

»Scribo Ergo Sum«:¹

Islamic Force und Berlin-Türken

AYHAN KAYA

Ziel dieses Beitrags ist es, die Prozesse der Konstruktion und Artikulation der diasporischen kulturellen Identität bei der türkischen Hip-Hop-Jugend in Berlin, insbesondere im Zusammenhang mit der in Kreuzberg ansässigen Rapgruppe Islamic Force und ihren Groupies, zu untersuchen. Die diasporische kulturelle Identität der Berliner HipHop-Jugend, wovon ich während meiner ethnografischen Untersuchungen zwischen 1996 und 1999 einen Schnappschuss nahm, gilt natürlich für eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Raum. Demnach reduziert sich die Darstellung, die ich in diesem Beitrag darlege, auf einen bestimmten Zeitraum. HipHop-Kultur ist unter der türkischen Diasporajugend Berlins als Ergebnis des Globalisierungsprozesses populär geworden. HipHop ist eine Jugendkultur, die einerseits marginalisierte Minderheiten unter Jugendlichen in die globale Mainstream-Kultur integriert. Andererseits bietet HipHop Jugendlichen mit einem ethnischen Minderheitenhintergrund die Möglichkeit, Solidaritätsnetzwerke gegen die Schlüsselthemen der Moderne wie Kapitalismus, Industrialismus, Rassismus, Überwachung, Egoismus, Einsamkeit, Unsicherheit, strukturelles Außenseitertum und Militarismus zu etablieren. Diese Formen von Jugendkultur konstituieren in gewisser Hinsicht das, was Michel Maffesoli (1996) als »postmoderne Stämme« oder »Pseudo-Stämme« bezeichnet. Tatsächlich können diese Bezeichnungen auf mehrere interessenbasierte Kollektive wie Hobbygemeinschaften, Sportfans, Umweltbewegungen, Konsumentenlobbys und die Mafia, oder auf religiöse, ethnische, und epistemische Gemeinschaften angewendet werden, deren vordergründige Orientierung das Überleben ist. Bekanntlich ist die Idolisierung und Verteidigung einer sozialen Gruppe als primitivste Form der Religiosität wichtig, da *tribus* (Stämme, »Bund«) zum höchsten sozialen Gut für ihre Mitglieder werden (Durkheim 1961). Aus diesem Ethos der

Stämme tauchen ethische Orientierungen und eine Form des natürlichen Rechts auf, die die Legitimität der traditionellen und offiziellen Normen in Frage stellen – ein Aspekt, auf den ich in Kürze zurückkommen werde.

Diese Solidaritätsnetzwerke, die in Form von HipHop-Gemeinschaften aufgebaut sind, können zu zwei für Individuen entgegengesetzten Formationen führen, *Autonomie* und *Heteronomie* (Bauman 2001). Auf der einen Seite bieten Gemeinschaftsstrukturen von HipHop-Jugendlichen die nötige Ausstattung, um gegen die destabilisierenden Effekte dieser Herausforderungen anzukämpfen. Mit anderen Worten funktioniert HipHop als eine Plattform für Jugendliche, auf der sie eine Identitätspolitik auf die Art und Weise ausüben können, die Ulrich Beck (1996) als »Sub-Politik« oder Anthony Giddens (1994: 14f.) als »life politics« bezeichnen. Dies bietet den Jugendlichen eine Art Politik, mit der sie sich vom willkürlichen Halt der Tradition, der Elternkultur und materiellem Entzug emanzipieren können. Solch eine Identitätspolitik bezieht sich auf einen Schutzschild, mit dem Jugendliche versuchen, ihre *Autonomie* zu entwickeln. Wobei die Bildung von HipHop-Gemeinschaften auch als eine Überlebensstrategie gegen das Gefühl der Unsicherheit und Einsamkeit verstanden werden kann. Während demnach die Bildung einer Gemeinschaft auf der einen Seite das autonome Selbst verkörpert, so führt sie auch zu dem, was Zygmunt Bauman (2001) als *Heteronomie* in dem Sinne bezeichnet, dass es Individuen in der sicheren Atmosphäre der Gemeinschaft Freude bringt.

Nichtsdestoweniger sind sich HipHop-Gemeinschaften im wesentlichen ihrer sozialen Rolle bewusst und dementsprechend kritisch gegenüber der steigenden Diskriminierung, Segregation, Ausgrenzung und dem Rassismus in der Gesellschaft. Das Bewusstsein einer geteilten Position der Unterordnung in der Gesellschaft wird mit Wörtern in der Rap-Musik, Graffiti auf Stadtwänden, Malereien und Zeichnungen auf einer Art und Weise zum Ausdruck gebracht, die wiederum in neue, wachsende, soziale Bewegungen gegen Rassismus und aufgezwungene ethnische Grenzen mündet. Diese neuen synkretischen Formen der aussagekräftigen Minderheitsjugendkulturen offenbaren eine soziale Bewegung der städtischen Jugend, die schon eine klare politische Ideologie vertritt. Im britischen Kontext definiert Gilroy (1987) diese Bewegung als eine utopische Erweiterung der Grenzen der Politik, einer mächtigen kulturellen Formation, und eines alternativen öffentlichen Raums, die eine wichtige Alternative zum Elend der harten Drogen und der extremen Machtlosigkeit des innerstädtischen Lebens bietet. Berücksichtigt man die Tatsache, dass HipHop-Gemeinschaften das konstituieren, was Maffesoli als »post-moderne Stämme« bzw. Bauman als »heteronome Gruppen« bezeichnen, ziehe ich es vor, die andere Seite der Münze zu untersu-

chen, die den ethnischen Minderheitenjugendlichen eine kritische Position gibt. Diese kritische Position, die im Folgenden als »dritter Raum« bezeichnet wird, steht sogar im Gegensatz zur Methode, mit der bisher die meisten Sozialwissenschaftler diese Jugendlichen definiert haben. Im weitesten Sinne beschreiben die meisten soziologischen Untersuchungen deutsch-türkische Jugendliche mit stereotypischen Konstrukten wie »Identitätskrise«, »Zwischendrin-Dasein«, »verlorene Generation«, »geteilte Identität« und »desorientierte Kinder« (Abadan-Unat 1976, 1985; Kagitçibasi 1987; Mushaben 1985; Önder 1996). In der türkischen Forschung werden deutsch-türkische Jugendliche hauptsächlich problematisiert. Dieses von vielen Forschern gezeichnete, problemorientierte Bild ist voll von Widersprüchen und ohne ausreichende empirische Beweislage. Die »zweite Generation« (auf Türkisch: *ikinci kusak*), die oft etwas melodramatisch als eine Generation »zwischen zwei Kulturen, aber weder zu der einen noch der anderen gehörend« bezeichnet wird, konstruiert aber genau genommen ihre Identität in einem sozialen Feld, in dem sie erfolgreich mit verschiedenen Kulturen verhandeln (Mandel 1990: 155). Wie auch andere Diasporajugendliche tendieren deutsch-türkische Jugendliche dazu, eine *Bricolage* der Kulturen und Identitäten zu formen, während sie zur gleichen Zeit ihren ethnischen und kulturellen »roots« treu bleiben. Folglich sollte die kulturelle Diaspora-Identität innerhalb der Koordinaten des Globalen (Diaspora) und des Lokalen (national-regional) abgebildet werden. Weitab davon, eine Kultur der Hoffnungslosigkeit und des Nihilismus zu konstituieren, will dieser Beitrag belegen, dass sich türkische HipHop-Jugendliche mit der Konstruktion neuer kultureller Alternativen beschäftigen, in denen kulturelle Identität als Teil eines stetigen und dynamischen Prozesses hergestellt und neu erschaffen wird. Folglich fordere ich auf der einen Seite vorerst die dominanten Paradigmen mancher türkischer Forscher heraus, die die neue Generation der Deutsch-Türken zu definieren versuchen. Auf der anderen Seite versuche ich ein anderes Bild der türkischen Jugend darzustellen, indem ich mich auf eine bestimmte Gruppe türkischer Jugendlicher konzentriere. Üblicherweise werden diese von dem Großteil der deutschen Gesellschaft als destruktiv, islamistisch und fundamentalistisch geschildert (siehe u.a. *Der Spiegel* 1997; *Focus* 1997; Heitmeyer, 1997).

