

SEMIOTISCHE AUTONOMIE POPULÄRER KULTUREN. EINE FALLSTUDIE ZUM POLNISCHEN HIP-HOP

BARTOLOMAE RESZUTA

1. EINFÜHRUNG: THEORIE UND FORSCHUNGSPRAXIS

Auch wenn es unbedeutend scheinen mag: für einen Wissenschaftler ist es eine zwar unangenehme, aber trotzdem notwendige Aufgabe, für die gegenwärtigen Diskussionen über populäre Kultur und deren semiotische Kreativität einen theoretischen Hintergrund zu erarbeiten. Das scheint zunächst seine Möglichkeiten zu übersteigen; dennoch ist dieses Vorhaben ein Ausdruck ehrlichen Hoffens – und gleichzeitig das Eingeständnis einer Niederlage. Die Populärkultur ist ein Forschungsfeld, in dem Ergründung und Erarbeitung des Gegenstands der theoretischen Konzeptualisierung vorausgeht. Auch wenn die mangelnde theoretische Fundierung der Populärkulturforschung sowohl durch deren relative Jugend als auch durch die Konzentration auf die Feldarbeit entschuldigt werden könnte, ist ein weiterer zentraler Grund für den Theoriemangel zu nennen: Entweder fehlt es den Theorien an Kreativität oder aber es liegt an der Paradigmenkrise, die die Debatten zwischen Sozialwissenschaften und Cultural Studies in der Ära der vorglobalen Industriegesellschaften prägte. Begriffe wie Macht, Kontrolle oder semiotisches Schlachtfeld, die früher grundsätzlich Akzeptanz fanden, werden heute in Frage gestellt und, da der Industriestaat im Verschwinden und eine globale semantische Gesellschaft im Entstehen begriffen ist, verdienen diese Konzepte es jedoch, überdacht oder letztlich sogar abgelehnt zu werden. Ob es sich in der wissenschaftlichen Argumentation um eine Revolution oder eine Evolution handelt (Kuhn 1962), die Popular Culture-Forschung stellt jedenfalls eine Überfülle so genannter ‚Anomalien‘ bereit, die die üblichen Herangehensweisen an semantische Kreativität und Autonomie sozialer Akteure unterminieren.

In klassischen soziologischen Debatten wurde Populärkultur entweder als funktional oder disfunktional in Bezug auf das soziale System verstanden. Im ersten Fall handelt es sich um einen deskriptiven Ansatz, der darauf abhebt, dass die existierenden Sozialnormen internalisiert werden, so dass die gesellschaftliche Ordnung weiterhin legitimiert bleibt. Der zweite Ansatz, der kritische Theorien kombiniert, nimmt Populärkultur als ein semantisches Schlachtfeld wahr, das nicht nur eine Auseinandersetzung über Produktionsmittel deutlich werden lässt, sondern auch einen Konflikt zwischen finanzieller und kultureller Ökonomie (Fiske 1999: 309). Wenn wir die Marx-Webersche Debatte über die Rolle der Kultur beiseite lassen, bewegen sich beide Ansätze innerhalb desselben makrosoziologischen Paradigmas von Funktionalität und Determinismus. Kreativität und Autonomie werden vernachlässigt und dem systemischen Ansatz wird der Vorrang zugesprochen. Nur in den ethnomethodologischen Studien der Chicagoer Schule wird die Autonomie des Subjekts nicht in Frage gestellt. Das geschieht jedoch auf Kosten des systemischen Ansatzes, was wiederum eine bedeutende Einschränkung für eine intensivere Anwendung mit sich bringt. Populärkultur kann so als Plattform für die Interaktion und die Schaffung von Symbolen ohne einen klaren Bezug zum sozialen System gesehen werden. Umgekehrt kann die Populärkultur Beispiele für makrosoziale Funktionalität und Dysfunktionalität liefern, sie wendet sich sehr wohl an Politische – einschließlich an die religiöse, wirtschaftliche und kulturelle Programmatik. Und trotzdem: diese Programmatik bezieht sich nicht notwendig auf das lokale Sozialsystem, sondern auch auf das globale. Durch die Desintegration der zentralen Kontrolle und die Entstehung einer globalen Wirtschaft wird nun umgekehrt auch die Aufgabe mühsam, zu definieren, was das Funktionale oder das Dysfunktionale heute überhaupt bedeutet. Ist es einfach so, dass der Gral der Theorien sich vom soziologischen in den Forschungsbereich der Cultural Studies verschiebt, oder ist man in keinem von beiden in der Lage, das Phänomen der gegenwärtigen Populärkultur zu erfassen?

Die gängige Diskussion der Populärkultur nennt insbesondere zwei Theoretiker, deren Werke möglicherweise von Nutzen sind, um die soziale und kulturelle Seite der Populärkultur zu verstehen: es handelt sich um Michel Foucault und Pierre Bourdieu (siehe dazu Strinati 1995 und Story 1996). Die Verwendung der Foucaultschen Theorie der Machtverhältnisse und sozialen Diskurse führt zu der subtilen, aber nicht minder bedeutungsvollen Annahme, dass das Publikum determiniert sei. So subtil diese Theorie auch sein mag, sie trägt Züge, die sowohl dem marxistischen Blick auf die Kultur als auch den Konzepten der Frankfurter Schule verwandt sind, die von ‚falschen Bedürfnissen‘ und ‚kultureller Produktion‘ spricht. Ob es sich nun um die Zuhörer, die Zuschauer oder die Verbraucher handelt, so gilt: all diese Subjekte werden von Institutionen geschaffen, die es darauf anlegen, das soziale, politische oder kulturelle

Verhalten ihrer Untergebenen zu bestimmen. Das „Publikum“ existiert nicht von Natur aus, es wird durch bestimmte Diskurse geschaffen, deren Zweck die Hervorbringung einer Zielgruppe mit analysierbarem Verhalten ist. Das diesbezügliche Wissen ist in der Folge bei der Implementierung bestimmter Herrschaftspraktiken hilfreich – v. a. für die, die über solche verfügen. Während empirische Studien mehr Information über das Publikum erbringen, könnte der Körper der Populärkultur die Rolle als eine weitere Form der Unterdrückung oder Kontrolle übernehmen (Ang 1991). Die wenigen Bemerkungen, die Bourdieu über die Populärkultur gemacht hat, unterscheiden zwischen politischer, ökonomischer und kultureller Herrschaft. Das politische und das ökonomische Feld weisen Ähnlichkeiten mit dem oben erwähnten theoretischen Ansatz auf, während das kulturelle Feld das Thema der symbolischen Gewalt und der Perfidie mit einschließt, ausgeübt von jenen, die die Medien, Radio, Fernsehen und Presse, sowie den möglichen Zugang der Kulturschaffenden zum Publikum kontrollieren. Während die Medien durch ihre Auswahl der politischen Inhalte marginalisierte politische Diskurse vom Publikum fernhalten, begrenzen die wirtschaftlichen Bedingungen die kulturelle Produktionsautonomie. Populärkultur wird durch diese Faktoren bestimmt, und selbst wenn das Populäre in den Medien zugelassen wird, dann nur, um eine ähnliche Illusion aufzubauen wie sie der Karneval in mittelalterlichen Machtverhältnissen bot. Die Untergebenen haben die Erlaubnis, über die scheinbar Mächtigen zu sprechen und oft auch zu lachen; das aber macht tatsächliche soziale Veränderungen unmöglich (Bourdieu/Wacquant 1992).

