

# HIPHOP IN SLOVENIEN: GIBT ES MUSTER LOKALER ANEIGNUNG EINES GLOBALEN GENRES?

Peter Stanković

(übersetzt von Katharina Jagemann und Stefan Meier)

## Einleitung

In Slovenien<sup>1</sup> existiert schon seit einiger Zeit eine lebendige HipHop-Szene. Zugleich jedoch, wird eine Debatte darüber geführt, ob es sich bei slovenischem HipHop lediglich um die Kopie eines global etablierten musikalischen Genres handelt oder ob dieses tatsächlich eine innovative Mischung globaler Trends und lokaler kultureller Referenzen darstellt. Es liegen allerdings bisher keine konsistenten Forschungsergebnisse vor, die Evidenzen für die Richtigkeit der einen oder der anderen Hypothese liefern könnten. Mit dem Ziel eben diese Leerstelle zu füllen, habe ich eine Auswahl slovenischer HipHop-Künstler zum Gegenstand der Untersuchung gemacht. Die in diesem Zusammenhang durchgeführte Analyse sollte Aufschluss darüber geben, ob es ein konsistentes Muster gibt, welches als Beleg für die Existenz einer spezifisch slovenischen HipHop-Performanz verstanden werden kann oder nicht. Dazu ist jedoch zunächst aufzuzeigen, wodurch die Frage nach der Originalität des slovenischen HipHop überhaupt erst ihre Berechtigung erhält.

Kulturelle Hybridität wird in den aktuellen Diskursen der Cultural Studies in der Regel als Beleg dafür genommen, dass die globale Kultur nicht vollkommen von dominanten anglo-amerikanischen Kulturformen vereinnahmt ist. Stattdessen wird die Existenz vielfältiger Synkretismen aus besagten populären Kulturformen und verschiedenen lokalen Traditionen, Ästhetiken, Referenzen etc. angenommen, was dem Begriff der kulturellen Hybridität eine positive Konnotation verleiht. Von größerer Bedeutung erscheint in diesem Zusammenhang allerdings der spezifische lokale Kon-

---

1 Slovenien oder Slowenien? Wir haben uns für die Schreibweise in der Landessprache entschieden, nicht zuletzt, um dem Autor gerecht zu werden (Anmerkung der Herausgeber).

text. Slovenien war bis 1991, dem Jahr seiner Unabhängigkeit, Teil des sozialistischen Staatsgebildes Jugoslawien. Schon zu dieser Zeit existierten hier zahlreiche Jugendsubkulturen, welche, bedingt durch besondere politische, soziale und kulturelle Gegebenheiten, Charakteristika herausbildeten, die ihnen nicht nur ein hohes Maß an Eigenständigkeit, sondern auch Legitimität und Respektabilität einbrachten. So entstand der Punk in England bspw. als eine zutiefst kapitalismuskritische Jugendkultur der *working class*. Als er jedoch in den späten 1970er Jahren in Slovenien aufkam, wurde er dort in eine äußerst sozialismuskritische (wenn auch nicht prokapitalistische) Subkultur mit eigenen Symbolen, kulturellen Referenzen, erkennbaren stilistischen Eigenarten etc. transformiert. Seine Anhänger entstammten in der Regel, anders als in England, dem Mittelstand. Der slovenische Punk als solcher stellte eine innovative, in der Tat faszinierende Bewegung dar, was einige Theoretiker sogar zur Hypothese verleitete, er habe entscheidenden Anteil am Niedergang des Sozialismus im Land gehabt (vgl. Hribar 2002; Repe 2002). Nach dem Ende der sozialistischen Ära und mit der Verbreitung neuer Musik- und Lifestylekulturen sowie einem generell leichteren Zugang zu westlichen Gütern veränderte sich die Situation grundlegend. Die vormals deutlich erkennbaren Spuren lokaler Kulturen und spezifischer politischer und sozialer Zusammenhänge ließen sich nun immer schwerer identifizieren, was dazu führte, dass die neuen Subkulturen in Slovenien von vielen als bloße Kopien westlicher Vorbilder und als berechenbare, fantasielose Exempel für den kulturellen Verfall einer Gesellschaft gedeutet wurden, die in der neu gefundenen Freiheit des grenzenlosen Konsums zu versinken drohte.

Aber ist die Situation tatsächlich so trostlos wie es scheint? Ist slovenischer HipHop wirklich nur als eine Kopie des, in diesem Fall amerikanischen Ideals, zu verstehen? Um diese Frage zu beantworten, habe ich versucht herauszufinden, welche Strukturmerkmale slovenischer HipHop aufweist und wie er möglicherweise in seiner lokalen Ausprägung von den global etablierten stilistischen Mustern abweicht. Zu diesem Zweck wurden die zehn grundlegenden Charakteristika des originalen, amerikanischen HipHop als Vergleichsmuster für die prominentesten slovenischen HipHop-Künstler herangezogen. Ich bin mir darüber bewusst, dass diese Vorgehensweise nicht ganz unproblematisch ist, fußt sie doch auf der Unterstellung, dass es ein konsistentes Stilmuster für den amerikanischen HipHop gäbe bzw. sich ein Idealtypus HipHop bestimmen ließe. Dies ist nicht der Fall und dennoch erscheint es für das Auffinden möglicher Spezifika des slovenischen HipHop notwendig, zumindest einige annähernd essentielle Stilmerkmale der dominanten amerikanischen Spielart des Genres zu definieren. In Analogie dazu unterstreicht Jason Toynbee (2000) in seinem Buch *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions* zwar

