt darauf ab, im Sinne Andreas Hepps die »Komplexität gegenwärtiger jugendkultureller Verdichtungen« nicht aus dem Blick zu verlieren (2006: 127).

In einem Aufsatz über die frühe kalifornische Hardcore-Punk-Szene, die eng verzahnt, wenn nicht sogar deckungsgleich mit dem ist, was nicht nur Dangerblood als »Surfpunk« oder »Skatepunk« bezeichnet (vgl. Butz 2012), weist Daniel S. Traber bereits auf ein kolonialistisches Moment hin, das er in dieser Subkultur entdeckt. In der kulturellen Praxis von »punk's subject formation« erkennt er »a colonial appropriation of the sub-urban life through a specific ›look‹ and behavior« (2001: 50). Mit »sub-urban« meint er nicht das suburbane, also vorstädtische Leben, sondern eine gesellschaftliche Position, die mit äußerster Armut und absoluter Marginalität verbunden ist und gerade dadurch attraktiv für die rebellische Selbststilisierung von Jugendlichen wird (ebd.: 31). Als Punks versuchen sie sich in diesen Kontext des ›Anderen‹ einzuschreiben: »Punk's border crossing can be read as a commodification of the Other that aestheticizes identity for capital in a symbolic economy of signification« (ebd.: 50). Dieser »colonizing impulse« in der Punkkultur bildet eine Parallele zu der Aneignung von exotisierten Minderheitenpositionen (ebd.: 53), die für amerikanische Surfer konstatiert wurde und auch dem Skateboarding eine »rebellious and even exotic edge« verleiht (Chivers Yochim 2010: 33).

Was Willard im Hinblick auf die Aneignungsbewegung amerikanischer Wellenreiter darlegt, nämlich die Übernahme eines »place of primitive, brown-bodied Hawaiian surfers« (2002: 16), entspricht der »commodification of the Other«, die Traber beschreibt. Sie ermöglicht es auch zu späteren Zeitpunkten Wellenreitern wie dem oben zitierten Hamilton, die Aktivität des Surfens symbolökonomisch an die ästhetisierte Identität eines »edge-riders« am Rande der Gesellschaft zu binden. Dass eine radikale Ablehnung ebenjener Gesellschaft auch im Skateboarding stattfindet, wurde durch Bezugnahme auf »Thrasher« angedeutet. Iain Borden unterstreicht in seinem Buch »Skateboarding, Space and the City« diese Tendenz und erkennt in dem Magazin »[t]he most constant form of rejection of society by skateboarding« (2001: 161) – als halte ihm jener Anhänger der Skateboardkultur die Feder, der in einem Leserbrief folgendes Credo formulierte: »Skaters have a completely different culture from the norms of the world's society. We dress differently, we have our own language, use our own slang, and live by our own rules. People feel threatened by foreign attitudes. Everyone has his own views on different types of society and their own stereotypes....Please stop viewing us a totally negative race of people.« (Zit. n. Beal 1995: 256)

Solche Selbststilisierung findet über die Aneignung von Minderheitenpositionen statt und beansprucht im Sinne eines »colonizing impulse« Positionen, die als »foreign« gelten und sogar im Sinne einer negativ konnotierten »race« verortet sind. Gerade im Bereich sub- und popkultureller Kontexte sind derartige Aneignungsvorgänge natürlich keineswegs singuläre Phänomene, sondern nahezu symptomatische Praktiken, die immer wieder zwecks exotischer,

rebellischer und individueller (Selbst-)Darstellung Anwendung finden und sich explizit spätestens an den Publikationen der ›Beat Generation‹ und dabei exemplarisch an Norman Mailers 1957 veröffentlichten Überlegungen zur Figur des »White Negro« ablesen lassen.