Gleichgültig, wie komplex Foucaults und Bourdieus Theorien sein mögen, es fehlt ihnen eine Untermauerung des Paradigmas der Machtverhältnisse, das den obigen Diskurs über Populärkultur vorbestimmt. Die Annahmen bezüglich der Populärkultur schließen die oben erwähnten und ihr Gegenteil gleichzeitig ein. Was aber noch beunruhigender ist: die gegenteiligen Annahmen sind sogar besser gegen eine Widerlegung gewappnet. Populärkultur kann sowohl politisch angepasst sein als auch Politik kritisch hinterfragen. Sie kann ökonomischem Druck ausgesetzt sein und sich dem Konsum und der Art und Weise, wie Besitz verteilt ist, mit Entschiedenheit entgegenstellen – auf lokaler wie globaler Ebene. Populäre Kultur kann die soziale Ordnung sowohl zurückweisen als auch akzeptieren – sicherlich in begrenztem Umfang, begrenzt auf den Bereich, den eine Kultur oder eine Superstruktur an der Basis abdeckt. Populärkultur mag repetitiv sein und es ist richtig, dass eine Vielzahl der Mainstream-Produktionen Fließbandprodukte mit Stromlinienform sind. Trotzdem, was nicht als Hochkultur definiert werden kann, bleibt wohl eine Nische und weist einen hohen Grad an Kreativität und Komplexität auf. Wenn bestimmte deterministische Ansätze sich als nutzlos in ihren Bemühungen erwiesen haben, das oppressiv politische, das ökonomische oder kulturelle System darzustellen, und die anderen unfähig waren, Au-

tonomie und Kreativität von Publikum und Populärkulturschaffenden in den Bereich des politischen, kulturellen und ökonomischen Lebens zu übertragen, dann ist jetzt vielleicht der Moment gekommen, beide Seiten auf diese Begegnung vorzubereiten und die Populärkultur für Aktion und Reaktion beider zu öffnen. Wenn kritische Theorien im Verschwinden begriffen sind, dann sollten vielleicht die pragmatischen auf den Plan treten und die kritische Natur des öffentlichen Lebens gegenüber seiner pragmatischen Gleichgültigkeit rechtfertigen. Im Folgenden werde ich versuchen das Potential darzustellen, das autonome Subjekte haben, die um ihrer selbst willen kritisch sind.

2. HIP-HOP UND SEIN PLATZ IM SOZIALEN SYSTEM

Die folgende Untersuchung basiert auf der Inhaltsanalyse ausgewählter Begriffe, denen in Hip-Hop-Texten eine wichtige Rolle zukommt und die häufig in Interviews mit Rappern erwähnt werden. Ich habe versucht, ein repräsentatives Bild des Hip-Hop zu erstellen und habe mich dabei nicht nur auf jene Musikgruppen konzentriert, die als sozial orientiert gelten. Im Verlauf der Untersuchung habe ich über 400 Rap-Texte aus 22 Alben von 15 verschiedenen Gruppen gelesen oder angehört und mehr als hundert Interviews mit Rappern und DJs ausgewertet, die in Hip-Hop-Magazinen veröffentlicht sind (*Klan* und *Hip-hol.pl.*).

Die Methode der Untersuchung – die semantische Feldanalyse, ist eine qualitative Form der Inhaltsanalyse, die einen Wissenschaftler befähigt, ein gegebenes Wort oder Konzept in dem linguistischen Kontext zu sehen, in dem es auftaucht. In einer solchen Untersuchung wird ein *Konzept* – ein *Nomen* mit all seinen vielfältigen Synonymen und der Skizze seiner Antonyme – mit Hilfe all der Adjektive, die es begleiten, beschrieben. Desgleichen gibt es eine Kategorie mit *Assoziationen*, also mit Konzepten, die in irgendeiner Weise mit dem Basisnomen zusammenhängen, und eine mit *Verben*, die in zwei Unterkategorien aufgeteilt sind, nämlich in aktive und passive Verben (Kłosiński 1999: 45-48).

Um das Phänomen des Hip-Hop in Polen zu verstehen, muss kurz umrissen werden, wie die Hip-Hopper sich selbst innerhalb der Gesellschaft wahrnehmen. Vier Konzepte aus der Inhaltsanalyse sind hier hilfreich. Als erstes das Konzept der *Stadt* – es ist essenziell, um den Hip-Hop in räumlicher Hinsicht zu verorten, dann *die Straße* – sie scheint die zentrale Axe im Leben junger Menschen zu sein; oft wird auf sie als ‚wahre Lehrerin‘, ‚Mutter‘ oder einfach als Zuhause Bezug genommen. Ein weiteres Konzept, die *Arbeit*, nimmt Annahmen amerikanischer Forscher auf, die davon ausgehen, dass eben der Rückgang an Arbeit für die Entwicklung der Unterschicht verantwortlich ist, also für diejenige Gruppe von marginalisierten Stadtbewohnern, denen sich die Hip-Hopper explizit zuordnen. Schließlich haben wir das Konzept des *Hip-*

Hop, mit dem die Rolle gezeigt wird, die Hip-Hop für diese sozial Unterprivilegierten spielt. Im Anschluss daran werde ich dann versuchen die sozialen Verhältnisse zwischen Hip-Hoppern und Geschäftsmännern, Politikern und Künstlern zu beleuchten.

2.1 Forschungsfeld 1: Die Selbstdefinition des urbanen Habitus der Hip-Hopper

Die Definition des Habitus¹ von Hip-Hoppern ist sehr eng mit dem Leben in der Stadt verbunden und teilt sich in zwei klar zu unterscheidende Unterkategorien auf. Die *Stadt* wird in doppelter Rolle wahrgenommen: erstens wird sie in ihrer Funktion als Stadtzentrum mit betonter Gering-schätzung bedacht, denn man geht ja um des Amüsements oder der Geschäfte willen hierher; zweitens stellt sie einen Gegensatz zum Land dar. Im letzteren Fall wird dem städtischen Betonschungel und den anonymen Wohnsiedlungen ein hohes Maß an dichterischer Aufmerksamkeit gewidmet; beides wird zum positiven Konzept und Kernstück der Selbstdefinition. Die Stadt wird mit Wohnblöcken, Wolkenkratzern, Siedlungen und Straßen assoziiert. Ihre alltägliche Lebenslandschaft beschreiben die Hip-Hopper mit sich wiederholenden Bildern: mit Graffiti bedeckte Treppenhäuser, Parkbänke zwischen den Wohnblocks und manchmal ein nahe gelegenes Fuß- oder Baseballfeld. Diese Landschaft unterscheidet sich vom Stadtzentrum im engeren Sinne, das dröhnend und laut ist, pulierend und voller Menschen, Straßenbahnen und Bussen, Pubs und Discos. Das Zentrum ist ein Ort, auf den man ‚stößt‘, den man ‚besucht‘, in dem man ‚herumwandert‘, ‚Geschäfte macht‘ und der mit Entfremdung, Auflösung und der finanziellen Unterlegenheit der Jugendlichen assoziiert wird. Die Wohnsiedlungen der Peripherie hingegen werden mit Zärtlichkeit als ‚die echten‘ beschrieben, als diejenigen, mit denen man vertraut und verwandt ist. Wie auch immer, diese Viertel sind ebenso die Quelle von Texten, die großes soziales Engagement aufweisen, als auch von solchen, die stereotype Bilder von Verbrechen, Prostitution und Armut bestätigen. Die Ähnlichkeit dieser Bilder mit denen, die in den Medien von amerikanischen Ghettos gezeichnet werden, kann leicht widerlegt werden.