die Unzulässigkeit der Annahme, es gäbe konsistente, geschlossene, authentische Gemeinschaften, welche ähnlich konsistente, geschlossene, authentische musikalische Gattungen hervorbringen könnten, räumt zugleich jedoch ein, dass diese Musikgenres prinzipiell in relativ konsistenten sozialen Milieus, ethischen, ethnischen und anderen Gemeinschaften entstehen (Toynbee 2000: 110-115). Dies bedeutet allerdings keineswegs, dass Genres ‚rein‘, sprich unberührt von anderen sozialen und musikalischen Einflüssen sind oder lediglich eine simple homologische Reflektion des sozialen Kontextes ihrer Genese repräsentieren. Letztlich sind sie immer auch von anderen Genres beeinflusst und tendieren dazu, sich zumindest in gewissem Maße entsprechend der Eigenlogik ästhetischer Innovation zu entwickeln (Toynbee 2000: 118). Folglich gehe ich in meiner Analyse auch nicht davon aus, dass HipHop als authentische Reflexion perspektivloser schwarzer Jugendlicher über den urbanen Verfall quasi *ex nihilo* in den nordamerikanischen Ghettos entstanden ist und der einzig ‚wahre‘ HipHop jener aus der South Bronx in New York oder Compton in Los Angeles ist. Da das Erkenntnisinteresse in der Erforschung der Logik jener Transformationen bestand, die sich im Prozess der Aneignung realisieren und ferner, um die Möglichkeit einer Gegenüberstellung zu schaffen, wird der (stark vereinfachte) Standpunkt, HipHop sei im Grunde ein amerikanisches Genre, in dieser Untersuchung übernommen. Dies ist wahrscheinlich die einzige Möglichkeit, doch wenigstens einen Teil der Vielfalt zu erfassen, die sich immer gerade dann zeigt, wenn Regeln und Konventionen in neuen Kontexten angeeignet werden. Immerhin beschreibt auch Tricia Rose das Phänomen HipHop aus einer essentialistischen Perspektive:

„Hip hop is an Afro-diasporic cultural form which attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity and community.“ (Rose 1994: 71)

Nun stellen sich also verschiedene Fragen: Wie stark unterscheidet sich der slovenische vom amerikanischen HipHop und tut er dies überhaupt? Gibt es möglicherweise genrespezifische Elemente, welche, mehr als andere, Einfluss auf die Schaffung neuer lokaler Musik und/oder Identitäten haben? Letztere Frage ist im Bezug auf den Kontext der Forschungsarbeit interessant, da sich zeigt, dass eine Aneignung des HipHop oft selektiv erfolgt, d.h. er wird nicht notwendigerweise mit all seinen Merkmalen übernommen.

Vielmehr finden stattdessen lediglich bestimmte Elemente in den lokalen Ausprägungen Verwendung. So stellt bspw. Rupa Huq (1999) fest, dass französischer HipHop überwiegend eine Musik der in den Vorstädten le-

benden, verarmten zweiten Immigrantengeneration ist. Er basiert, ähnlich wie der HipHop in den USA, grundlegend auf der Erfahrung von Rassismus und ethnischer Ausgrenzung in isolierten Ghettos. Tony Mitchell zeigt auf, dass sich der HipHop in Sydney ebenfalls mit dem Thema der ethnischen Ausgrenzung beschäftigt (Mitchell 1996: 194). Trifft Ähnliches auch für Slovenien zu? Sicherlich nicht, zumindest nicht angesichts der Tatsache, dass es zwar auch hier ethnische Minderheiten gibt, diese jedoch eigentlich nicht ausgegrenzt werden. Aber gibt es vielleicht andere Elemente des HipHop, die im Fall der slovenischen Spielart eher zum Tragen kommen?

Im Grunde ähnelt die hier gestellte Frage jener, die Tony Mitchell in seiner Forschung zu den Interaktionen zwischen globalen Konfigurationen populärer Musik und ausgewählten lokalen Musikszenen aufwirft (vgl. Mitchell 1996). Während Mitchell jedoch vorwiegend an den komplexen Interaktionsprozessen zwischen angloamerikanischen Musikformen und verschiedenen lokalen kulturellen, sozialen politischen, ökonomischen und anderen Kontexten mit den unvermeidlich hybriden Musikformen, welche aus diesen Interaktionen hervorgehen, interessiert war, ist der Fokus meiner Untersuchung zum slovenischen HipHop ein wenig enger: Ich habe lediglich herauszufinden versucht, ob hier Aneignungsmuster der dominanten amerikanischen Form des HipHop existieren. Genauer gesagt sollte eine Antwort auf die Frage gefunden werden, ob die slovenischen Künstler die Form des amerikanischen HipHop nur kopieren oder ob sie dazu tendieren, selektiv Elemente zu übernehmen. Ist Letzteres der Fall, so stellt sich die Frage, um welche Elemente es sich handelt und ob dies musterhaft geschieht. Gründe dafür, den Fokus der Untersuchung in dieser Weise einzuschränken, liegen zum einen in den begrenzten Forschungsressourcen, zum anderen darin, dass die Frage nach der Existenz eines hybriden slovenischen HipHop durch die wenigen zu diesen Thema vorliegenden Studien eher negativ beantwortet wird.