Diese Mechanismen und Techniken der (Selbst-)Stilisierung konsolidieren sich im Symbolsplitter des Skateboards. Frei nach Traber kann es dem Protagonisten Dangerblood als Währung in einer symbolischen Ökonomie der Signifikation dienen, wobei das Endprodukt, das dabei erwirtschaftet wird, keine materielle Entsprechung findet, sondern sich sehr allgemein als Investition in eine nicht greifbare Form von ›Coolness‹ verstehen lässt. Die Entscheidung, sich dieser Subkultur anzuschließen, beruht für Dangerblood von Anfang an auf der »vage[n] Ahnung, wie cool man als Punk sein würde« (Schamoni 2004: 48). ›Coolness‹ stellt symbolischen Rohstoff dar, den es über die Selbstnitiierung als Punk zu fördern gilt.

Darum schlage ich vor, von ›Coolonialismus‹ zu sprechen. Mit dem Begriff lassen sich sowohl die historischen Konnotationen als auch die subkulturellen Intentionen zusammenfassen, die hier zum Tragen kommen. ›Coolonialismus‹ beinhaltet (zumindest klanglich) die kolonialistischen Spuren, die auch Jugend- und Subkulturen durchziehen, ohne jedoch die einzelnen Bewegungen rigoros als Erben von Erobererkolonien zu disqualifizieren, die bewusst die Territorialpolitik von Weltmächten fortsetzen. Das emanzipatorische Potenzial von Jugendkulturen, in diesem Fall der »Dorfpunks«, verwirkt sich zwar nicht von vornherein durch ihre Verwicklung in einen sich global auswirkenden Kolonialismus; eine unschuldige Existenz jenseits der dort greifenden Machtmechanismen kann allerdings auch nicht postuliert werden.

Der Begriff ›Coolonialismus‹ eignet sich für eine kontextspezifische Präzisierung dieser Überlegungen, denn er beinhaltet sowohl eine Anerkennung jugendkultureller Spezifika als auch eine klare, kritische Aussage zu kolonialistischen Entwicklungen. Das Wort ›cool‹ wirkt in seiner Verschmelzung mit ›Kolonialismus‹ zunächst relativierend und deutet an, dass die kritische Analyse eines Skateboards in der schleswig-holsteinischen Provinz auch eine Frage des Maßstabs ist; dass dort also die Aufarbeitung einer kolonialistischen Vergangenheit nicht im Mittelpunkt stehen muss. Trotzdem ist darauf hinzuweisen, dass die Rede vom ›Coolonialismus‹ als Neologismus keineswegs euphemistisch gemeint ist – obwohl sie zugegebenermaßen Gefahr läuft, als Versuch gewertet zu werden, selber in die Minen der ›Coolness‹ hinabzusteigen, um einen akademischen Begriff zu Tage zu fördern, der effekthascherisch stilisiert ist und einfach ›cool‹ klingen bzw. aussehen soll.

Meine Absicht ist allerdings weitaus pragmatischer begründet und gleicht das ›coolonialistische‹ Moment in seiner Begrifflichkeit zunächst mit einer grundlegenden Bestimmung von »Kolonialismus« ab: der »Inbesitznahme fremder Territorien, deren Bevölkerung verdrängt oder unterdrückt wird, zum

Zwecke der Besiedlung, wirtschaftlichen Ausbeutung und politischen Machterweiterung und mit Hilfe einer einheimische Traditionen unterbindenden oder überfremdenden kulturellen Bevormundung« (Kreutzer 1998: 268).

Diese Definition lässt sich auf Momente aus der Geschichte der Surf- und Skateboardkultur übertragen, wobei besonders die Unterdrückung einheimischer Traditionen auf Hawaii von dem lexikalischen Eintrag abgedeckt wird. Der Fokus auf den vermeintlich rebellischen Aspekt surfender Außenseiter, den ich innerhalb angloamerikanischer Medialisierungen exemplarisch dargestellt habe, entspricht als exotisierende Aneignung der Surfkultur einer Art »kulturellen Bevormundung«, die die Aktivität des Wellenreitens zu einem Träger für die Verbreitung rebellischer Motive macht und diese komplett von den ursprünglichen Bedeutungen sowie der materiellen Tätigkeit des Surfens ablöst.