Im Verlauf seiner Geschichte war Polen ein landwirtschaftlicher Staat mit einer sehr dünnen Mittelschicht. Die Aufteilung Polens führte im Inneren zur Zerstörung der Handels- und Industrieverbindungen, während der Mangel an zentraler Führung die polnischen Unternehmer schutzlos machte. Die Ermordung der Juden, die die wichtigste Stütze der Mittelschicht und der Intelligenzija im Zweiten Weltkrieg darstellten, gefolgt von der Veränderung der geografischen Gestalt und des politi-

1 Der Habitus ist nach Bourdieu und Wacquant (1992: 107) ein Kernbegriff, der ein sozial konstruiertes System von Dispositionen bezeichnet, das durch den Sozialisierungsprozess erworben wird.

schen Regimes, machte die Entwicklung einer Mittelschicht für lange Zeit unmöglich. Stattdessen entwickelte sich in der Folge von industrieller Nationalisierung, Bürokratisierung und Industrialisierung im Bereich der Schwerindustrie eine zahlenstarke Arbeiterschicht. Die Städte wurden gebaut, um den Erfordernissen der Schwerindustrie zu entsprechen und eine Homogenität zwischen den Bewohnern herzustellen. Die Historikerin und Wirtschaftswissenschaftlerin Elżbieta Kaczyńska nimmt an, dass „die räumliche Schichtenbildung am meisten durch die sozialistische Urbanisierung verändert wurde. Die Zugehörigen verschiedener Klassen wurden durchmischt, unabhängig von den verschiedenen Niveaus der Einrichtungen“ (Kaczyńska 1998: 296). Die zentrale Verteilung der städtischen Mietwohnungen machte es möglich, Bauern und Arbeiter in Gebieten anzusiedeln, die ursprünglich der Bourgeoisie vorbehalten waren. Diese Siedlungspolitik sowie der obligatorische Besuch der öffentlichen Schule stellten einen soziotechnischen Winkelzug dar, um die Gesellschaft einheitlicher zu machen. Während die Entscheidungsträger sich sehr bemühten, die Intelligenzija und die ehemalige Mittelschicht zu zersplittern, versäumten sie es jedoch, die Arbeiterklasse zwecks besserer Handhabung zu vereinheitlichen – das war vor allem im Hinblick auf die ‚Satellitenstädte‘ der Fall, uniforme Wohnbezirke der Schwerindustriearbeiter. Das Ergebnis dieser soziotechnischen Unzulänglichkeiten der Vereinheitlichung war, dass die Arbeiterklasse die erste war, die zu einer Bedrohung des Regimes wurde. In den achtziger Jahren wurden qualifizierte Arbeiter besser bezahlt als Büroarbeiter der mittleren Ebene; in den frühen Achtzigern sanken ihre Löhne auf 90-95% der durchschnittlichen Landeslöhne. Im Zuge der Umgestaltung wurden Bezirke, die von Arbeitern bewohnt waren, zur zentralen Brutstätte der Kriminalität. Schließlich brachte der Einkommensverfall eine Gruppe von Schulkindern hervor, die es sich nicht länger leisten konnte, nicht zu arbeiten und zu studieren; sie musste schlecht bezahlte und kurzlebige Arbeiten annehmen.

Armut und soziale Probleme sind ein weiterer entscheidender Bestandteil des gesprochenen und gerappten Wortschatzes der Jugendlichen. Der Begriff der *Nachbarschaft* findet sich im semantischen Feld des Wortes *Straße*. Sie wird als der Ort beschrieben, wo alles begann, das Gute wie das Schlechte. In diesem Sinne ist die Straße auch der Ort, wo die Wurzeln sind. Daher wird von ihr als „dem Vermögen der armen Leute“ gesprochen, von einem Ort der Mittellosigkeit, an dem sich Menschen treffen, die kaum mit ihrem Geld über die Runden kommen, ein Ort mit eigenen Gesetzen, des Kampfes und des Leids. Wie die Stadt ist die Straße real und hart, aber sie bringt auch wertvolle Erfahrungen, eine Lektion, die niemand je wieder vergessen wird. Sie zieht Menschen groß und lehrt sie, wie das Leben ist, sie belohnt und bestraft jene, die den Gesetzen des Ortes nicht gehorchen. Ständig beschert sie Freunde und bleibende Beziehungen. Der Vorteil der Straße gegenüber dem Stadtzentrum

oder gegenüber einem Einkaufszentrum, wo die Kinder der Mittelschicht oftmals ihre Zeit verbringen, ist der, dass sie von der geschmacklosen Welt des Fernsehens und der Werbung frei ist, also von einer Welt, in der echte Erfahrung in einer mehr oder weniger virtuellen Welt geliefert wird. Es ist die Straße – so behaupten die Rapper – die den Hip-Hop geschaffen hat, nicht andersherum. Der Hip-Hop ist ihre Stimme, er ist kein Produkt der Medien. Von außen betrachtet – so empfinden sie es – kann man die Straße nicht verstehen und die Probleme der Menschen, die dort leben, werden von Politikern oder örtlichen Autoritäten nie angesprochen. Ebenso kann Hip-Hop nie wirklich von denen verstanden werden, die nicht die eigene Erfahrung teilen, weil sie in der Nachbarschaft wohnen. Das mag nach amerikanischem Ghettoleben klingen, bei dem Jugendliche oft zu Opfern werden und nur eine geringe Chance haben, das Alter von 25 Jahren zu erreichen. In Polen ist das nicht wirklich der Fall, denn Waffen und Drogenhandel waren und sind nicht Bestandteile des gesellschaftlichen Lebens; dennoch erlaubt das Verschwinden der Arbeit und das Elend der Übergangsphase den Rappern, einen solchen Vergleich zu ziehen. In ihrer semantischen Welt sind die Jugendlichen verarmt, unterprivilegiert und werden mit großer Wahrscheinlichkeit zur Unterschicht. Wie auch immer, in ihren Versen schwingt viel Stolz mit und großer Respekt für die eigene Herkunft.

Während es heute aus vielerlei Gründen schwierig sein dürfte, Ähnlichkeiten zwischen amerikanischen Ghettos und polnischen Siedlungen festzustellen, gibt es doch eine Reihe global bedingter Faktoren, die bei manchen Autoren das Gefühl wachrufen, ähnliche Bedingungen zu erkennen. Zygmunt Baumann zum Beispiel erwähnt die Begrenzung des Lokalen innerhalb des globalen Dorfes. Lokal zu sein bedeutet verkrüppelt und diskriminiert zu sein, jeder Information und jeder Macht beraubt (Bauman 2000: 25-32). Die neuen Stadtmauern umgeben nicht die Innenstadt – sie sind innerhalb der Stadt errichtet, um ihre lokalen Bewohner von der Mittelklasse und den Eliten fernzuhalten. Die armen Viertel reagieren ähnlich – sie halten Nicht-Zugehörige davon ab, ohne Befugnis in ihre Gebiete einzudringen, indem sie distinktive Kleider- und Verhaltensmaßstäbe einführen. Wenn wir uns einer visuellen Metapher bedienen wollen, können wir dieses Phänomen als den Kriegscodes eines modernen ‚Stammes‘ betrachten, dessen aktuelles Schlachtfeld eher in den Medien als in der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu finden ist.

Die gegenwärtige Unterschicht ist von der Arbeit ausgeschlossen. Arbeit ist eine Annehmlichkeit, die sich nicht jeder leisten kann. Innerhalb der globalen Verteilung der Ressourcen gibt das Know-How den Ausschlag und die Arbeit wird oft in den fernen Osten verlagert. Diese Situation ist sehr weit entfernt von derjenigen, die Max Weber einst in seiner Analyse der protestantischen Ethik faszinierte. Arbeit ist keine auferlegte Prüfung, die die göttlichen Pläne bezüglich eines Individuums enthüllen, sie ist vielmehr ein Privileg jener, die Zugang zum Wissen ha-

ben und etwas Schreckliches für alljene, die nur ihre Arbeitskraft einbringen können. In Polen förderte der reale Sozialismus die Klasse der Schwerindustriearbeiter, speiste die Bauernschaft ins Netzwerk des staatlichen Verteilungssystems ein und versteckte die Arbeitslosigkeit in überflüssiger Bürokratie. Grundlegende Veränderungen während der postkommunistischen Übergangszeit führten dazu, dass alle erwähnten Gruppen zahlenmäßig zurückgingen und neue Klassenstrukturen sichtbar wurden. Laut der Polnischen Panel Studie verschob sich die gesellschaftliche Wahrnehmung der schwierigsten Konflikte von ‚Herrschenden gegenüber Beherrschten‘ 1988 (60,0%) zu ‚reich gegen arm‘ 1998 (68,7%). – Krystyna Janicka erklärt, dass der „Anteil an Menschen zunimmt, die davon überzeugt sind, dass der Reichtum, die Natur der Arbeit und die Position organisatorischer Autorität starke Konflikte hervorbringen“ (Słomczyński 2002: 15-27). Es ist daher nicht erstaunlich, dass Hip-Hopper die *Arbeit* als *Brot* und angesichts des Mangels an Arbeitsplätzen als ‚Luxus‘ und ‚Privileg‘ bezeichnen. Diese Haltung wird von einer großen inneren Distanz gegenüber Berufen begleitet, die mit Geld zu tun haben, wie zum Beispiel Börsenmakler, Banker oder Geschäftsleute im Allgemeinen. Man geht davon aus, dass es schwierig ist, diese Jobs zu bekommen, und wer es schließlich schafft, wird zum Konsumenten und herzlosen Materialisten. In den Hip-Hop-Texten wird Arbeit mit Arbeitslosigkeit, Armut und Kampf assoziiert, sie ist nicht nur nicht profitabel, sondern auch demütigend. Häufig wird hervorgehoben, dass Arbeit ein Mittel der Unterwerfung ist, sie wird von den Reichen als Werkzeug benutzt, um die Armen zu beherrschen und zu täuschen. Merkwürdig genug, dass sich in Raptexten ‚pracodawca‘ (Arbeitgeber) mit ‚władca‘ (Herrscher, Staatschef) reimt.