## Das Analysekorpus

Um besagte Eigenheiten identifizieren zu können, wurden, wie bereits erwähnt, zehn der einflussreichsten slovenischen HipHop-Künstler mit der Absicht ausgewählt, ihre Arbeit mit dem zu vergleichen, was den ‚typischen‘ amerikanischen HipHop charakterisiert. In Anbetracht der großen stilistischen Vielfalt, die diesen kennzeichnet und aus anderen, im Vorangegangenen bereits benannten Gründen, muss diese Aufgabe nahezu unlösbar erscheinen. Nichtsdestotrotz, so glaube ich, lassen sich gewisse typische Merkmale des amerikanischen HipHop herausstellen. Dafür unter-

scheide ich zwei Ebenen: Die erste Ebene setzt sich aus denjenigen Merkmalen zusammen, die in enger Relation zu den musikalischen Konventionen des Genres stehen. Die zweite Ebene bezieht sich eher auf die Inhalte der Texte, Bilder und Gesten, d.h. auf kulturelle Konnotationen.

#### *Erste Ebene: Merkmale des Musikgenres HipHop*

- eine Musik mit kraftvoll betonten Rhythmen
- minimalistische Arrangements (mit Gesang, elektronischer Perkussion und elektronischen Bässen; andere Instrumente finden selten Verwendung, wenn, dann in der Regel nur als Mittel zur Erzeugung atmosphärischer Effekte)
- die häufige Nutzung der ‚Sampling‘-Technik
- relativ komplexe Rhythmen, die durch den Einsatz von Computertechnik hergestellt werden können (in der Regel im Viervierteltakt)
- relativ lange Songs, die oft über die gängigen 2-3 Minuten des Pop-Standard hinausgehen
- deklamierend vorgetragene Textpassagen und
- die Abwesenheit harmonischer Spannung innerhalb der Songs: der Refrain, wenn es denn einen gibt, ist oft in derselben Tonlage gehalten wie die Strophen

#### *Zweite Ebene: Konnotative Merkmale des amerikanischen HipHop*

- polemische Kritik, die verschiedene problematische Aspekte der Gesellschaft thematisieren, oft als „boastful self-awareness“ (Gilroy in Mitchell 1996: 36)
- Lokalisierung (die starke emotionale Verbundenheit mit dem Lokalen, z.B. der Strasse, des Ghettos, der Stadt, der Stadtteile, Ostküste vs. Westküste etc.)
- Erfahrungen ethnischer Ausgrenzung, normalerweise in Form einer „self-conscious racial pedagogy“ (ebd.: 23)
- Hedonismus und
- Machismo/Sexismus.

Offenbar sind diese Elemente jedoch nicht generell im amerikanischen HipHop präsent. So stellt Paul Gilroy fest, dass es gegenüber einem extrem lokalisierten, schwarzen Nationalismus, durch den sich ein großer Teil der zeitgenössischen HipHop-Musik gekennzeichnet ist, auch etwas gibt, das er als *ludist afrocentrism* bezeichnet. Gemeint sind damit Gruppen,<sup>2</sup> die eine explizit globalisierte Version des schwarzen Nationalismus artikulieren, deren symbolischer Kern nicht das Leben in den USA, sondern stattdessen ein

2 Unter anderem: De La Soul, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest.

(mythisches) Äthiopien ist (Gilroy in Mitchell 1996: 23). Zudem nimmt die Zahl der kritischen Vertreter des Genres zu, die sich den etablierten hedonistischen und sexistischen Werten des HipHop verweigern. Dessen ungeachtet sollte es möglich sein, die oben aufgeführten Elemente als Signifikanten des amerikanischen HipHop im weitesten Sinne zu bezeichnen.

Wie verhält es sich nun aber mit dem slovenischen HipHop? Er entstand relativ spät in den frühen 1990er Jahren, als 1994 die ersten CDs lokaler Künstler veröffentlicht wurden und erreichte schließlich seinen großen Durchbruch mit dem Erscheinen weiterer Alben sowie durch Konzerte und Veranstaltungen im Jahr 2000. Seine Anhängerschaft ist überwiegend jung, ein großer Teil davon besucht das Gymnasium. Dies hat wiederum zur Folge, dass die slovenische Szene einerseits zwar vor Vitalität und Aktivismus strotzt, ihr andererseits jedoch möglicherweise Reflexion und weitere kulturelle Resonanz fehlt.