DIASPORA WIEDERENTDECKT

Bevor ich eingehend die Konstruktions- und Artikulationsprozesse der kulturellen Diaspora-Identität in der berlintürkischen HipHop-Gemeinschaft überprüfe, wäre es von Vorteil, kurz auf das Konzept der Diaspora einzugehen, das kürzlich als Thema wieder entdeckt wurde.

In letzter Zeit wird das Konzept der Diaspora weitgehend von einer breiten Schicht von Forschern benutzt, die zur Definition der transnationalen Wanderer beitragen wollen. Der neue Trend in der Diaspora-Forschung bezeichnet Diaspora als exemplarische Gemeinschaften einer transnationalen Instanz. Der Begriff »Diaspora« wird von dem griechischen Verb *speiro* (sähen, streuen) und der Präposition *dia* (durch, abseits) abgeleitet. Für die Griechen bezog sich der Begriff auf die Migration und Kolonisierung, wohingegen dasselbe Wort für Juden, Afrikaner, Palästinenser und Armenier eine eher unglückliche, brutale und traumatische Verbreitung durch Zerstreuung bedeutete (Cohen 1997: ix). Dennoch beschränkt sich das aktuelle Diasporakonzept nicht nur auf jüdische, griechische, palästinensische und armenische Erfahrungen der Zerstreuung; vielmehr beschreibt es eine größere Domäne, die Wörter wie Einwanderer, Auswanderer, Flüchtling, Gastarbeiter, Exilgemeinschaft und ethnische Gemeinschaft beinhaltet (Törlölian 1991: 5). Der primäre Unterschied zwischen der alten und der modernen Form der Diaspora liegt in ihrem veränderten Wille, ins »Heilige Land«, oder Vaterland zurückzukehren. In diesem Sinne ähneln die alten Diaspora eher der Geschichte des *Odysseus*, während die neuen denen von *Abraham*² nahe kommen. Nach dem trojanischen Krieg stieß Odysseus auf viele Probleme bei seiner Heimkehr nach Ithaka. Trotz der vielen Hindernisse auf seiner Reise war er fest entschlossen, nach Hause zurückzukehren. Umgekehrt ähnelt die Erfahrung der modernen Arbeiterdiaspora der biblischen Reise Abrahams. Im ersten Teil der Bibel wird beschrieben, wie Abraham auf Gottes Wunsch mit seinem Volk herumreisen musste, um eine neue Heimat im Unbekannten zu finden. Er kehrte nie wieder zu dem Ort zurück, den er hinter sich ließ.³

Das Diasporakonzept wird in mehreren akademischen Traditionen benutzt. Vertovec (1996, 1997) betrachtet moderne Diaspora-Situationen als wenig überraschendes Merkmal der Globalisierung (insbesondere unter Berücksichtigung des Fortschritts bei Telekommunikation und der Vereinfachung des Reisens). Er unterscheidet drei Ansätze zum modernen Diasporakonzept in der zeitgenössischen Forschung. Als Ganzes betrachtet der erste Standpunkt die Diaspora als *soziale Organisation* (Boyarin und Boyarin 1993; Safran 1991; Van Hear 1998; Cohen 1997; Wahlbeck 1999). Diaspora als soziale Form bezieht sich auf transnationale Gemeinschaften, deren soziale, ökonomische und politische Netzwerke die Grenzen der Nationalstaaten überschreiten. Der zweite Ansatz sieht Diaspora als eine *Art Bewusstsein*, das sich mittels transnationaler Netzwerke herausbildet (Clifford 1994, 1992; Hall 1994, 1991; Bhabha 1990; Gilroy 1993, 1987; Vertovec 1997, 1996). Dieser Ansatz nimmt Abschied von dem Konzept von W.E.B. Du Bois des »doppelten Bewusstseins«, und bezieht sich auf das Bewusstsein eines Individuums, gleichzeitig »zu Hause und

weg von zuhause« oder »hier und dort« zu sein. Und nicht zuletzt kommt die Auffassung der Diaspora als ein *Modus der kulturellen Konstruktion und des Ausdrucks* vor (Gilroy 1987, 1993, 1994; Hall 1994). Dieser Ansatz betont den Fluss konstruierter Stile und Identitäten unter Diasporabevölkerungen. Ein vierter Ansatz könnte zu Vertovecs Klassifizierung hinzugefügt werden, d.h. ein Ansatz, der die politische Dimension der zeitgenössischen Diaspora (Scheffer 1986, 1995) hervorhebt. Insbesondere befasst sich dieser Ansatz mit der Wichtigkeit der politischen Beziehungen zwischen der Diaspora, dem Heimatland und dem Land, wo sie sich niederlassen.

Transnationale Verbindungen bezeichnen das, was James Clifford als »multi-lokale Diasporakultur« unter den mehrfachen Gemeinschaften der zerstreuten Immigrant*innenbevölkerung bezeichnet (Clifford 1994: 304). Mit der multi-lokalen Diasporakultur ist keine spezifische geografische Grenze gemeint, sondern eine kulturelle, die mit der Kultur des Heimatlandes verbunden ist. So finden sich jene zerstreuten Völker, die einst von ihrem Heimatland durch die geografische Distanz und politische Barrieren getrennt wurden, zunehmend mittels moderner Technologien im Bereich Transport, Kommunikation und Arbeitsmigration in »Grenzbeziehungen« zu ihrem Heimatland und ihren Diaspora-»Landsleuten«. Transportmittel, Telefon, Fax, Internet, TV, Radio, Audio- und Videokassetten sowie mobile Arbeitsmärkte tragen dazu bei, Distanzen zu überbrücken und den beidseitigen Austausch zwischen der Diaspora und dem Heimatland zu erleichtern. Heutzutage ist es viel leichter, in zwei Welten zu leben als noch vor zwei Jahrzehnten.