Interessanterweise beziehen sich Rapper selten auf ihre Familienverhältnisse, aber wenn sie es tun, dann erwähnen sie meist den Einfluss, den ihre Mutter auf sie hatte. Die Väter hingegen – stereotyp als Ernährer wahrgenommen – werden kaum je erwähnt. Liegt es daran, dass sie in der Falle jenes Systems eingeschlossen sind, das aus mangelnder Motivation und Fernschwirklichkeit besteht? Oder verließen einige ihre Familien vielleicht aus Unfähigkeit, ihre Rolle als Familienoberhaupt auszufüllen? Der niedrigen Arbeitsmotivation steht die allgemeine Haltung zum Erziehungssystem entgegen. Die Rapper bereuen es meistens, dass sie die weiterführende Schule nicht abgeschlossen haben und wollen ihre jungen Zuhörer davor bewahren; gleichzeitig aber warnen sie sie davor, dass die Schule Teil eines erbarmungslosen Konkurrenzkampfes ist und nichts Wertvolles lehrt.

Eine aktuelle marktorientierte Pädagogik teilt Kinder in zwei Gruppen ein, in diejenigen, die keine Aussicht hatten, Mittelschichtpositionen zu erreichen – meistens Schüler technischer Schulen – und in diejenigen, die aufgrund ihrer höherwertigen Erziehung Zugang zu lukrativen Stellen erhalten würden. Der sozial anerkannte ökonomische Wert der Erziehung

erhöhte den Wechsel durchschnittlicher Schüler von technischen Schulen zu höheren Schulen (Kwieciński 2002: 113-121). Wenn das Erziehungssystem in den Siebziger Jahren die Arbeiterklasse unterstützte, so ist es heute zum Gegenspieler der Reproduktion sozialer Strukturen geworden. Was einst soziotechnisch gerechtfertigt war – eine Sozialstruktur mit einer überstark gewachsenen Arbeiterklasse – hat man heute sozial fallen lassen. Verglichen mit 1972 hat der Anteil an Kindern, die eine höhere Schule besuchen, 1998 um 280% zugenommen und der Anteil an technischen Schulabgängern hat sich halbiert (ebd.: 11-13). Die Unfähigkeit der Grundschulen, soziale Unterschiede auszugleichen, ist seit langem erwiesen. Diejenigen, die die technischen Schulen besuchen, sind oftmals nicht auf den Unterricht vorbereitet. Das Lernniveau wird von der jeweiligen kulturellen und sprachlichen Kompetenz bestimmt – die dramatisch nahe am funktionalen Analphabetismus ist. Kinder, die das durchschnittliche Lernniveau erreichen könnten, gehen auf weiterführende Schulen. Die, die aus dem weiterführenden Schulsektor ausgeschlossen bleiben, entwickeln einen kulturellen Analphabetismus und haben Tendenz, gesellschaftlich an den Rand gedrängt zu werden.

Die Analyse des Konzepts *Hip-Hop* ergab, dass dieser hochtrabenderweise als eine Mentalität, als Kultur, als Wahrheit definiert wird. Die Rapper beschreiben ihn als „das Echo der Stadt“, „die wahre Stimme der Straße“ oder „Lebensform“ und als „einen Weg für alle verarmten Menschen“. Für die meisten Hip-Hopper bildet Hip-Hop die Wirklichkeit ab. Für manche ist eine solche Orientierung des Hip-Hop populistisch und in hohem Maß in den politischen Diskurs eingebunden. Der amerikanischen Aufteilung innerhalb des Genres folgend, bezeichnen die Hip-Hopper sich gegenseitig als East- oder Westsider. Die „Schule“ der Eastsider zieht einen entspannteren Rap-Stil vor, während die Westsider sich auf soziale Probleme konzentrieren. Da der populistische Flügel überwiegt, gibt es viele Beschreibungen des Hip-Hop, die Ähnlichkeiten mit Religion oder Ideologie aufweisen. Denn er wird nicht als Vergnügen verstanden, sondern als eine Bindung, eine Sache, der man sein Leben widmet. Als Heiligtum muss er frei sein von Kommerz und Politik, sobald jemand Geld damit machen will oder Konzerte im Rahmen politischer Parteikampagnen gibt, ist das Verrat.

Diese Definition lässt einige interessante Eigenschaften des polnischen Hip-Hop hervortreten. Er ist tief in Straßenkultur und Armut verwurzelt. Die Teilhabe an dieser Kultur und die Erfahrung der Armut bieten ein Übergangsritual, das Stadtbewohner ohne jedes Bewusstsein von reifen Rappern trennt. Diese Art von Erfahrung bildet das Fundament, auf dem die Identität der Hip-Hopper gründet und das ihr Wertesystem nachhaltig beeinflusst. Informelle Hip-Hop-Gruppen pflegen diese Werte, um einen gemeinsamen Blickpunkt zu behalten. Jene Hip-Hopper, die sich entscheiden, Geschäfte zu machen, werden als Bedrohung der ganzen Gemeinschaft angesehen. Informelle Gruppen helfen, wann immer es

notwendig ist, aber auf Kosten der Möglichkeit wegzulaufen. Da Arbeit nicht zu haben ist und Geldverdienen als negativ erlebt wird, investieren Hip-Hopper ihre Zeit hauptsächlich ins Musikmachen und in die Teilnahme am kulturellen Leben. Nichtsdestotrotz sind die Hip-Hopper in Polen mehr als nur eine ludische Gemeinschaft, wie von manchen gern behauptet wird (Jawłowski 2002: 129-140). Neben Graffiti, Freistilwettkämpfen, Breakdance und Rap enthält der Hip-Hop auch eine Reihe von Wertorientierungen, und, so merkwürdig es scheinen mag, eine religiöse Praxis. Solchermaßen bezieht sich Hip-Hop auf verschiedene Bereiche des sozialen Spielfeldes, auf das wirtschaftliche und politische ebenso wie er auch im Kulturellen mitwirkt. Im Folgenden werde ich die Spannungen beschreiben, die innerhalb jedes dieser Felder wahrgenommen werden können. Ich werde mich dabei erneut auf Inhaltsanalysen und die semantischen Definitionen zentraler Rapkonzepte stützen.

2.2 Forschungsfeld 2: Die unterschiedlichen Haltungen zum Geschäftlichen

Polnischer Hip-Hop, der anscheinend verarmte und marginalisierte soziale Gruppen repräsentiert, ist stark von den wirtschaftlichen Diskrepanzen beunruhigt, die ihn umgeben. Das Schlüsselwort im Hip-Hop, und das nicht nur im Hinblick auf seine ökonomische Seite, sondern insgesamt, ist ‚hajs‘ (Geld). Die Verlagsnotiz des letzten Magazins, das ich analysiert habe, besagt, dass es immer mehr ‚Money-Talk‘ im polnischen Hip-Hop gebe und dass dies zur Obsession werde (*Klan* Nr. 31). Andere Begriffe, die die Rapper inspirieren, sind ‚ein reicher Mann‘ und ‚ein Geschäftsmann‘. Was bereits in der Definition des Wortes ‚Geld‘ wahrnehmbar war, ist auch beim Verständnis des Begriffes ‚Kommerzialisierung‘ zu beobachten.