Die zehn, das Analysekorpus repräsentierenden Künstler wurden nach ihrem Einfluss auf die HipHop-Szene in Slovenien ausgewählt. Dieses Vorgehen erscheint mit Blick auf die Tatsache durchaus angemessen, dass es unser Augenmerk zugleich auf die typischen wie auch auf die wichtigsten slovenischen Vertreter des Genres lenkt. Dennoch fiel die Entscheidung nicht leicht, lassen sich von Chartplatzierungen doch lediglich Aussagen über die Popularität der jeweiligen Künstler ableiten. Als Indiz für deren tatsächlichen Einfluss kann dies jedoch nicht herhalten, nicht zuletzt aufgrund des ausgeprägten Bekenntnisses vieler Protagonisten des Genres zum Underground, was sie für die Charts wenig attraktiv macht. Um also eine repräsentative Auswahl zu treffen, habe ich mein Wissen über die lokale HipHop-Szene mit dem eines meiner Studenten, der dort selbst seit langer Zeit aktiv ist, zusammengeführt. Gemeinsam haben wir ein Analysekorpus zusammengestellt, welches womöglich zum Teil etwas subjektiv erscheinen mag – dies lässt sich jedoch nicht komplett vermeiden. Nichtsdestotrotz sollte die Auswahl Repräsentativität beanspruchen können, da die meisten der Künstler zu den Protagonisten der HipHop-Szene in Slovenien gehören: Sie sind etabliert, bekannt, respektiert und haben Vorbildfunktion.

### Analysekorpus (Künstler und CDs)

- Ali En: *Leva scena* (1994, Mačjidisk) und *Smetana za frende* (1999, Forza Cheeba Network)
- Klemen Klemen: *Trnow stajl* (2000, Nika) und *Hipnoza* (2003, Rap-Nika)
- 6 Pack Čukur: *Ne se čudit* (2001, Menart) und *Keramičarska lirika* (2003, Menart)
- Murat in Jose: *V besedi je moč* (2002, T3S/Multimedia)

- N'toko: *Cesarjeva nova podoba* (2003, RapNika) und *Dobrodelni koncert ob koncu sveta* (2005, RapNika)
- Plan B: *Čarovniki* (2003, Nika)
- Kosta: *Riihlah* (2002, Monkibo/Bonus, selbst-produzierte CD), *B.I.Z.* (2003, Matrix Musik) und *Delo na črno* EP (2004, selbstproduzierte CD)
- Trkaj: *V času enga diha* (2004, RapNika)
- Kocka: *Alea acta est* (2004, White Nigga)
- Samo Boris: *Pasivna oblika glagola biti* (EP) (2004, selbst produzierte CD)

Wie bereits erwähnt, lag das Augenmerk der Analyse auf den Veröffentlichungen der Künstler, weshalb einige wichtige Genremerkmale wie Bilder, Körpersprache und Gestik hier keine Berücksichtigung finden konnten. Mit Blick auf den Umfang des erhobenen Materials ist dies hier nicht zu leisten.

## Analyse

Die detaillierte Schilderung meiner Begegnungen mit allen der zehn ausgewählten Künstler würde den Rahmen dieser Darstellung sprengen, weshalb ich hier lediglich drei von ihnen zur Illustration meines Vorgehens in den Fallanalysen heranziehe, um mögliche Elemente des Genres zu identifizieren.

### N'toko: *Cesarjeva nova podoba* und *Dobrodelni koncert ob koncu sveta*

N'toko ist der (Künstler-)Name eines jungen HipHop-Künstlers aus Novo Mesto, der vor allem als Sänger der populären Funk-Crossover Formation *Moveknowledge* bekannt geworden ist. Seine Solo-Karriere als MC erreichte ihren ersten von vielen Höhepunkten im Jahr 2003, als er zum zweiten Mal den nationalen Wettbewerb im Freestyle-Rap gewinnen konnte. Dieser Umstand bewog *Nika* (eines der größten Plattenlabel in Slovenien) dazu, seine erste CD zu produzieren.

Das Album mit dem Titel *Cesarjeva nova podoba* (dt.: *Des Königs neue Kleider*) wurde, ebenso wie sein Nachfolger *Dobrodelni koncert ob koncu sveta* (dt.: *Benefizkonzert am Ende der Welt*), von den Fans wie von der Kritik gleichermaßen begeistert als eines der besten in der kurzen Geschichte des slovenischen HipHop aufgenommen.

N'toko selbst genießt den Ruf eines integeren und charismatischen Künstlers vor allem durch seine konsequente, tiefgründige und überzeugende Kritik an verschiedenen problematischen Aspekten, die für den glo-

balen Kapitalismus unserer Tage bezeichnend sind. Sein musikalischer Stil entspricht weitestgehend dem des konventionellen HipHop. Sämtliche der zuvor benannten musikalischen Elemente des Genres finden sich in seinem Schaffen wieder. Leichte stilistische Abweichungen lassen sich lediglich in Form relativ hoher Stimmlagen, von ihm in extrem hoher Geschwindigkeit gerappten Textpassagen sowie dem sporadischen Einbringen von Jazz-, Funk- und Rockelementen feststellen.