HIPHOP-JUGENDKULTUR UND DIE TÜRKISCHE DIASPORAJUGEND DER ARBEITERKLASSE

HipHop ist eine Jugendkultur, die es Jugendlichen aus ethnischen Minderheiten erlaubt, sowohl ihr eigenes »authentisches« kulturelles Kapital als auch das globale, transkulturelle Kapital in der Konstruktion und Artikulation ihrer Identitäten einzusetzen. Es bietet Diasporajugendlichen ein Terrain, wo sie ihre Ethnizität als strategisches Instrument einsetzen können, um ihre Identitäten als Antwort auf den Nationalismus und Rassismus des Mainstreams zu artikulieren. Weiterhin dient diese Kultur als Mechanismus, um die ethnische Minderheitenjugend in die globale Jugendkultur zu integrieren. Der jugendliche Gebrauch »authentischer« Kultur als wichtiges Instrument im Prozess der Identitätsbildung entstammt in erster Linie ihrem Bedürfnis, mit der unangenehmen Gegenwart, die von Rassismus, Arbeitslosigkeit, Ausgrenzung und Armut geprägt ist, zurechtzukommen. Wie Clifford (1988: 5) richtig feststellt, entwerfen Dias-

poragruppen, die vom System entfremdet und in einem vom kapitalistischen Westen dominiertes Schicksal aufgefangen werden, kaum noch lokale Zukunftsperspektiven; was sie unterscheidet, ist, dass sie an traditionelle Vergangenheiten und Ethnizitäten gebunden bleiben. Die Vergangenheit neu zu erschaffen oder wiederherzustellen, dient zumindest einem doppelten Zweck für Diaspora-Gemeinschaften. Erstens stellt es einen Weg dar, sich mit den gegenwärtigen Zuständen abzufinden, ohne große Kritik gegenüber dem *status quo* zu äußern. Zweitens hilft diese Methode, den Sinn für einen selbst wiederherzustellen, der nicht von Kriterien abhängig ist, die von anderen überliefert wurden – die Vergangenheit ist das, was Diaspora-Subjekte als ihr Eigenes behaupten können (Ganguly 1992: 40). So stammt die Suche nach Authentizität aus ihrer Rationalität und Politisierung, aber nicht aus ihrer Engstirnigkeit. Dies bedeutet, dass Kultur weiterhin eine »Dimension der Phänomene«⁴ ist, auch wenn sie von Diaspora-subjekten materialisiert und vergegenständlicht wird.

Dennoch, obwohl türkische Jugendliche einen Sinn für den Blick in die Vergangenheit besitzen, neigen sie trotzdem dazu, die Ausgrenzungspolitik des deutschen Nationalstaates zu überwinden, indem sie eine transnationale Artikulation der Kultur zur Schau stellen. Was aus diesen Jugendlichen eine HipHop-Jugend macht, sind nicht unbedingt jene partikularistischen, kulturellen Quellen, sondern universalistische Komponenten. In der globalen HipHop-Kultur existieren vielfältige Mittel, mit denen sich Jugendliche aus den ethnischen Minderheiten den dominanten Regimes der Repräsentation widersetzen und sich in den Mainstream integrieren können – Rap, Graffiti und Breakdance, um ein paar Beispiele zu nennen. All diese besonderen Aspekte der HipHop-Kultur versuchen, Macht zu lokalisieren und eine Distanz zwischen der bereits ausgeschlossenen Jugendgruppe und den legitimen Institutionen wie der Polizei, dem Bildungswesen und den Medien herzustellen. Diese Versuche der Jugendlichen signalisieren ihren Wunsch, aus den eingegengten Grenzen des »Ghetto«-Lebens wegzukommen. Es wird als Chance aufgefasst, um die Lebensgrenzen zu erweitern, was wiederum die Integration der Jugend in der Mainstream-Kultur zur Folge hat. Mit Graffiti, Rap oder Breakdance wollen sie alle *da King* sein (*da* ist die umgangssprachliche Variante des englischen Artikels ›the‹). In der Stadt herumschlendern, auf der Suche nach den Randbezirken der urbanen Landschaft, Graffiti sprühen und taggen (signieren), auf Breakdance-Wettbewerbe und Partys gehen und gegen jugendliche Rivalen kämpfen, das wird alles mit und innerhalb der Gang gemacht. Solche Gruppen können auch auf den Versuch hinweisen, informelle Solidaritätsnetzwerke zu bilden, die zu heteronomen Individuen führen.

Seit den späten Achtzigerjahren findet die HipHop-Kultur unter türkischen Jugendlichen großen Anklang. Insbesondere wechselten

türkische Jugendliche, die zu der Zeit in Kreuzberg lebten, von der Gangsta-Gruppenbildung zur HipHop-Gruppenbildung. Taner (26) ist einer der führenden Figuren der türkischen HipHop-Szene in Berlin, der auch diese Transformation miterlebte:

»Bevor die Mauer runterkam, gab es amerikanische Discos, wo die amerikanischen Soldaten immer hingegangen sind. Sie brachten das amerikanische Leben nach Berlin. Sie brachten dieses ganze DJ-Ding, Breakdance, weiße Tanzhandschuhe, diese ganzen Sachen. Hier begann HipHop bei den Amerikanern, mit Tanz und Musik. Dann fanden wir, die Türken, uns in dieser Kultur. Wir sind mit zwei verschiedenen Musikgeschmäckern aufgewachsen: zuhause Arabesk und HipHop in den amerikanischen Discos.«

HipHop bietet diesen Jugendlichen ein Terrain, auf dem sie sich in die globale Mainstream-Jugendkultur einbringen können. Im Folgenden werde ich die gemeinsamen Bestandteile der globalen HipHop-Jugendkultur insofern beschreiben, als sie sich auf die türkische HipHop-Jugend in Kreuzberg beziehen. Da der Platz nicht für eine detaillierte Untersuchung jedes Aspektes der HipHop-Jugendkultur in Berlin ausreicht, werde ich mich auf die Beleuchtung einer spezifischen Rapgruppe, Islamic Force, beschränken.

Islamic Force (universalistischer politischer Rap)

Bevor ich eingehend den Diskurs der Rapgruppe Islamic Force untersuche, werde ich einige allgemeine Kommentare zu den Rappern machen. Bei der Definition einiger der Rapper ziehe ich es vor, drei komplementäre Konzepte zu benutzen: Gramscis Konzept der *organischen Intellektuellen*, Benjamins Konzept der *Geschichtenerzähler* und das Konzept der *zeitgenössischen Barden*. Da der Platz nicht ausreicht, um detailliert auf die einzelnen Konzepte einzugehen, werde ich nur kurz das Konzept des Barden erwähnen. Im Zusammenhang mit den türkischen Rappern trifft die Formulierung der *zeitgenössischen Barden* besonders zu, aufgrund der Tatsache, dass das Konzept des Barden ein Pendant im anatolischen kulturellen Kontext findet. Die mittelalterlichen, türkischen Barden (*halk ozani*) waren Wanderer, die die Massen mit ihren Texten, begleitet von den Tönen des Saiteninstruments *bağlama*, aufklärten. Im 16. und 17. Jahrhundert schrieben und sangen einige dieser Barden Gedichte gegen die Vorherrschaft der Ottomanen-Dynastie über das untergeordnete Landvolk. Sie waren die Stimme der degradierten und unterschätzten türkischen Populärkultur gegenüber der ottomanischen Hochkultur, die eine Mischung aus byzantinischer, persischer, arabischer und türkischer Kultur darstellte.

Mit ihren elterlichen Wurzeln in einer Arbeiterklassen- oder ländlichen Kultur, die von der Musik und den Mythen der anatolischen Barden geprägt war, werden sich viele der türkischen Jugendlichen in

Berlin wohl von dem erzieherischen Aspekt von Rap angezogen fühlen. Abgesehen von der Inspiration des intellektuellen Unterrichts der anatolischen Barden, tendieren die Rapper auch dazu, die lyrische Struktur zu übernehmen: Es ist relativ üblich, dass türkische Rapper in Deutschland ihren Namen im letzten Teil der Liedtexte angeben, so wie es die mythischen türkischen Barden auch taten. So macht es eine kulturelle Tradition leichter für die türkischen Rapper, sich selbst im Rahmen der globalen HipHop-Jugendkultur zu kontextualisieren, indem sie diese Kultur auf ihren eigenen Kontext in Hinblick auf Kleidung und Umgangssprache »übersetzen«.