Auch hat kein anderes Wort so viele Synonyme wie ‚Geld‘. Es wird als ‚hajs‘, ‚kasa‘, ‚flota‘, ‚peeleny‘, ‚kabona‘, ‚mamona‘, ‚pesos‘, ‚cash‘, ‚dziengi‘, ‚banknoty‘, ‚forsa‘, ‚kapucha‘, ‚gaza‘ usw. bezeichnet. Mit so vielen Bedeutungen kann das Konzept nicht kohärent sein und hat einen Haken. Wenn es als Existenzgrundlage wahrgenommen wird – für die Rapper selbst und für ihre Familien bzw. Nachbarschaft – dann wird es positiv oder zumindest mit Respekt beschrieben. Es wird dann mit Elend und harter Arbeit assoziiert und als bedeutend angesehen, weil es Wohlbefinden verschafft. Wird Geld als Synonym von Luxus verstanden, so wird es mit zahllosen abwertenden Konnotationen versehen. Geld wird dann als Wirklichkeit schaffendes Medium bezeichnet, als Werkzeug Satans, als Mörder oder Ursache moralischen Verfalls. Es ist nicht länger mit Elend verbunden, sondern mit dem Verstoß gegen die christliche Weltordnung. Geld wird daher als nichtig, vergänglich und enttäuschend bewertet. Es kann einen Menschen erniedrigen, ihn auf Abwege führen, seinen Verfall herbeiführen, „sein Bewusstsein bis auf die Knochen ab-

fressen wie Piranhas den Körper“.² In den meisten Hip-Hop-Texten erzeugt Geld Illusionen, regiert die Welt, kauft Bildung und beeinflusst die Politik. Trotzdem kann man, wie die Rapper sagen, nicht alles damit kaufen, vor allem nicht ihre Gefühle. Das sei im Fall der meisten anderen Menschen anders, sie würden dem Geld hinterher rennen und dadurch die wahren Werte in ihrem Leben vergessen.

Entsprechend werden diejenigen, die Reichtümer besitzen und ein Luxusleben führen, als herzlos bezeichnet. Sie befinden sich auf dem Irrweg. Hand in Hand mit den Politikern nutzen sie ihre Beziehungen aus und bereichern sich auf Kosten der Armen, ohne die sozialen Probleme, die deren Leben überschatten, wahrzunehmen. Außerdem betreiben sie zweifelhafte Geschäfte und zerstören sich gegenseitig. Geschäftsleute werden als ‚Maharadschas‘, ‚Mafiosi‘, ‚Elite‘, ‚Herrscher‘, ‚Männer in schwarzen Anzügen‘ beschrieben. Sie leben in einer anderen luxuriösen Welt, was umso offensichtlicher wird, je mehr sie sich an der ehrlichen Arbeit der Armen bereichern. Auch pflegen sie enge Beziehungen zu den Politikern und genießen dadurch, wie diese, den Status der Unantastbarkeit. Während der reiche Mann jedoch in all seinem Reichtum unglücklich sein kann, scheint der Geschäftsmann Befriedigung aus dem zu ziehen, was er macht. Nichtsdestotrotz: auch ein Geschäftsmann ist herzlos, verloren, blind oder kurzsichtig, unmenschlich und noch dazu steuerfrei.

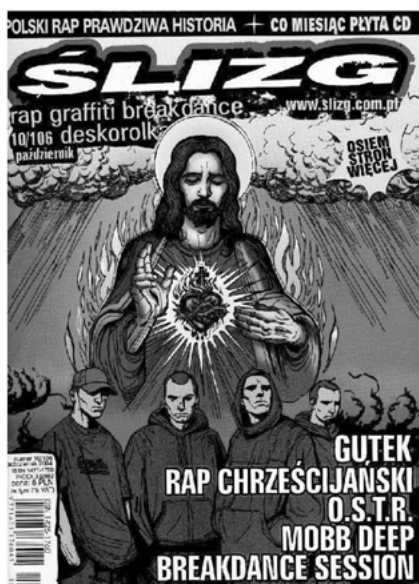
Aus all diesen Beschreibungen, scheint deutlich hervorzugehen, dass es polnischen Hip-Hoppers unmöglich ist, die sozio-ökonomischen Veränderungen zu akzeptieren, die nach 1989 stattgefunden haben. Das Auftauchen des großen Geldes in einer Wirtschaft, die zuvor eher auf dem Prinzip des Warentausches basierte als auf dem des Handels, stiftete Verwirrung und wurde zu einem gesellschaftlichen Übergangsproblem. Ebenfalls nicht zu vernachlässigen ist der Einfluss des Christentums, das Geld lange Zeit als schmutzig betrachtete. Und die Juden – über einen großen Zeitraum hinweg die einzigen Bankleute in diesem Teil Europas – wurden deswegen diskriminiert und gehasst. Ebenso hat die romantische Vision der Unabhängigkeit Polens, die sich während der Teilungen des Landes entwickelte, alle Arten von Geschäften als Betrug am nationalen Programm definiert. Schließlich muss auch die uns zeitlich näher liegende sozialistische Nachkriegspropaganda gegen den Kapitalismus erwähnt werden. All diese Faktoren erklären zumindest teilweise die Distanz, die dem Materialismus heute von den meisten Hip-Hop-Gruppen entgegengebracht wird. Diese Schlussfolgerungen sollen nun durch die analytische Definition des Begriffs ‚Kommerzialisierung‘ gestützt werden.

Kommerzialisierung wird von Hip-Hoppers als Äquivalent der Entwicklung zur kapitalistischen Gesellschaft wahrgenommen. Sie wird im Allgemeinen mit Mode, Popularität und dem Gesetz des Dschungels as-

2 Mor W.A in ihrem Song „Poszło po koszrach“ auf dem Album *Te słowa*.

soziiert. Der Begriff wird mit Uniformität, Rivalität, Kampf, Illusion, Reichtum, Körperschaften und Unternehmen verbunden. Kommerzialisierung erzeugt Illusionen, ist skrupellos und gierig. Alles wird durch sie käuflich, sie verletzt die Privatsphäre und ebnet den Rap zum Mainstream ein, indem sie ihn dem amerikanischen Gegenwartsrap angleicht. Sie geht mit Menschen um wie mit Marionetten und lehrt sie, sich selbst wie Tiere zu behandeln. Wie im Falle der Definitionen der Reichen und der Geschäftsleute wird wiederum keineswegs gefordert, diesen Prozess von innen umzugestalten, die Texte rufen vielmehr zu einem Boykott der Menschen und Produkte auf, die ‚kontaminiert‘ sind.

„Will'ste wirklich reich sein? / Ne Nummer in'ner Statistik? / Ich hab meine Seele der Musik geschenkt / Ich kann deine Gedanken lesen und klage sie an: / Sie sind falsch / Lies die Bibel, da wirst du / Den echten Gott finden.“ (Moelsta, „Czego chcesz“ auf: *Taka płyta*)



Deckblatt eines Skater- und Hip-Hop-Magazins

Selbst wenn man Hip-Hop als ein Phänomen der Populärkultur im engeren Sinne auffasst, besitzt er unleugbar ein hohes Maß an Unabhängigkeit innerhalb jener Diskurse, die sich auf die Veränderungen und den wirtschaftlichen Wandlungsprozesse nach 1989 beziehen. Rapper zeichnen sich in hohem Grad durch soziales Bewusstsein aus und erweitern unseren Begriff der Populärkultur. Ihre moralische Bewertung des wirtschaftlichen Lebens beweist, dass der soziale Diskurs nicht an den Rand gedrängt wird und dass sie selbst – als Teilnehmer am sozialen Leben –

die soziale Realität sowohl verstehen als auch in Frage stellen. Umgekehrt wäre es schwierig, Beispiele institutioneller Kontrolle über den Inhalt populärer Medien zu finden. Hip-Hop ist eine demokratische Form kulturellen Ausdrucks – und sei es nur, weil die zum Musikmachen benötigte Ausstattung leicht verfügbar ist und der einzelne nur geringe musikalische Voraussetzungen mitbringen muss.