Auf der Ebene der konnotativen Dimension seiner Musik hingegen ist N'toko weit weniger konventionell. Seine Haltung und seine Texte sind äußerst kritisch. In diesem Sinne lässt sich sein Werk als HipHop-typisch beschreiben. Jedoch hat es darüber hinaus eine besondere Qualität. Diese zeigt sich an erster Stelle an solchen Texten, in denen er auf ernste und tiefgründige Weise politische Manipulationen, Korruption, Populärkultur, Konsumenten, Doppelmoral, Musikszene etc. auf globaler wie lokaler Ebene kritisiert. Hierin zeigt sich zweifelsohne auch eine große Nähe zu den Standpunkten und Wertvorstellungen verschiedener anarchistischer und globalisierungskritischer Bewegungen der Gegenwart.

„Če ljudi uspeš prepričat, da je svoboda=ujetništvo  
ti bodo bogato plačal da vsazga zapreš v celico  
Bombardiraj jih s stereotipi, dokler jim ne podležejo  
pod kožo zlezejo, idoli na vrhu lestvic gnezdiijo  
Standardom ne ustrezajo, vsi ste podpopvrečni  
glavni vir dohodkov so kompleksi iz podzavesti“  
(N'toko: 'Cesarjeva nova podoba'; *Cesarjeva nova podoba* [RapNika, 2004])

„Wenn du die Leute davon überzeugen kannst, dass die Freiheit das gleiche wie Sklaverei ist,  
dann werden sie dich für Jeden, den du einsperrst, bezahlen,  
Bombardiere sie mit Stereotypen bis sie kapitulieren.  
Sie werden dir unter die Haut gehen, die Popidole aus den Charts.  
Du entsprichst nicht dem Standard, du bist noch nicht mal Mittelmaß.  
Die Haupteinnahmequelle liegt in deinen unterbewussten Komplexen.“

Der ausgeprägt kritische Charakter von N'tokos Musik wird durch die Gestaltung der Cds zusätzlich unterstrichen; das Cover der ersten CD wurde durch den bekannten Graffiti-Künstler Engels aus Ljubljana realisiert. Wie seine Graffitos auf den Mauern der Stadt zeigen auch die Bilder auf dem Cover von *Cesarjeva nova podoba* klaustrophobisch anmutende urbane Strukturen, in denen hyper-aggressive Werbebotschaften eindeutig auf die bizarre oder genauer ‚blutsaugerische Natur‘ des globalisierten Kapitalismus hinweisen sollen. Das *Artwork* der zweiten CD ist dagegen äußerst

minimalistisch gehalten. Auf dem Cover finden sich nur wenige simple Bleistiftzeichnungen von N'toko, was wiederum als visueller Ausdruck der zutiefst kritischen, anti-kommerziellen Inhalte seiner Musik gewertet werden kann.

Darüber hinaus lassen sich jedoch keine weiteren genretypischen Elemente in N'tokos Werk identifizieren. Es finden sich weder eine Betonung des Lokalen noch ethnische belehrende Elemente, während Sexismus und Hedonismus von N'toko sogar explizit ins Lächerliche gezogen werden. N'tokos Schaffen beziehen sich zwar hinsichtlich musikalischer Konventionen eindeutig auf den amerikanischen HipHop, auf der Ebene der konnotativen Elemente lässt sich aber lediglich die Kritik an gesellschaftlichen Zuständen ausweisen.

### **Klemen Klemen: *Trnow stajl* und *Hipnoza***

Klemen Klemen ist ein Veteran des slovenischen HipHop. Schon in den frühen 1990er Jahren arbeitete er mit den Pionieren des slovenischen HipHop und ist seitdem permanent in der Szene aktiv. Im Laufe der Jahre hat er sich dabei zu einer Art Kultfigur entwickelt. 2000 veröffentlichte Klemen Klemen unter dem Titel *Trnow stajl* (dt. ‚Trnovo Stil‘) mit großem Erfolg seine erste CD. Dennoch ergaben sich im Nachgang einige Probleme: Die Texte waren äußerst provokant (im Stil des *gangsta rap*) und der Künstler machte sich besonders in der Štajerska-Region viele Feinde, nachdem er die Anhänger des bekanntesten lokalen Fußballclubs in einem seiner Songs absichtlich beleidigt hatte. Mit der Veröffentlichung seines zweiten Albums *Hipnoza* (dt.: Hypnose) im Jahr 2003 festigte Klemen Klemen seinen Ruf als einer der fähigsten und zugleich provokantesten slovenischen HipHop-Künstler.