Die Rapgruppe Islamic Force wurde 1986 gegründet und besteht aus den Künstlern MC Boe-B (männlich, türkisch), MC Killa Hakan (männlich, türkisch), DJ Derezon (männlich, deutsche Mutter – spanischer Vater), und Nelie (weiblich, deutsche Mutter – albanischer Vater).⁵ Was sie machen, wird in Berlin als *oriental rap* und anti-rassistischer Rap bezeichnet. Der Name Islamic Force wurde so gewählt, um Deutsche zu provozieren, die ein stereotypisches Bild vom Islam pflegen; ansonsten hat die Gruppe nichts mit dem radikalen Islamismus gemeinsam. Vor kurzem nannten sie sich in Kan-Ak um, um ihre Musik auch in der Türkei zu verkaufen. Der Grund für diese Umbenennung lag mit dem Bedenken zusammen, dass der Name Islamic Force von dem türkischen Publikum in der Türkei missinterpretiert werden könne. Indem sie sich in Kan-Ak umbenannten, glaubten die Rapper, sie hätten damit einen eher Gangsta-typischen Namen für den türkischen Markt gefunden, da Kan-Ak wortwörtlich übersetzt auf Türkisch »triefendes Blut« bedeutet. Im folgenden werde ich zeigen, wie Islamic Force einen Arbeiterklassendiskurs entwickelt hat, wie die Gruppe Rap transkulturiert hat, wie sie ein »doppeltes Diasporabewusstsein« erschaffen hat als eine Antwort auf strukturelles Außenseitertum, und was Graffiti für sie und ihre Groupies bedeutet.

Marginaler Arbeiterklassendiskurs

Die Dekonstruktion des neuen Namens *Kan-Ak* gibt uns einen Hinweis darauf, wie sie sich präsentieren: Als Jugendliche, die sich gegen die Ghettojugend aus der Arbeiterklasse wehren. Der Ausdruck Kan-Ak ist türkische Umgangssprache für die ursprüngliche rassistische Version des Wortes *Kanake*. Weshalb sie den neuen Namen Kan-Ak wählten, hängt einerseits mit der Akzeptanz eines Schimpfwortes zusammen, das von rechtsradikalen Deutschen verwandt wird, um einen der pazifischen Stämme zu identifizieren (Kanake). Hier gibt es Parallelen zwischen dem in den USA von Schwarzen verwandten Wort *nigga* statt des rassistischen *nigger* und dem Gebrauch von Kan-Ak unter Türken statt des Schimpfwortes Kanake. Die Wahl eines

solchen Namens stammt in gewisser Hinsicht von Ihrem Gefühl, »weiße Neger« zu sein. Mit diesem Ansatz haben sie die soziale Bedeutung des Worts auf sozial grenzwertiger und politisch konfrontativer Art und Weise kreativ verarbeitet und neu kodiert.

Das Wort Kanak gewährt den türkischen Jugendlichen im Ghetto eine Art Arbeiterklassenbewusstsein in dem Sinne, dass es die urbane türkische Arbeiterklassenjugend von den türkischen Mittelklassenjugendlichen, die sich beim Gebrauch des Wortes verleumdet fühlen, unterscheidet. Außer der Tatsache, dass sich türkischer Rap im Rahmen des binär-kodierten Kampfes gegen die Hegemonie des deutschen Nationalstaates und der Zunahme an rassistisch-motivierten Übergriffen entwickelt hat, hat er sich auch als relativ unabhängiger Ausdruck eines türkisch-männlichen künstlerischen Ausdrucks gegen die neu aufkommende türkische Bourgeoisie und den türkischen Medien entwickelt, indem er das Ghetto als fruchtbare Wurzel der kulturellen Identität und Authentizität romantisiert. MC Boe-B weist darauf hin, dass die türkischen Medien schon immer die »erfolgreichen« und »gut assimilierten« türkischen Mittelklassenjugendlichen dargestellt haben anstatt der Arbeiterklassenjugend in Kreuzberg, die keine »Leistung« erbracht hätten. So müssen sich türkische Arbeiterklassenjugendliche in Opposition zur »weißen« deutschen Gesellschaft, und noch zusätzlich zu anderen »Schwarzen« repräsentieren, die sich wünschen, in der dominanten deutschen Kultur assimiliert zu werden (Robins & Morley 1996: 249).

Transkulturierung

Islamic Force ist die erste türkische Rapgruppe, die den traditionellen afroamerikanischen Drumcomputer-Rhythmus mit melodischen Samples türkischer *arabesk* und Popmusik kombiniert.⁶ Indem sie traditionelle türkische Musikinstrumente wie *zurna*, *baglama* und *ud* mit dem afroamerikanischen Drumcomputer-Rhythmus vermischen, transkulturieren und türkifizieren sie Rapmusik. Im Oriental Rap fließen der globale Rhythmus und Beat des Rap in die lokale türkische Volks-, Pop- und arabeske Musik ein. Oriental Rap, wie er von Islamic Force aufgeführt wird, ist eine musikalische Form der Bricolage. So umschreibt MC Boe-B ihren Rapstil mit einem bildhaften Beispiel: »Der Junge kommt nach Hause und hört HipHop, dann kommt sein Vater und sagt ›Komm, Junge, wir gehen einkaufen‹. Sie steigen ins Auto und der Junge hört im Kassettenspieler türkische arabeske Musik. Später holt er sich unsere Platte und hört beide Stile auf einer Platte« (Elfleim 1996). Transkulturierung als Form der Mischung von Arabesk und HipHop in einem Genre ist aber auch gleichzeitig Ausdruck eines »doppelten Diasporabewusstseins«.⁷

Doppeltes Diasporabewusstsein

Dieses Bewusstsein wird hergeleitet von der doppelten Erfahrung der Migration, die einige Migranteneltern sowohl in der Türkei als auch in Deutschland erlebten. Bevor sie nach Deutschland auswanderten, hatten viele der Migranteneltern bereits Diasporaerfahrungen (*gurbet*)⁸ hinter sich, als sie ihre Dörfer verließen um in den großen Industriestädten der Türkei zu arbeiten. Auf den ersten Blick scheint es nicht plausibel, die Jugendlichen im Zusammenhang mit dem doppelten Migrationsprozess in Verbindung zu bringen, da sie ihn nie ausgeübt haben. Dennoch führt die Tatsache, dass diese Jugendlichen in der Türkei immer noch wie Auswanderer und in Deutschland wie Einwanderer behandelt werden, möglicherweise zur Konstruktion eines doppelten Diasporabewusstseins. Die ihnen zugewiesene Praxis der doppelten Migration scheint großen Einfluss auf die Freizeitkultur der Diasporajugend zu haben. Die Gruppen der Arbeiterklassenjugendlichen, mit denen ich gearbeitet habe, waren besonders von der türkischen Arabesk-Musik und vom HipHop angezogen. Arabesk ist eine Hybridform der urbanen Musik, die in den späten sechziger Jahren in der Türkei, als Reflexion der ersten Erfahrung seitens der Eltern mit der Auswanderung im Heimatland aufkam. Sie erzählt von und vertont die beschwerlichen Erfahrungen der Versetzung, Verteilung und des Verlangens nach einem Zuhause. HipHop, auf der anderen Seite, schildert die Erfahrungen der Migration und urbane Rassentrennung in der Diaspora. In diesem Sinne, so wie die Vorliebe für arabeske Musik – als Manifestierung der Fortsetzung der elterlichen Kultur – die eine Seite des »doppelten Diasporabewusstseins« der Jugendlichen darstellt, stellt HipHop wiederum die andere Seite dar. Sie benutzen Arabesk als musikalische und kulturelle Form, um ihre imaginäre Nostalgie bezüglich »zu Hause«, »dort sein«, oder dem »bereits entdecktem Land der Vergangenheit« auszudrücken; andererseits betrachten sie HipHop als eine musikalische und kulturelle Form, um ihre Verbindung zum »unentdeckten Land der Zukunft« auszudrücken. Um es anders zu sagen, sind Arabesk und HipHop die symbolische Ausdrücke des Dialogs zwischen der »Vergangenheit« und der »Zukunft«, zwischen »Erinnerung« und »Verlangen«, zwischen »dort« und »hier«, zwischen dem »Lokalen« und dem »Globalen«.