Während der letzten Jahre hat der Hip-Hop die Medienlandschaft erobert und wird jetzt auf zwei nationalen Radiosendern gesendet sowie auf zwei Musikkanälen des Fernsehens (Radiostacja, eSka, Viva Poland und MTV Poland). Gemäß der rechtlichen Grundlage muss die lokale Musikproduktion mindestens 30% der Sendezeit abdecken und Radiosender wie Fernsehkanäle haben, die die örtliche Produktion von Musikvideos unterstützen. Das steht der Autonomie des Hip-Hop jedoch keinesfalls entgegen. Denn selbst wenn die genannten Institutionen ihm ein Programm auferlegen, ist es die Popularität der Hip-Hop-Bands, die eventuelle Sponsoren anzieht, nicht die Popularität politischer Ideologien oder die der herrschenden Kultur. Die im Folgenden dargestellte Haltung zur Politik – sie wird im Radio und in den Inhalten der Fernsehsendungen deutlich – verstärkt den Eindruck von der Autonomie und Unabhängigkeit der Hip-Hop-Produktion.

2.3 Forschungsfeld 3: Politische Meinungsverschiedenheit

Beim Analysieren von Hip-Hop-Magazinen und beim Rap-Hören fand ich heraus, dass oft auf zwei bestimmte Konzepte innerhalb des politischen Bereichs Bezug genommen wird, auf ‚die Politiker‘ und ‚die Polizei‘. Ich habe den erstgenannten Bereich bearbeitet, ohne mich dabei auf die jeweiligen Parteien zu beziehen, die die Politiker repräsentieren und zwar aus einem einfachen Grund: Hip-Hop macht keinerlei Unterschied zwischen einzelnen Politikern, es gibt keine Partei, auf die Verlass wäre oder die von der Kritik ausgespart werden würde. Oft wird erwähnt, dass die Liberalen sowie die Parteien der Mitte für den fortschreitenden Prozess der Verarmung verantwortlich sind. Aber auch die konservativen Parteien haben sich in gleicher Weise als unfähig erwiesen, die Probleme des sozialen Wandels zu lösen. Die folgenden Definitionen zeigen die massive Frustration und die große Distanz gegenüber Politik und Politikern im Allgemeinen.

Politiker oder summarisch die Herrschenden werden mit Dieben, Adeligen, Magnaten, Eliten und mit Judas verglichen. Sie werden mit Korruption, Krisen, Lügen, Skandalen und gut bezahlten Jobs in der Administration assoziiert. Politiker sind Betrüger, sie sind gefühllos, arrogant, reich und leben jenseits der Wirklichkeit. Sie machen Versprechungen, halten sie aber nie, sie benutzen die Naivität der Masse, die ihnen ihre Stimmen gibt. Sie betreiben Politik eher als ein Geschäft denn als Berufung; aber sie verdienen nicht nur Geld, weil sie ihre gut bezahl-

ten Jobs ausnutzen, sondern auch, weil sie parlamentarische Unterlagen an Unternehmen verkaufen und die Reichen begünstigen. Politiker und Geschäftsleute unterstützen sich gegenseitig in ihrem jeweiligen Bemühen, Profit zu machen, anstatt an die Gesellschaft zu denken und nach Lösungen ihrer Probleme zu suchen. Auf diese Weise wird unabhängig von jeder Parteizugehörigkeit die polnische Wirtschaft zerstört und ein ineffektives politisches System aufrechterhalten. Daher wäre es notwendig, einige Politiker ins Gefängnis zu stecken, gerade so, als wären es gemeine Diebe:

„Sie haben piekfeine Häuser in den Vorstädten / Wir haben Probleme unter der Kapuze / Sie haben Zaster von den Reichen / Sie sagen, sie können nichts tun / Wir warnen euch! / Eines Tages gehen wir auf euch los!“ (Slums Attack, „WOS“, auf: *Na legalu Song*)

Die Begriffe ‚Polizei‘ und ‚Polizist‘ haben zahlreiche abwertende Synonyme, sie werden vor allem mit Mafia gleichgesetzt, mit einer Gang, mit Gewalt und Bestechung assoziiert. Selten wird die Polizei als eine nützliche Institution dargestellt, vielmehr werden ihre Vertreter als boshaft, dumm, rachsüchtig und betrügerisch beschrieben. Statt Mörder und Vergewaltiger zu suchen, unterdrücken sie Streiks, schikanieren Jugendliche, die sie wie Kriminelle durchsuchen oder als ob sie eine Bedrohung für die Gesellschaft darstellen würden. Die Polizei verbietet das Rauchen von Marihuana, kann aber selbst ein unschuldiges Kind töten oder einen Diebstahl decken, ebenso wie sie Politiker und Geschäftsleute schützt.

Diese Beschreibungen spiegeln die Vorgehensweisen der Polizei des früheren Regimes, obwohl mit der Änderung der Bezeichnung *militia* im Jahre 1991 ein langer und immer noch laufender Prozess begann, der zu einem positiven öffentlichen Image dieser Institution führen sollte. Dennoch hört man selten respektvolle Äußerungen und die städtischen Mauern sprechen mit ihren aggressiven Graffitis für sich. Eines von ihnen (‚HWDP‘) fand Eingang in die Popkultur und wird jetzt als Logo auf T-Shirts und Blusen getragen. Ältere Hip-Hopper distanzieren sich von solch abgeschmacktem Verhalten, weil sie nicht für ‚football hooligans‘ gehalten werden wollen oder weil es dem Konsumismus zuarbeitet.

Betrachtet man das schroffe Vokabular, das sich im semantischen Feld sowohl von ‚Politikern‘ als auch von ‚Polizei‘ findet, so fällt auf, dass kein politisches Programm entworfen wird, mit dem die aussichtslose Situation, in der sich Polen jetzt befindet, verändert werden soll. Es scheint, dass Politiker und Polizei als verflucht wahrgenommen werden, und dass ihnen statt Be- nur Verachtung entgegengebracht wird. Die einzigen Forderungen, die sich in Songtexten und Magazinen finden lassen, verlangen nach der Legalisierung von Marihuana, der EU-Opposition und des Widerstands gegenüber dem Irakkrieg sowie nach Aufhebung des Abtreibungsverbots. Die Legalisierung von Marihuana würde zur

Verbesserung des Verhältnisses zwischen Hip-Hoppern und Polizei beitragen, sie würde die Scheinheiligkeit eines Gesetzes beenden, das Alkohol und Zigaretten erlaubt. Der Schwangerschaftsabbruch ist für Hip-Hopper eng mit Armut verbunden, denn er erscheint als ein Ausweg für Menschen, die nicht die nötigen Mittel haben, eine größere Familie zu ernähren. Die skeptische Haltung gegenüber der EU scheint mit der politischen Krise verbunden zu sein. Den Politikern wird nachgesagt, Polen verkauft zu haben, ein Bewusstsein, das aus der Romantik der polnischen Nationalkultur resultiert bzw. an dieses appelliert und sich auf die ‚Solidarität‘ bezieht, eine national katholische Arbeiterbewegung der 1980er Jahre, die die Notwendigkeit der Unabhängigkeit betonte. Wie auch immer, dieses lokale Programm strebt nach der Legalisierung von Marihuana, der legalen Kontrolle der Polizei, nach der Möglichkeit in Skandale verwickelte Politiker ins Gefängnis zu bringen, es fordert die Unterstützung verarmter Familien, insbesondere schwangerer Frauen, verlangt ein Eingreifen des Staates in den Arbeitsmarkt und votiert für staatliche Wirtschaftsprogramme, die soziale Diskrepanzen ausgleichen. Solche Forderungen sind sowohl an linke als auch an rechte Parteiprogramme gerichtet. Die Hip-Hopper rufen nach dem sozialistischen Wohlfahrtsstaat und heben dabei immer auch den Nationalstolz hervor. Indem dabei eine negative Haltung gegenüber Geld und Geschäft ausgerufen wird, nähern wir uns noch mehr der sozialistischen Utopie.