Im streng musikalischen Sinn ist Klemen Klemens Musik als eher konventionell zu bezeichnen. Es lässt sich beim ihm zwar in gewissem Maße eine eigene Handschrift erkennen, er ist jedoch unzweifelhaft stark durch Ol' Dirty Bastard und andere Künstler des Houstoner Plattenlabels *Rap-A-Lot* beeinflusst (napo.lee.tano 2000). In dieser Beziehung weicht seine Musik nicht von dem oben für das HipHop-Genre allgemein aufgestellte Muster ab. Wie schon bei N'toko lässt sich auch bei Klemen Klemen eine scharfe Kritik erkennen, die sich gegen Alles und Jeden richtet und als *boastful self-awareness* zum Ausdruck kommt. Sie zeigt sich in seinen Texten, die zudem oft auch von Lokalpatriotismus, Machismo und Sexismus geprägt sind. So betont der Künstler wiederholt, dass er aus Trnovo (ein Stadtviertel in Ljubljana, definitiv kein Ghetto) stammt und auf dem Cover seiner ersten CD *Trnow stajl* ist er selbst vor der berühmten Pfarrkirche, dem Wahrzeichen von Trnovo, abgebildet.

Auch das Element des Hedonismus ist in Klemen Klemens Texten präsent. Oft rappt er sehr direkt und affirmativ über Parties, Sex, Drogen (er tendiert dazu, in jeder zweiten Strophe den Konsum von Marihuana zu erwähnen) und Alkohol.

„Še ga bomo pil, še ga bomo pil [...]“

(Klemen Klemen: 'Šnopl II. '; Hipnoza [RapNika, 2003])

„Wir trinken weiter, wir trinken weiter [...]“

Und schließlich der Machismo: Während sich nicht eindeutig ausweisen lässt, ob Klemens Prahlerei ob seines Erfolges bei Frauen Ausdruck eines wirklich problematischen machistischen Weltbildes, reine Phantasie oder von beidem etwas darstellt, scheint doch offensichtlich, dass er auf sein Image als selbstbewusster, unwiderstehlicher junger Macho großen Wert legt. Dies wird zum einen in seinen Texten deutlich, in denen regelmäßig von seinen verschiedenen *lubice* (engl.: *honeys*) die Rede ist und zum anderen in seiner tiefen Stimmlage sowie bewusst eingesetzten Verzerrungen der Stimme. Es lässt sich also zusammenfassen, dass in Klemen Klemens Werk, mit Ausnahme der ethnischen Erziehung, alle zuvor benannten Elemente des HipHop zu finden sind.

### 6 Pack Čukur: *Ne se čudit* und *Keramičarska lirika*

6 Pack Čukur kommt aus Velenje, einer kleineren Stadt in Slovenien, die sich in den letzten Jahren zu einem lebhaften Zentrum popmusikalischer Aktivität entwickelt hat. Es verwundert daher kaum, dass der junge HipHop-Künstler hier mit *Ne se čudit* (dt.: *Wundere dich nicht*) 2001 und *Keramičarska lirika* (dt.: *Keramische Lyrik*) 2003 zwei sehr gelungene CDs vorgelegt hat. Gleichwohl waren 6 Packs Begabung und Reife für viele eine Überraschung, die durch die CDs erkennbar sind. Beide CDs hatten großen Erfolg sowohl bei der Musikkritik als auch bei den HipHop-Fans, obwohl einige von *Keramičarska lirika* enttäuscht waren, da ihnen das Album zu kommerziell war bzw. zu wenig den Konventionen des HipHop entsprach.

Musikalisch heben sich 6 Packs Songs klar von dem amerikanischen Muster ab; sie sind jedoch generell noch immer durch die für den HipHop geltenden Parameter gekennzeichnet. Abweichungen geringerer Art stellen die Songs „Trgovina Čakuzzy“ (engl.: „Čakuzzy Shop“) und „Zato te nimam rad“ (dt.: „Deshalb liebe ich dich nicht“), die Jazz-Elemente enthalten sowie das an den Soul eines Stevie Wonder oder Marvin Gaye in den frühen 1970er Jahren erinnernde „Jest te nimam rad“ (dt.: „Ich liebe dich nicht“) dar, die auf dem zweiten Album zu finden sind. Ebenfalls auf

*Keramičarska lirika* ist der Song „Hiphop Harmonica“ (dt.: „HipHop-Akkordeon“), in welchem mit dem Akkordeon sogar ein Instrument der traditionellen Volksmusik zu hören ist. Trotz dieser Besonderheiten passen die Titel allerdings noch immer in das Genre HipHop, da die zuvor genannten Elemente letztlich nur die Funktion haben, bestimmte atmosphärische Effekte zu erzielen – alles andere (relativ komplexe Rhythmen im Vierviertakt, deklamierend vorgetragene Textpassagen, etc.) ist charakteristisch für den HipHop. Die CD-gestaltung jedoch erscheint nicht HipHop-typisch und die Songs selbst wurden komplett mit ‚Live-Instrumenten‘ eingespielt; es wurde kein einziges Sample verwendet, was ebenso eine Abweichung darstellt.