Dass dabei auch finanzielle Intentionen greifen, ist keine Überraschung angesichts des massenmedialen »Appeals«, der Surfing und Skateboarding als poplärkulturelle Phänomene auszeichnet und sich maßgeblich auf jene rebellische und exotische »Coolness« stützt, die nicht nur in Publikationen wie »Thrasher« stilprägend ist, sondern bereits in den Formulierungen eines Jack London durchschimmert. Dessen Figuration eines »brown mercury« ist weitaus symbolträchtiger als vermutlich beabsichtigt: Die klassischen Attribute, die mit dem Gott verknüpft werden, bilden genau jene Parameter, die für die westliche Aneignung des Surfens bestimmend sind. Während der geflügelte Helm und die Flügelschuhe für die Geschwindigkeit und die schnellen Bewegungen eintreten, die das Surfen prägen und sicher auch Londons Assoziation an die römische Gottheit hervorgerufen haben, verweist der Geldbeutel, der Merkur als Gott der Händler kennzeichnet, auf die finanziellen und gewinnorientierten Überlegungen, die mit dem fortschreitenden 20. Jahrhundert den Zugriff auf die Surfkultur charakterisieren und von denen London im Moment seiner »exotischen Erfahrung« noch nicht viel gewusst haben wird.

Lawler spricht von den »purveyors of popular culture, who have broadcast the image of surfing far and wide, to the tune of billions of dollars« (2011: 15). Sie beschreibt, wie dieses Image schon früh die US-amerikanische Tourismusbranche ankurbelte und Surfing innerhalb dieses rasant wachsenden Wirtschaftszweigs einen Platz zuwies. Von ca. 16.000 im Jahre 1930 haben sich die Besucherzahlen auf Hawaii bis heute auf über 500.000 pro Monat (!) gesteigert, was einer neuen Besiedlung dieses Territoriums sehr nahe kommt.

Die Aneignung der Surfkultur durch eine auf Hawaii intervenierende Besatzungsmacht, deren Eingriffe von missionarischer Ideologie bis zu touristischer Vermarktung reichen, weist deutlich Züge der wirtschaftlichen Ausbeutung und deshalb nach wie vor Charakteristika des Kolonialismus auf. Mit der Vermarktung des Skateboards gewinnt diese Form der ökonomischen Expansion weltweite Auswirkungen und spült das Brett mit den vier Rollen schließlich auch an die Küste Schleswig-Holsteins. Dort befördert es als rebellisch konnotierter

Zeichenträger einen symbolischen Zugriff auf marginale Positionen, die, zum Beispiel von einem Jugendlichen wie Roddy Dangerblood, ›coolonialistisch‹ besetzt bzw. ›besiedelt‹ werden können.

Das Skateboard bietet sich gerade deshalb als starke Währung innerhalb einer in ›Coolness‹ gemessenen Zeichenwirtschaft an, weil es kompakt verdichtet den Widerstandsmythos verkörpert, der eng mit einer globalen Kolonialgeschichte verknüpft ist. Das Skateboard geht auf semantischer Ebene mit der Inbesitznahme symbolischer Territorien und Identitäten – nicht zuletzt der unterdrückten hawaiianischen Surfkultur – einher. Die Produktion und Förderung rebellischer ›Coolness‹ besteht zu einem großen Teil aus der Nutzung dieser marginalisierten Positionen und den mit ihnen verbundenen Freiheitskämpfen.