Selamınaleyküm

Köyden İstanbul'a vardılar

Alman gümrüğünde kontrol altında kaldılar

Sanki satın alındılar

Bunları kullanıp kovarız sandılar

Ama aldandılar

Bizimkiler onların hesaplarını bozdular
Köylü dedikleri kafaları kullandılar
Çalışıp edip koşturdular
Her köşeye bir fırın ya da imbiss kurdular
Ama bu kadar iyi haberin acısı da var
Kaybediyoruz can kaybediyoruz kan
Evler yanıyor bazen deliriyor insan
Ben bunları anlatmak için seçildim
Hepsi bağırıyor ›Boe-B şöyle‹
Ben de HipHop şeklinde sunuyorum Kadıköy'de

Selamınaleyküm aleyküm selam
Selamınaleyküm aleyküm selam
Müziğimize devam

Burda olanları size anlatıyoruz
Haberlerimizi size evet sunuyorum
Bizim semtten Kadıköy'e bir bağlantı kuruyoruz
Harbi HipHop duyuruyoruz
Burdan size yolluyoruz
Turlarsın artık sesle mahallelerde
Altında bir Benz ya da bir BMW, ya da Golf, ya da Audi, ya da herhangi
Nebileyim, ne bileceksin, polis arkanda
Takip ediyorlar seni
Ama sen farkına varmadın daha
Bakmadın daha
Sinyal vermeden dönüyorsun
Aniden her yerde polis görüyorsun
In diyor, indiriyor
Araban çalıntı diyor
Bir kağıdın eksik diye karakola götürüyor
Hiç acımıyor
Adam işini biliyor
Sayıyor, alıyor ve kontrol ediyor
Senin de insan olduğunu görmüyor
Hafiften haksızlık oluyor
Ve bunu Boe-B size Kadıköy'e kadar duyuruyor.

Refrain
Boe-B (Islamic Force)

Sie kamen aus ihren Dörfern nach Istanbul
 Und wurden beim deutschen Zoll durchsucht
 Es ist als ob sie gekauft wurden
 Deutschen dachten sie würden sie benutzen und rauswerfen
 Aber es ist ihnen nicht gelungen
 Unsere Leute ruinierten ihre Pläne
 Diese Bauern waren dann doch klüger
 Sie arbeiteten hart
 Öffneten eine Bäckerei oder ein Imbiß an jeder Ecke
 Und zahlten aber viel für ihren Erfolg
 Wir verlieren Leben, Blut
 Häuser sind in Brand, wir werden böse
 Ich wurde auserwählt, dies zu erzählen
 Alle rufen »Erzähl's uns Boe-B«
 Und ich erzähle die Geschichte als HipHop in Kadıköy⁹

Selamınaleyküm aleykümselem
 Selamınaleyküm aleykümselem
 Lasst uns weiter rappen

Wir erzählen dir unsere Erfahrungen
 Wir geben dir die Nachrichten
 Wir verbinden unsere Nachbarschaft mit Kadıköy
 Wir machen richtigen HipHop
 Und wir sagen es dir
 Du fährst mit vielen Dezibel durch die Straßen im
 Benz, BMW, Golf, oder Audi, oder was auch immer.
 Die Polizei ist hinter dir her
 Sie folgen dir
 Du hast es noch nicht gemerkt
 Du hast noch nicht nach hinten geguckt
 Du wendest ohne zu blinken
 Plötzlich ist alles voller Polizei
 Er sagt »raus«
 Er sagt »du hast den Wagen geklaut«
 Er nimmt dich mit zur Wache bloß weil ein Dokument fehlt
 Er kennt gar keine Gnade
 Er kennt sein Geschäft
 Er zählt, nimmt, und kontrolliert
 Er weiß nicht, dass du auch ein Mensch bist
 Das ist unfair
 Und ich erzähle diese Geschichte in einem entfernten Land, Kadıköy.

Refrain
 Boe-B (Islamic Force)

Islamic Force versucht, die Lücke zwischen dem Diasporaland und dem Heimatland zu schließen. Ihr Rapstück »Selamınaleyküm« zum Beispiel nimmt sich vor, die türkische Jugend in der Türkei über ihre Erfahrungen in der Diaspora entfernt von »zu Hause« zu informieren. MC Boe-B erzählt in diesem Rapstück, wie sie in Familien aufgewachsen sind, die *zweifache Migranten* sind. Dieses Lied ist Ausdruck sowohl einer doppelten Diaspora-Identität als auch der Suche nach einer Heimat. Indem MC Boe-B auf Kadıköy in dem Lied hinweist, hält er an seinen Wurzeln fest. Er sieht sich als »Botschafter«, der von seiner Gemeinschaft in Berlin auserwählt wurde, um ihr Dasein den Landsleuten in der Heimat zu erklären. Er erzählt seinen imaginären türkischen Landsleuten eine »wahre« Geschichte über das Leben der Deutschtürken, die institutionalisiertem Rassismus, rassistischen Belästigungen, Brandstiftung, Diskriminierung und Ausgrenzung ausgesetzt sind. Dieses Lied macht zwei wichtige Punkte deutlich: Erstens zeigt es, wie »eine Diaspora im Gedächtnis, mit kulturellen Artefakten und mit Hilfe einer geteilten Imagination im Zeitalter des Cyberspace neu geschaffen werden kann«, um die Worte Cohens zu nutzen (Cohen 1996); und zweitens, wie die Diasporajugend eine aufkommende, global-kulturelle Form (HipHop) und eine gewährte lokal-kulturelle Form (Arabesk) zu ihren eigenen Ausdruckszwecken benutzt.

Die türkischen Rapper in Berlin sind ein wesentlicher Bestandteil der diasporischen Kulturform, die zum großen Teil von türkischer Ghettojugend entwickelt wird. Mit dem traditionellen türkischen Musikgenre als Quelle ihrer Samples und dadurch, dass sie von den traditionellen türkischen Barden bezüglich der lyrischen Struktur geleitet wurden, neigen diese zeitgenössischen Barden oder »storytellers« dazu, als Sprecher der türkischen Diaspora zu agieren. Was die *türkische Gemeinschaft* der Rapper versucht zu bieten, ist ein informelles Kommunikationsnetzwerk, das auf eine Art und Weise das populäre Wissen prägt, so dass es den Nationalismus und die Hegemonie Deutschlands innerhalb der türkischen Diaspora hinterfragt. Diese »storyteller« erinnern uns an Dinge, die wir bereits tendieren zu vergessen, d.h. die »Kommunizierbarkeit der Erfahrung«, die in der Moderne abnimmt. Mit anderen Worten kann Rap helfen, Symbole und Bedeutungen in der Diaspora zu kommunizieren, und gleichzeitig intersubjektiv die gelebte Erfahrung der sozialen Diaspora-Agenten zu artikulieren. Mit Hilfe der modernen transnationalen Kommunikationsmittel wie MTV, internationaler türkischer Fernsehkanäle sowie CDs und Kassetten versuchen türkische Rapper unter türkischen Diasporajugendlichen, die gegen Rassismus, Rassentrennung, Ausgrenzung und kapitalistischer Ausbeutung in den Aufnahmeländern kämpfen, das herzustellen, was man vielleicht als »Diaspora-Austausch« bzw. »Diaspora-Intimität« bezeichnen könnte.