Dasselbe trifft für die Ebene der kulturellen Konnotationen zu: Genau wie bei Klemen Klemen fehlt hier das Element der ethnischen Erziehung (da es eben keine ethnischen Minderheiten in Slovenien gibt), während alle anderen Merkmale präsent sind. Zunächst ist da ein starkes Element der *boastful self-awareness*, obwohl dies in diesem Fall nicht unbedingt eine kritische Haltung ausdrückt. Hier ist es wohl eher als Versuch zu werten, sich als ‚cool persona‘ zu inszenieren. Dessen ungeachtet scheint sich 6 Pack sicher zu sein, dass seine Texte die authentischsten verfügbaren Zeugnisse des ‚real life‘ darstellen, die allerdings nicht ausschließlich auf die Erfahrungen der Straße beschränkt ist:

„Repam 24 ur in sedem dni v tednu  
ni treba časopisa brat zato, ker vse ti bom povedu [...]“  
(6 Pack Čukur: ‚Ne se čudit‘; Ne se čudit (Menart, 2001))

„Ich rappe 24 Stunden und 7 Tage die Woche  
Du brauchst keine Zeitungen, denn ich werde dir alles erzählen [...]“

6 Packs lokalpatriotische Haltung wird an vielen Referenzen deutlich. Seine Geschichten spielen sich in der Regel in Velenje ab. Er betont immer wieder, stolz darauf zu sein, von dort zu stammen. Darüber hinaus rappt er im Dialekt seiner Region. Ebenso omnipräsent in 6 Packs Texten ist das Element des Hedonismus. Sie hinterlassen den Eindruck, der Künstler sei ausschließlich an Frauen, Alkohol und Drogen interessiert. Und natürlich der Machismo: Wie für Klemen Klemen lässt sich auch für 6 Pack eine Selbstdarstellung als unwiderstehlicher Frauenheld feststellen, womit er ebenfalls die ‚Machonorm‘ des HipHop aktualisiert. Da ich in meiner Untersuchung die textlich-performative Ebene untersuche, nehme ich seine Zeilen als Zeichen des Machismo:

„Oh bejbe zgledaš ok a greš z mano na en  
superplayarski koktejl  
slekla boš hlačke in majčke slej ko prej če ne pa  
pejt pa s svojim kmetom dol se dej.“  
(6 Pack Čukur: „Šluk šluk“; Ne se čudit (Menart, 2001))

„Okay baby, schau her, Du kommst mit mir auf einen  
Super-Player-Cocktail,  
Früher oder später wirst Du Deinen BH und Deinen Slip ausziehen,  
Und falls nicht, kannst Du gehen und Deinen Bauernfreund ficken.“

Mit Ausnahme der ethnischen Erziehung lassen sich zentrale Elemente des HipHop-Genres in 6 Pack Šukurs Texten identifizieren.

### Ein Muster der Aneignung?

Auf Grundlage der Analyse sämtlicher der zehn ausgewählten Künstler wurde eine Tabelle (vgl. unten) erstellt, die einen Überblick über die Elemente des ‚originalen‘ amerikanischen HipHop und ihrem Auftreten in der angeeigneten slovenischen Version geben soll. Da jedoch nahezu alle der hier untersuchten Musiker die stilistischen Merkmale des ‚Originals‘ ohne größere Abweichungen für sich übernehmen, wurde die Vielfalt der musikalischen Elemente auf eine einzige Variable reduziert. Des Weiteren habe ich die Elemente ‚Selbstbewusstsein/Prahlerei‘ und ‚polemische Kritik‘ voneinander getrennt aufgenommen, da sich in der Analyse herausgestellt hat, dass diese nicht zwangsläufig in Verbindung miteinander auftreten. Schließlich, um ein größtmögliches Maß an Klarheit zu gewährleisten, verwende ich nur drei Unterscheidungen hinsichtlich der Präsenz der genretypischen Merkmale in der Musik der slovenischen Künstler: präsent (ja), zum Teil präsent (zum Teil), nicht präsent (leer). Damit ergibt sich zwar ein etwas vereinfachtes Bild, nach reiflicher Überlegung bin ich jedoch zu dem Schluss gelangt, dass diese simple dreiteilige Unterscheidung tatsächlich zur Klarheit beiträgt, ohne dabei wesentliche Details zu vernachlässigen (vgl. Tabelle).

Den aus der Analyse gewonnenen Erkenntnissen zufolge beinhaltet der slovenische HipHop nur wenige kulturelle Eigenheiten. Gleichwohl weisen die lokalen Aneignungen des globalen Genres eine gewisse Konsistenz auf: Von allen dem Genre eigenen Elementen verbinden die slovenischen Künstler die Musik des HipHop an erster Stelle mit ausgeprägt kritischen Texten. Dieses Muster ist als solches nicht außergewöhnlich. In den meisten kulturellen Umgebungen werden die musikalischen Konventionen des Gen-

res mit einer höchst kritischen Grundhaltung kombiniert. Im slovenischen HipHop jedoch beschränken sich die kritischen Texte nicht auf das Thema der Ethnizität und auch andere der etablierten Merkmale des Genres, wie die Betonung des Lokalen, des Hedonismus etc. tauchen häufig nicht auf.