Trotz allem: erst kürzlich hat sich die Hip-Hop-Szene in einen politisch ausgerichteten Diskurs eingebracht. Im Verlauf der Orangen Revolution in der Ukraine wirkten Rapper bei Konzerten mit, die die Demokratie unterstützten und sich den russischen Versuchen entgegenstellten, die ukrainische Innenpolitik zu beeinflussen. „Ihr werdet uns nie besiegen“ war eine der Rap-Hymnen der Revolution und wurde von etlichen polnischen gemeinsam mit ukrainischen Bands gespielt. Was dabei im Zentrum zu stehen scheint, ist der Glaube an die Demokratie als einen grundlegenden Wert sozialen Lebens. Es ist anzunehmen, dass, wenn diese Grundvoraussetzung für ein gesundes politisches Leben garantiert wäre, Hip-Hopper sich vom politischen Diskurs zurückziehen und sich mehr in lokal orientierte Diskussionen um ökonomische Diskrepanzen und Kultur einbringen würden. Das letztgenannte Thema erfordert neue Theorien zur Populärkultur und eröffnet eine Diskussion über ihre Rolle in der gegenwärtigen Gesellschaft.

2.4 Forschungsfeld 4: Hip-Hop, kulturelle Erziehung und Kreativität

Im Hip-Hop stellt die Kultur nicht im selben Maße ein Ziel der Kritik dar wie Politik und Wirtschaft. Es könnte sogar sein, dass unter den vielen sozialen Diskursen dieser der am wenigsten offensichtliche ist und dass ihm ein definiertes Ziel der Kritik fehlt. Ich habe nur einen Begriff ge-

funden, der die Einstellung des Hip-Hops zur Kultur im Allgemeinen skizziert und das war das Konzept des ‚Künstlers‘. Manche Hip-Hopper bezeichnen sich selbst als ‚Künstler‘, aber nur im Hinblick auf ihre Rolle als Schreiber und Sänger. Verschiedene kulturelle Einrichtungen, die entweder vom Staat oder von der allmächtigen Marktwirtschaft abhängig sind – wie Museen und Galerien – werden nicht ernst genommen und entweder als ‚tot‘ oder überkommerzialisiert erlebt. Obwohl in Hip-Hop-Texten die Bedeutung von Bildung hervorgehoben wird, wird den Schulen und Universitäten nachgesagt, lediglich zu lehren, wie man überlebt, indem man aus den erbarmungslosen Konkurrenzkämpfen als Gewinner hervorgeht. Die Kultur der Bildungsschicht wird in den Texten fast nie erwähnt, da im Hip-Hop Aufrichtigkeit und der Respekt des Nachbarn eher zu den zentralen Werten zählen als elitäre Kultur und nationale Erziehung. Bildung wird jedoch nicht verachtet, im Gegensatz zur Massenkultur. Massenkultur, insbesondere Popmusik und Fernsehen, wird in den Texten des Hip-Hop heftig kritisiert. Die Art und Weise, wie Hip-Hopper Kunst und Künstler definieren, zeigt ihre grundsätzliche Einstellung zu Bildungs- und populärer Kultur. Im Folgenden werde ich den Begriff ‚Künstler‘ der Selbstdefinition des Hip-Hoppers gegenüberstellen.

Das Konzept des *Künstlers* ist ein zweideutiges. In der polnischen Sprache kann sich der Begriff sowohl auf Künstler der Bildungskultur als auch auf Berühmtheiten der Massenkultur beziehen. Er kann daher einen Schauspieler, einen Schriftsteller oder ein Musikidol meinen. Selbst wer noch nicht bekannt ist und in einer elitären kulturellen Nische lebt, wird sehr wahrscheinlich zum Massenprodukt werden, eigens für kommerzielle Zwecke umgestaltet. Dieser Aspekt der Definition ist eng verbunden mit Passivität, Mangel an Bewusstsein und Kommerz. Wie auch immer, Künstler, die Bücher schreiben oder sich in der Kultur der Gebildeten engagieren, werden als falsch und verlogen dargestellt. Ihnen wird vorgeworfen, kein Bewusstsein zu haben, gedankenlos zu handeln, unechte Bilder verkaufen und Geschichten zu erfinden, die mit der Wirklichkeit nichts tun hätten. Künstler seien meist wie ein Fernseher, wie Kaugummi für die Augen, sie wirken verfälschend und lenken die Menschen von der sozialen Wirklichkeit ab. Vor allem deswegen wird ihre Arbeit verachtet.

„Ich werde die Medien genauso zerstören, / wie Alka-Seltzer den Alkohol auflöst / Wegen der falschen Versprechungen auf den Reklametafeln / Mit den wahren Geschichten der Straße und freier Kamera / Werde ich die Welt der falschen Farben im Fernsehen zerstören.“ (O.S.T.R., „Sram na media“, auf: *Tabasco Song*)

Im Gegensatz dazu wird der Hip-Hopper oder ein Homie mit Träumen, Wissen, Weisheit, Talenten und Fähigkeiten assoziiert, als jemand, der Werte hat, der aus der Menge herausragt, ein Repräsentant der verloren-

nen Generation, der weder die Aussicht hat im Bereich der Bildungskultur Ansehen zu erlangen noch kommerziellen Erfolg verfolgt. Hip-Hopper machen aus reiner Liebe Hip-Hop, nicht gegen Geld, ihr Ziel ist die Vervollkommenung, sie wollen durch das, was sie machen, besser werden, nie würden sie Familie und Freunde für den Profit opfern, sie sprechen über das wirkliche Leben, egal ob die Leute das hören wollen oder ob es ihnen einen kommerziellen Erfolg verschaffen könnte. Sie schreiben und rappen über das, was sie um sich herum wahrnehmen, besonders über die Menschen und ihre Probleme; sie versuchen soziale Probleme zur Sprache zu bringen, um den Armen und Mittellosen zu helfen. Hip-Hopper haben selbst kein Geld, da das, was sie machen, keinen Profit abwirft. Aus diesem Grund wollen sie respektiert und nicht kritisiert werden, wollen nicht als Abschaum oder Bedrohung der Gesellschaft dargestellt werden. Und aus demselben Grund wollen sie auch nicht von den Massenmedien beachtet und von ihnen zu Berühmtheiten gemacht werden.

In beiden Definitionen, der des Künstlers und der des Hip-Hoppers, werden zwei Aspekte hervorgehoben, die Rolle des ‚wahren‘ Künstlers und der Respekt für sein soziales Engagement. Der ‚wahre‘ Künstler hinterfragt die Massenmedien und die kommerzialisierte Kultur und widmet gleichzeitig sein Leben und seine Arbeit sozialen Problemen. Der zweite Teil dieser Definition hebt den Unterschied zwischen Hip-Hoppers und den Künstlern der Bildungskultur hervor. Die im Rap verwendete Sprache, Slang und eine bewusst falsche Orthografie, sind als eine Wendung gegen die offizielle Kultur zu betrachten. Die Rolle eines ‚wahren‘ Künstlers ist es, wahrhaft zu sein, im Namen der Menschen zu sprechen und ihren Sorgen Ausdruck zu verleihen. Hip-Hop kann deshalb nicht glatt und beruhigend sein, desgleichen sollte er nicht komisch sein, nie passiv, nie für kommerzielle Zwecke eingesetzt werden. Die Botschaft, die der Hip-Hop zu vermitteln versucht, ist, dass die Massenkultur die Menschen einer Hirnwäsche unterzieht, ihr unabhängiges Denken auslöscht, so dass sie nicht in der Lage sind, soziale Probleme anzusprechen. Der Hip-Hop soll diese Lücke füllen. Die Anthropologin Barbara Fatyga stellt in diesem Sinne fest, dass Jugendkultur immer in einer bedeutsamen Beziehung zur herrschenden Kultur steht:

„Jugendkultur nimmt Bezug auf bestimmte immerwährende Aspekte der traditionellen europäischen Kultur. Dazu gehört die Suche nach einer Utopie, das Ideal eines harmonischen oder sehr aktiven Lebens; unter anderem wird Kreativität gefordert, Akzeptanz gegenüber anderen Kulturen, aber ebenso die Verteidigung der Autonomie, das Zurückweisen all dessen, was tot ist oder abtötend in der herrschenden Kultur. Es gibt interessante Verbindungen zwischen der Jugendkultur und der Kultur des Lachens, des Spiels, des Karnevals, der Verteidigung des Heiligen, der Tradition des Künstlerlebens und dem Kampf für Ideale, der nicht gewonnen werden kann.“ (Fatyga 1999: 91)

3. FAZIT

Mit allem Respekt, den wir dieser Ansicht schulden, Rapper würden sie vermutlich anstößig finden. Wie unsere Studie zeigt, ist in ihren Texten Romantik im demselben Umfang anzutreffen wie Positivismus. Es stimmt, dass Hip-Hop sich vor allem mit Populärkultur beschäftigt, soziale Probleme sind das Hauptthema des Genres, und doch ist er gleichzeitig in den politischen und ökonomischen Diskurs verwickelt, wo diese offensichtliche Romantik Respekt für dauerhafte Werte einfordert und manch schädliche Praxis in beiden Bereichen in Frage stellt. Das spricht gegen eine anthropologische Interpretation des Hip-Hops und liefert gleichzeitig ein Argument dafür, dass man ihn auch nicht ausschließlich als ein ludisches Spektakel betrachten kann.

Rapper verstehen sich selbst als Apostel, predigen und rufen zu einem moralischen Erwachen dieser Welt auf, die sie nicht wirklich verstehen. Die sozialen und ökonomischen Veränderungen, die den politischen folgten, kamen für viele Menschen überraschend. Die immer größer werdende Kluft zwischen dem Einkommen und der neuen Wirklichkeit des freien Marktes hat die gesellschaftliche Schichtung verändert – mehr im Bewusstsein der Menschen als in der Realität. Viele Teenager aus großen sozialistischen Siedlungen merken heute, dass sie nirgendwo hingehören. Rap erscheint als Heilmittel gegen die abnehmende gesellschaftliche Bedeutung von Punk, Rock, Heavy Metal oder Techno. Diese Genres haben anscheinend die Verbindung zur Realität verloren und es versäumt, die aktuellen sozialen Probleme anzusprechen. Daher fand der Hip-Hop schnell Beachtung, denn er wandte sich dem Straßenleben zu, deckte die Probleme der sozialen Ungleichheit, der Arbeitslosigkeit und Armut auf.

Ich bediene mich der Metapher der Hip-Hopper als Apostel, um ihre kulturellen Bindungen an bereits vorhandene kulturelle Charakteristika zu betonen: den Antimaterialismus und die religiöse Hingabe. Diese Metapher transportiert daher auch den lokalen polnischen Geschichtshintergrund. Unterricht wurde gemeinhin von Priestern erteilt. Sie waren in Aufstände verwickelt und unterstützten die polnische Identität in Zeiten, in denen die Polen der Russifizierung und Germanisierung unterworfen waren. Das macht deutlich, dass Hip-Hop weitaus mehr zu sagen hat, als die bloße für die meisten Subkulturen typische Zurückweisung der herrschenden Kultur. Hip-Hop-Texte warnen vielmehr davor, das Leben auf seine materielle Seite zu reduzieren, die alle oben erwähnten Bereiche betrifft: Wirtschaft, Politik und Kultur.

Trotz seiner sich hierauf beziehenden Kritik bietet der Hip-Hop kein Programm, das eine unmittelbare Umsetzung der eigenen Werte anstreben würde. Er lehrt aber, sich vor Gelderwerb, Machertum und kultureller Produktion in Acht zu nehmen. Wie auch immer, als kulturelle Praxis füllt Hip-Hop die Lücke zwischen offizieller und Massenkultur – und er

geht über beide hinaus. Die Bildungskultur verlangt dem Individuum einen langen Sozialisierungs- und Erziehungsprozess ab und die Massenkultur macht es anfällig für Machtdiskurse. Hip-Hop-Kultur hingegen ist kreativ. Während elitäre Bildung erlernt werden muss, wird die Hip-Hop-Community von autonomen Individuen vertreten, die an die Stelle einer die Gesellschaft zuvor ausmachende unterdrückte Masse getreten sind. Gesellschaftlich gesprochen ist Hip-Hop nicht die Stimme einer besonderen sozialen Gruppe, selbst wenn die Hip-Hopper im Namen jener sprechen, die von Arbeitslosigkeit und Armut bedrängt werden. Denn es muss um etwas Wichtigeres gehen, wenn diesem Thema so viel Medienaufmerksamkeit zuteil wird. Es scheint sich vielmehr um die verbale und semiotische Kraft zu handeln, die eines Tages wohl an Einfluss gewinnen wird – es sei denn, sie wird wiederum zum kommerziellen Produkt. Die Hip-Hopper sind sich dieser Bedrohung bewusst und bereit, sich die ‚sündige Hand‘ abzuhaufen, die nach dem Gelde greift. Besonders ältere Rapper-Generationen sind besorgt, dass die Teenager von den Diskursen anderer Felder aufgesaugt werden und so die Entwicklung der wahren Hip-Hop-Kultur vereiteln könnten (Chaciński 2002). Daher errichtet der Hip-Hop einen starken Zaun um sein eigenes Feld. Wie dieses Feld benannt werden könnte, ist eine schwierige Frage. Man könnte es als Zwischenraum verstehen, in dem Individuum und Gemeinschaft auf engste verbunden sind, in dem die Autonomie dieses Raumes verhandelt und der Einfluss anderer Felder begrenzt wird. In jedem Fall aber erlaubt dieser Raum eine Kritik des Sozialen und die Entwicklung des Individuellen gleichermaßen. Er stellt deshalb einen Ort jenseits des semiotischen Schlachtfeldes dar, weit entfernt von staatlicher Lenkung und jeglicher Überwachung.

LITERATUR

- Ang, Ian (1991): *Desperately Seeking the Audience*. London: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (2000): *Globalizacja*. Warschau: PIW.
- Bourdieu, Pierre/Loïc Wacquant (1992): *Responses. Pour une anthropologie reflexive*. Paris: Éditions de Seuil.
- Chaciński, Bartek (2002): „Waiting for Great Fu Fu“. In: *Warsaw, City Magazine*, X.
- Fatyg, Barbara (1999): *The Savage from Our Street. Youth Subcultures*. Warschau: IFiS.
- Fiske, John (1999): *Television Culture*. London/New York: Routledge.
- Jawłowski, Albert (2002): „Hip-hop games. Hip-hop Culture as a Ludic Spectacle.“ In: Godzic, Wiesław (Hrsg.): *Popular Culture – Graffiti on the Screen*. Krakau: Rabid.
- Kaczyńska, Elżbieta (1998): „Bad Neighbourhoods and Social Mobility.“ In: Żarnowska, Anna (Hrsg.): *Local Communities*. Toruń: UMK.

- Kłosiński, Marek (1999): *Course Materials for Methodology and Methods of Social Research*. Warschau: UW ISNS.
- Kuhn, Thomas (1962): *The Structure of Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kwieciński, Zbigniew (2002): *Wykluczanie*. Toruń: UMK.
- Słomczyński Kazimierz M. (Hrsg.) (2002): *Social Structure – Changes and Linkages*. Warschau: IFiS Publishers.
- Story, John (1996): *The Study of Popular Culture and Cultural Studies*. Georgia: University of Georgia Press.
- Strinati, Dominic (1995): *An Introduction to Theories of Popular Culture*. New York: Routledge.