Der ganze Prozess, der von Islamic Force verkörpert wird, veranschaulicht die Formation der kulturellen Bricolage von modernen Diasporasubjekten. Kulturelle Bricolage, die auf den Dichotomien lokal – global, »Tradition« – »Übersetzung«, Gedächtnis – Verlangen, und Vergangenheit – Gegenwart basiert, verneint viele der schlecht gewählten Konzepte über den Zustand der ethnischen Minderheitenjugendlichen, wie »Zwischendrin-Dasein«, »verlorene Generation« und »degeneriert«. Mit ihrer Absage an dem so genannten Zustand des »Zwischendrin-Daseins« zeichnet Azize-A (eine weibliche Rapperin) ein klares Bild der Diasporajugend:

»Ich will die Frage, ob wir Türkisch oder Deutsch? sind, ausradieren und verkünde, dass wir multi-kulti und kosmopolitisch sind. Ich will zeigen, dass wir nicht mehr zwischen den Stühlen sitzen, sondern dass wir einen dritten Stuhl zwischen diesen beiden haben [...]«

Das, was Azize-A als »dritten Stuhl« bezeichnet, zeigt, wie das Diasporasubjekt die kulturellen Grenzen überquert und eine synkretische kulturelle Identität kreiert. In seinem Gedicht *Doppelmann* schreibt Zafer Senocak über sein Deutschland:

ich trage zwei Welten in mir
aber keine ist ganz
sie bluten ständig
die Grenze verläuft
mitten durch meine Zunge (Zitat aus Suhr, 1989: 102).

Das Diasporasubjekt, das in diesem Gedicht beschrieben wird, ist jemand, der die permanente Spannung zwischen der Wurzellosigkeit und der diasporischen Heimat erlebt. »Die Trennung«, wie Senocak schreibt, »kann zu einer doppelten Identität führen. Diese Identität lebt in der Spannung. So lernen die Füße gleichzeitig auf beiden Seiten des Flusses zu laufen« (ebd.).

Herstellung von Raum: Graffiti

Der Ausdruck »Graffiti«, dem Italienischen entnommen, bezeichnete ursprünglich Aufschriften, die in die Wände gekratzt wurden. Das Wort ist mit dem Namen einer bestimmten Wandmalereitechnik verbunden, »sgraffito«. Heute werden andere Techniken als Kratzen bzw. Einritzen benutzt: Filzstifte werden drinnen und auf kleineren Flächen benutzt, Sprühdosen draußen und für große Bemalungsflächen. Regina Blume (1985) beschreibt die Beweggründe für Graffiti als:

1. Beweis der Existenz – *scribo, ergo sum* (ich schreibe, also bin ich);
2. Bedürfnis, sich auszudrücken;
3. Zugehörigkeit zu einer Gruppe;
4. Ästhetikgenuss, auch kreative und physische Aktivitäten; und
5. Ausdruck der Langeweile.¹⁰

Mit all diesen Beweggründen wird Graffiti bzw. Taggen zu einer Form des Widerstands gegen das formale Leben, die Sanktionen der Eltern und die legitime Welt der Institutionen. Die Welt des Graffiti ist die andere Welt der Jugendlichen, da Erwachsene sie nicht lesen. Dies ist auch eine Welt, in der sich die Minderheitenjugend in ihrer eigenen Mundart ausdrücken kann, ohne Einschränkung oder Hinterfragung.

Graffiti ist eine Form, die die Armut des urbanen »Ghetto« ausdrückt, sowie die territorialen Ansprüche der Jugendlichen und ihre Macht. Sie nehmen sich die Freiheit, *Kanak* statt *Kanake* zu schreiben oder *masaka* statt *Massaker*. Graffiti auf verbotene Wände wie in U-Bahn-Stationen zu schreiben, kommt einem heimlichen Krieg, der gegen die Behörden geführt wird, nahe. Sich nachts durch die Dunkelheit zu schleichen, bewaffnet mit Sprühdosen und Masken, ohne dabei von der Polizei erwischt zu werden, klingt wie die Vollendung einer »mission impossible«. Für die subalterne ethnische Minderheitenjugend ist Graffiti nichts weniger als ein »Bombardement« des institutionalisierten Raums. Mit ihrer Konstruktion eines Gegenpols zum Hegemonialraum führen die Graffiti-Macher einen Krieg gegen die Staatsmacht. Diese Jugendlichen sind »Sprühkrieger« oder »Straßenhelden«, die um die Lokalisation der Macht gegen die Behörden kämpfen. In ihrem Graffiti und in den Straßenkämpfen lokalisiert die Jugend ihre Macht, was ihr wiederum einen Sinn für öffentliche Anerkennung bietet. Dieses hegelianische Konzept der subjektiven Anerkennung kann auch einen »produktiven« Kontext haben:¹¹ Ein Jugendlicher, zum Beispiel, könnte sich als denkendes und aktives Subjekt transformieren; und er könnte einen Sinn für Selbstbewusstsein in dem Dialog gegenseitiger Anerkennung mit der Öffentlichkeit erreichen. Vor kurzem fingen die lokalen Behörden an, Graffiti zu legitimieren, indem sie es als Bildungsinstrument für Kids und Jugendliche benutzen. Zum Beispiel warnt das Graffiti an den Wänden der Admiralstrasse in Kreuzberg vor den Gefahren von Drogen und Brutalität und verstärkt gleichzeitig das Gefühl der Gemeinschaft in der Nachbarschaft.

Graffiti ist auch eine Quelle der *Auszeichnung* für Jugendliche. Um berühmt zu werden, muss sich ein Graffiti-Sprüher jenseits der lokalen Grenzen in seiner Heimatstadt bewegen. Je mehr Tags (persönliche Symbole) man in Berlin verbreitet hat, desto angesehener wird man in der HipHop-Gemeinschaft. *Slai* ist ein Tag, das ich fast überall in Berlin gesehen habe, in Schöneberg, Wedding, Kreuzberg

und Tiergarten. *JFK* ist die angesehenste Graffiti-Gruppe Berlins, da sie an den gefährlichsten Orten ihr Graffiti sprühen: An den Wänden von U-Bahn-Stationen oder Hochhäusern. Ziemlich normal ist es auch, Graffiti wie *36 Boys* überall in der Stadt zu sehen, was darauf hindeutet, dass die Gruppe mit dem Namen *36 Boys* unter Jugendlichen relativ populär sein müsste, und dass sie natürlich eine Bedrohung für die Polizei, den »Feind« dieser Jugendlichen darstellt. Für die HipHop-Jugend sind Straßen unerlässlich für die »Produktion von Raum«, wie es Henri Lefebvre (1989) bezeichnete. Überall in der Stadt zu taggen, Graffiti an gefährlichen Orten zu malen, laute Musik in ihren Sportwagen zu hören, mit ihren Kumpels an bestimmten Straßenecken zu »schwätzen« und Fremde anzustarren, sind alles räumliche Praktiken der Jugendlichen, um ihren eigenen sozialen Raum und Territorium als Gegenpol zu Fremden und zur elterlichen Disziplin herzustellen. Eyüp, ein 22-Jähriger aus Kreuzberg, hat mit Graffiti aufgehört, als er von den Polizeibeamten nach seiner Verhaftung losgelassen wurde:

»Ich war gegen vier Uhr morgens am Taggen in der U-Bahn-Station Kotbusser Tor. Nachdem ich fertig war, hat mich die Polizei auf meinem Weg nach Hause erwischt. Ich war einfach mit mir selber angepisst, weil sie mich gar nicht beim Taggen gesehen hatten. Sie sahen nur die Sprühdose in meiner Hand. Ich hätte sie besser verstecken sollen. Auf jeden Fall haben sie mich zu ihrem Auto mitgenommen. Ich hatte Wahnsinnsangst, dass sie mich zusammenschlagen würden und meinen Eltern erzählen, dass ich am Taggen war. Ich war aber recht überrascht, weil sie mich gar nicht angefasst haben; sie gaben mir nur eine Predigt, dass ich nicht die Gesetze brechen sollte und dann haben sie mich zu meiner Wohnung gefahren. Sie erzählten nicht mal meinen Eltern davon. Ich war wirklich schockiert und beschloss dann mit diesen Sachen aufzuhören. Aber ich sag dir, wenn sie mich geschlagen hätten, hätte ich noch mehr getaggt als früher.«

Die Berliner Graffiti-Szene setzt sich sowohl aus Deutschen als auch aus Minderheitsjugendlichen zusammen. Sie führen eine bilinguale Graffiti-Zeitschrift (auf Deutsch und Englisch), die *BackJumps* heißt. Die Zeitschrift enthält Beispiele für geschriebenes und bildliches Graffiti aus Berlin und anderen urbanen Zentren wie New York, Paris, London und Melbourne. Die Graffiti-Künstler haben auch eine transnationale Verbindung mit HipHop-Szenen in anderen europäischen Städten wie Paris, Amsterdam und London. Die Graffiti-Sprache ist in der Regel englisch. Mit englisch als Graffiti-Sprache haben die türkischen HipHop-Jugendlichen sowohl das Gefühl, dass sie einen Kommunikationscode mit der Außenwelt teilen, als auch, dass sie eine Widerstandsbewegung gegen die Vorherrschaft der deutschen Sprache aufrechterhalten. Auf der anderen Seite ist es beim bildlichen Graffiti die allgemeine Regel, Figuren aus Zeichentrickserien und Comics zu imitieren. Selbst Graffiti-Figuren aus den verschiedensten Ländern sehen sich sehr ähnlich, mit ihren großen Augen (wie in den

weltweit ausgestrahlten japanischen Zeichentrickserien) und ihrem afroamerikanischen HipHop-Kleidungsstil.¹² Mit ihrer Anpassung sämtlicher Aspekte und Farben aus ihrem ethnischen Arsenal geben die Jugendlichen dem globalisierten bildlichen Graffiti ihre eigene Note und schaffen damit einen lokalen Graffiti-Stil. In so einem Fall wird aus Graffiti ein Bereich, in dem Kultur auf der Basis der Bricolage konstruiert und mit globalen und lokalen Motiven angereichert wird.

Manchmal gehen die Graffiti-Künstler auch etwas weiter und entwickeln ihren ganz eigenen Stil, welcher ihnen die Möglichkeit eröffnet, zur Malerei zu wechseln. Erhan, oder Gino, ist einer dieser Künstler. Erhan war Graffiti-Künstler, jetzt ist er Maler. Obwohl gerade 20 Jahre alt, hat er schon des Öfteren in Deutschland ausgestellt. Er arbeitet in einem Atelier auf dem Dachboden des Jugendzentrums Naunyn Ritze. Die Titel seiner Werke sind alle englisch, z. B. »Jump to the Future«, »Disappearing Footsteps«, »Eagle Eyes«, »Birth of Virgin« und »Dedicated to Hasan«. Durch das Englische fühlt er sich in die globale Kultur eingegliedert. Durch den Wandel vom bildlichen Graffiti zur Malerei wirkt seine Arbeit postmodern. Was er dem Publikum bietet, ist eine hybride Kunstform, die aus zwei ausgeprägten Kunstformen besteht: Graffiti und Malerei.

Jugendlicher HipHop-Stil: Eine kulturelle Bricolage

Auf den ersten Blick scheinen deutsch-türkische Jugendliche eine konventionelle und essentialistische Form der kulturellen Identität auszuüben, die sie dem vorgefertigten Angebot an kulturellen Merkmalen entnommen haben, die aus der Heimat von ihren Eltern hierher gebracht worden sind. Solch ein Fazit wäre dennoch irreführend, da die Formation und Artikulation der kulturellen Identität ein Prozess ist, der nicht von dem permanenten Verkehr zwischen sämtlichen sozialen Gruppen, Klassen und Kulturen unabhängig ist. Wie Czarina Wilpert (1989: 21) auch richtig behauptet,

»wird die Signifikanz des Konzepts der kulturellen Identität im Rahmen dieses Schemas von der Vermutung abgeleitet, dass Kultur eine Ressource in der Konstruktion einer kollektiven ethnischen Identität wird. Es ist aber nicht so, dass Kultur, die sich in einem Prozess der kontinuierlichen Transformation befindet, als etwas Statisches oder Festes betrachtet wird, so wie es auch nicht der Fall ist, dass von einer »Zuwanderergemeinschaft« angenommen wird, dass sie als homogene, abgeschlossene kulturelle Entität innerhalb einer fremden Gesellschaft lebt. Vielmehr können Elemente einer Kultur, ihre Zeichen und Symbole, transformiert oder mit neuer Bedeutung gefüllt werden und nehmen hierbei eine neue Relevanz an. Dies wird in einem bestimmten Kontext an einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte erreicht in dem Zusammenspiel mit den Bedingungen und Prinzipien, die das Leben des Zuwandernachwuchses strukturieren, und in Bezug auf die Ressourcen, die sie zum Verständnis ihrer Umwelt zur Hand haben ...«

Wilpert erinnert uns hier an zwei besonders relevante Punkte. Der erste bezieht sich auf die Tatsache, dass Reifikation von Kultur in der Diaspora als wichtiges Instrument im Prozess der Formation der Identität benutzt wird. Der zweite Punkt betrifft die Tatsache, dass die gemeinschaftliche Kultur, die im Diaspora-Raum geformt wird, den kulturellen Verlockungen der breiteren Gesellschaft nicht ganz immun, unverändert oder immer klar und zweideutig entgegenstehen muss. Kreuzberg ist kein traditionelles Dörfchen, das kulturell, sozial, und ökologisch von der Mehrheitsgesellschaft abgeschnitten ist; seine Gemeinschaftskultur kann nicht der *Gemeinschaft* gleichgestellt werden (Tönnies 1957).

In diesem Sinn gibt es mindestens drei Hauptpfeiler, die die kulturelle Identifikation der deutsch-türkischen HipHop-Jugend in Berlin formen:

1. »Authentizität« als Ausdruck einer imaginierten anatolischen Kultur;
2. globale Kultur, hauptsächlich die Imitation urbaner afroamerikanischer Symbole; und
3. deutsche Kultur, die sich auf den Lebensstil der gleichaltrigen Deutschen bezieht, dem sich die deutsch-türkischen Jugendlichen anpassen wollen.

Beispielsweise spiegelt die Sprache der deutsch-türkischen Jugend in Berlin die Mischung ihrer türkischen, deutschen und kosmopolitischen Identität wider, als Hinweis auf die »mehrfache kulturelle Kompetenz« des Zuwanderernachwuchses (vgl. auch Kaya 2000).¹³ Moderne Diasporagemeinschaften müssen lernen, mindestens zwei Identitäten innezuwohnen, »um zwei kulturelle Sprachen zu sprechen, zu übersetzen und zwischen ihnen zu verhandeln« (Hall 1993: 310). Menschen, die Bricolagekulturen angehören, streben entweder in Richtung »Tradition« oder »Übersetzung« hin. Auf Tradition hinzustreben verzeichnet den Versuch, die frühere Ursprünglichkeit und Authentizität herzustellen, die als verloren gelten. Auf Übersetzung zu setzen bestätigt hingegen die Tatsache, dass Identität dem Spiel der Geschichte, Politik, Repräsentation und des Unterschieds unterliegt statt dem der Ursprünglichkeit (ebd.: 309).