*Tabelle: Elemente des ‚originalen‘ amerikanischen HipHop und ihr Auftreten in der angeeigneten slovenischen Version*

	<i>Ali En</i>	<i>Klemen Klemen</i>	<i>6 Pack Čukur</i>	<i>Muratin Jose</i>	<i>N'toko</i>
<i>Musikalische Elemente des Genres</i>	teilweise	Ja	Ja	Ja	Ja
<i>Polemische Kritik</i>	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
<i>Selbstbewusstsein Prahlerei</i>	Ja	Ja	Ja	teilweise	Ja
<i>Betonung des Lokalen</i>					
<i>Erfahrung der ethnischen Ausgrenzung</i>	teilweise	Ja	Ja		
<i>Hedonismus</i>	teilweise	Ja	Ja		
<i>Sexismus</i>		Ja	Ja		

	<i>Plan B</i>	<i>Kosta</i>	<i>Trkaj</i>	<i>Kocka</i>	<i>Samo Boris</i>
<i>Musikalische Elemente des Genres</i>	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
<i>Polemische Kritik</i>	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
<i>Selbstbewusstsein Prahlerei</i>	Ja			Ja	teilweise
<i>Betonung des Lokalen</i>				teilweise	
<i>Erfahrung der ethnischen Ausgrenzung</i>	teilweise			Ja	
<i>Hedonismus</i>	teilweise			Ja	
<i>Sexismus</i>				Ja	

Demnach scheint sich der slovenische HipHop in der Anfangsphase einer Entwicklung zu einer interessanten neuen Spielart des Genres zu befinden. Im Moment fungiert er jedoch vorrangig als Medium für die Konstruktion einer typisch kritischen, man könnte sagen modernistischen Subjektivität.

Aus politischer Perspektive ist das einerseits positiv, da Jugendliche auf diese Weise dazu ermutigt werden, eine reflexive, kritische Haltung gegenüber einer Welt einzunehmen, in die sie gerade eintreten. Andererseits ist dies weniger der Fall, wenn man sich den großen hedonistischen Anteil in den Texten vergegenwärtigt. In einer postmodernen Welt ohne klar definierte Machtzentren, mit spielerischen Identitäten, dem Verlust von Sicher-

heiten etc. muss die Idee von der Konstruktion einer typisch modernistischen, kritischen Subjektivität überholt erscheinen. Denn eine solche oppositionelle Position ist generell schwierig in einer Zeit, in der diese ein etablierter Bestandteil offizieller Diskurse und Marketingstrategien ist. Daher lässt sich argumentieren, dass die zutiefst kritische, moderne Subjektivität, wie sie durch den slovenischen HipHop konstruiert wird, ihre Vorteile (sie ermutigt Jugendliche der sozialen Realität kritisch zu begegnen), aber auch Nachteile hat. Im tragischsten Fall könnte sie ihre Anhänger veranlassen zu glauben, mit einer prinzipiell kritischen Einstellung sei eine gesellschaftliche Verbesserung quasi automatisch erreicht.

## Literaturverzeichnis

- Best, Steven und Kellner, Douglas (Hg.) (1991): *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. Houndmills: Palgrave MacMillan Press.
- Coyle, Michael and Jon Dolan (1999): „Modeling Authenticity, Authenticating Commercial Models“. In: Kevin J. H. Dettmar/William Richey (Hg.): *Reading Rock'n'roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 17-36.
- Cross, Brian (1993): *It's not about a Salary ... Rap, race and Resistance in Los Angeles*. London and New York: Verso.
- Decker, Jeffrey L. (1994): „The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism“. In: Andrew Ross/Tricia Rose (Hg.): *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. New York: Routledge, 99-121.
- Dyson, Michael Eric (1993): „Between Apocalypse and Redemption: John Singleton's *Boyz N the Hood*“. In: Jim Collins/Hillary Radner/Ava Preacher Collins (Hg.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge, 209-226.
- Frith, Simon (1983): *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. London: Constable.
- Hollinger, Robert (1994): *Postmodernism and the Social Sciences*. London, Thousand Oaks und New Delhi: Sage.
- Hribar, Tine (2002): „Pankrti, tovariši in drugi“. In: Tine Hribar/Peter Lovšin/Peter Mlakar/Igor Vidmar (Hg.): *Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci*. Ljubljana: Cankarjeva založba in Ropot, 5-7.
- Huq, Rupa (1999): „Living in France. The Parallel Universe of Hexagonal Pop.“ In: Andrew Blake (Hg.): *Living Through Pop*. London: Routledge, 131-145.
- Koren, M. (2004): *Hip hop kultura*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Mitchell, Tony (1996): *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press.

- napo.lee.tano (2000): *Klemen Klemen: Trnow stajl*. <[http://www. mladi-  
na.si/tednik/200043/clanek/plosce-01/](http://www.mladina.si/tednik/200043/clanek/plosce-01/)> (Zugriff: 30. Juli 2007).
- Repe, Božo (2002): „Vloga slovenskega punka pri širjenju svobode v samoupravnem socializmu sedemdesetih let.“ In: Tine Hribar/Peter Lovšin/Peter Mlakar/Igor Vidmar (Hg.): *Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci*. Ljubljana: Cankarjeva založba in Ropot, 45-56.
- Rose, Tricia (1994): „A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop“. In: Andrew Ross/Tricia Rose (Hg.): *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. New York and London: Routledge, 71-88.
- Toynbee, Jason (2000): *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Hodder Arnold.