Es ist dieser ›coolonialistisch‹ angelegene, erwirtschaftete und besetzte Widerstandsmythos, der es auch heute noch ›cool‹ macht, sich stundenlang in Menschengängen einzureihen, um nicht irgendeine kurze Hose, sondern sogenannte Surfshorts bei dem Modehersteller Hollister zu kaufen. Es ist dieser Widerstandsmythos, der die Skateboard-Handelskette Titus – allerdings nur auf den ersten Blick – von dem Bekleidungshaus Peek & Cloppenburg unterscheidet. Und es ist dieser Widerstandsmythos, der ein Skateboard – völlig losgelöst von seiner materiellen Anwendung in Bezug auf Geschwindigkeit, Bewegung und physikalische Energie – zu einem Symbol von Rebellion macht; auch wenn es sich bei dem »Scheißsystem«, das dabei in Frage gestellt wird, lediglich um einen frisch gepflügten Acker in Schleswig-Holstein handelt. ♦

172

L I T E R A T U R

BEACH BOYS (1962): Surfin' Safari, LP. • **BEAL, BECKY** (1995): Disqualifying the Official: An Exploration of Social Resistance Through the Subculture of Skateboarding, in: *Sociology of Sports Journal* 12.3, S. 252-267. • **BOOTH, DOUGLAS** (2004): Surfing: From One (Cultural) Extreme to Another, in: Belinda Wheaton (Hg.): *Understanding Lifestyle Sports*, New York, S. 94-109. • **BORDEN, IAIN** (2001): Skateboarding, Space and the City. Architecture and the Body, Oxford und New York. • **BROOKE, MICHAEL** (2005): *The Concrete Wave. The History of Skateboarding*, Toronto. • **BUTZ, KONSTANTIN** (2012): *Grinding California. Culture and Corporeality in American Skate Punk*, Bielefeld. • **CHIVERS YOCHIM, EMILY** (2010): *Skate Life. Re-Imagining White Masculinity*, Ann Arbor, MI. • **DIBBLE, SHELDON** (1843): *History of the Sandwich Islands, Lahainaluna*. • **HEPP, ANDREAS** (2006): *Deterritoriale Vergemeinschaftungsnetzwerke. Jugendkulturforschung und Globalisierung der Medienkommunikation*, in: Christoph Jacke/Eva Kimminich/ Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, Bielefeld, S. 124-147. • **JAN AND DEAN** (1964): *Sidewalk Surfin'*, 7" Single. • **JESSEN, LARS** [Regie] (2009): *Dorfpunks*, DVD. • **KREUTZER, EBERHARD** (1998): *Kolonialismus*, in: Ansgar

Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart und Weimar, S. 268. • **LAWLER, KRISTIN** (2011): *The American Surfer. Radical Culture and Capitalism*, London und New York. • **LONDON, JACK** (1913): *The Cruise of the Snark* [1911], London. • **MAILER, NORMAN** (1992): *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*, in: Ann Charters (Hg.): *The Portable Beat Reader*, New York, S. 582-605. • **PERALTA, STACY** [Regie] (2005): *Riding Giants*, DVD. • **SAVAGE, JON** (2007): *Teenage. The Creation of Youth Culture*, London. • **SCHAMONI, ROCKO** (2004): *Dorfpunks*, Reinbek bei Hamburg. • **SCHREIBER, HELGE** (2011): *Network of Friends. Hardcore-Punk der 80er Jahre in Europa*, Duisburg. • **SLIME** (1980): *Hey Punk, Wir wollen keine Bullenschweine*, 7" Single. • **TRABER, DANIEL S.** (2001): *LA's ›White Minority‹. Punk and the Contradictions of Self-Marginalization*, in: *Cultural Critique* 48.1, S. 30-64. • **WARSHAW, MATT** (2005): *The Encyclopedia of Surfing*, Orlando, FL et al. • **WEYLAND, JOCKO** (2002): *The Answer is Never. A Skateboarder's History of the World*, London. • **WILLARD, MICHAEL NEVIN** (2002): *Duke Khanamoku's Body: Biography of Hawai'i*, in: John Bloom/Michael • **NEVIN WILLARD** (Hg.): *Sports Matters. Race, Recreation, and Culture*, New York, S. 13-38.