HipHop-Kultur ist unter der berlintürkischen Jugend beliebt geworden als Ergebnis eines Prozesses der Komprimierung von Zeit und Raum. Es ist eine Art Jugendkultur, die Jugendlichen die Möglichkeit bietet, Solidaritätsnetzwerke gegen die Schlüsselthemen der Moderne wie Kapitalismus, Industrialismus, Überwachung und Militarismus zu etablieren. Die Strukturen der HipHop-Gemeinschaft versorgen Jugendliche mit der nötigen Ausstattung, um gegen die

destabilisierenden Auswirkungen sowohl der Moderne, beispielsweise in Form von Ausgrenzung, Rassismus und Xenophobie, als auch des strukturellen Außenseitertums anzukämpfen. In anderen Worten bietet HipHop den Jugendlichen eine Plattform, auf der sie eine Identitätspolitik vorführen können, die dem entspricht, was Ulrich Beck (1996) als »Sub-Politik« oder Anthony Giddens (1994: 14-15) als »life politics« bezeichnen. Dies ist eine Form von Politik, mit der sich die Jugendlichen von dem willkürlichen Griff der Tradition, von den Einschränkungen der elterlichen Kultur, von willkürlicher Machtausübung und von dem Zwang der materiellen Mängel emanzipieren können. Diese Art Politik der Identität ist keine *Politik der Lebenschancen*, wie sie Giddens (1994: 14) nennt, vielmehr eine Politik des *Lebensstils*. Sie beschäftigt sich damit, wie Individuen (als rationale Akteure) in einer Welt leben sollten, in der was früher durch die Natur oder Tradition festgelegt wurde, heute menschlichen Entscheidungen unterliegt.

FAZIT: EIN RHIZOMATISCHER RAUM BZW. DRITTE KULTUR

Dieser Beitrag versucht, ein alternatives Bild einer Gruppe von berlin-türkischen Jugendlichen zu vermitteln im Gegensatz zur Art und Weise, wie sie von den dominanten Repräsentationsregimes dargestellt werden. Es gibt keine Zweifel daran, dass HipHop-Gemeinschaften als »postmoderne Stämme« oder »heteronome Gruppen« beschrieben werden können, die ihren Mitgliedern die Fähigkeit zur Selbstverteidigung gegen Einsamkeit, Unsicherheit, Unklarheit, Armut, Rassismus und Mehrheitsnationalismus bieten. Nichtsdestoweniger weisen diese HipHop-Gemeinschaften eigene Merkmale auf, die sie in kritische und progressive soziale Formationen verwandeln. Türkische HipHop-Jugendliche in Berlin konstituieren eine einmalige Erfahrung in dem Sinne, dass sie den Formationsprozess einer kulturellen Identität verdeutlichen, die als Kritik der kartesischen Binäroppositionen aufgefasst wird. Sie konstruieren und rekonstruieren ihre kulturelle Identität in einem Prozess, in dem die Konjunktionen *entweder* (Türkisch) und *oder* (Deutsch) bewusst abgelehnt wurden. Stattdessen benutzen sie die Konjunktion *und... und... und...* im Prozess der Formation von Identität im Sinne von »Deutsch *und* Türkisch *und* global *und...* *und...* *und...*«. Wie oben zitiert, umschreibt Azize-A diesen Geisteszustand wie folgt: »Ich will zeigen, dass wir nicht mehr zwischen zwei Stühlen sitzen, wir haben einen ›dritten Stuhl‹ zwischen diesen beiden [...].«

So stellen diese Jugendlichen eine einzigartige Subjektivität dar, eine dritte Position, in der man sich von der kartesischen Dualität enthalten kann. Diese Form von Subjektivität wird generell als »dritte Kultur« von Wissenschaftlern wie Homi Bhabha, Stuart Hall, Paul Gilroy, Mike Featherstone, Felix Guattari und Gilles Deleuze, die dazu neigen

den konventionellen Binärismus aufzubrechen, bezeichnet (Bhabha 1994; Guattari 1989; Hall 1991; Gilroy 1987; Featherstone 1990; Deleuze und Guattari 1987). Die *dritte Kultur* ist eine Bricolage, in der sich Elemente aus verschiedenen kulturellen Traditionen, Quellen und Diskursen permanent vermengen und vermischen und nebeneinander gestellt werden. Der dritte Raum ist das, was Homi Bhabha als »differentielles Gemeinsamkeitsgrad« bezeichnet, und den Felix Guattari (1989: 14) als »Prozess der Heterogenese« benennt. Mit den *Prozessen der Heterogenese* negiert Guattari die Hegelsche und Marxistische Dialektik, dessen Ziel die »Lösung« der Gegenteile ist. Er argumentiert, dass »es eher unser Ziel sein sollte, individuelle Kulturen zu fördern, während wir gleichzeitig neue Bürgerschaftsverträge erfinden: eine Staatsordnung schaffen in der Einzigartigkeit, Ausnahmen, und Rarität unter den am wenigsten repressiven Umständen koexistieren können« (ebd.: 14). Er beschreibt diese Formation »als eine Logik der ›einbezogenen Mitte‹ in der schwarz und weiß unklar sind, in der das Hübsche neben dem Hässlichen koexistiert, das Innere mit dem Äußeren, das ›gute‹ Objekt mit dem schlechten« (ebd.: 14), und das Selbst mit dem Anderen. Von dem Prozess der Heterogenese oder der kulturellen Bricolage wird erwartet, dass er zur Herausbildung starker Subjektivitäten führt. Der Begriff *Rhizom* zum Beispiel, der von Deleuze/ Guattari (1987) geprägt wurde, entspricht diesem Phänomen, das generell bei vielen Diasporasubjekten in Erscheinung tritt, insbesondere bei den deutsch-türkischen Jugendlichen: *Rhizom* ist ein wurzelhafter Halm unter der Erde, der Wurzeln unterhalb produziert und Sprösse von der Oberfläche her hoch schickt. In der Erklärung der Bedeutung von *Rhizom* bieten uns Deleuze/Guattari einen überzeugenden Standpunkt:

»Ein *Rhizom* hat weder Anfang noch Ende, es ist immer in der Mitte, zwischen den Dingen, ein Zwischenstück, Intermezzo. Der Baum ist Filiation, aber das *Rhizom* ist Allianz, einzig und allein Allianz. Der Baum braucht das Verb »sein«, doch das *Rhizom* findet seinen Zusammenhalt in der Konjunktion »und... und... und...«. In dieser Konjunktion liegt ganz Kraft, um das Verb »sein« zu erschüttern und zu entwurzeln. Wohin geht ihr? Woher kommt ihr? Was wollt ihr erreichen? Das sind unnütze Fragen. Reinen Tisch machen, bei Null anfangen oder neu beginnen, einen Anfang oder eine Grundlage suchen – all das sind falsche Vorstellungen von Reise und Bewegung [...] Die Mitte ist eben kein Mittelwert, sondern im Gegenteil der Ort, an dem die Dinge beschleunigt werden (Deleuze/Guattari 1992: 41f.).«

Die »Mitte« bezieht sich nicht auf »gefangen dazwischen«, sondern bedeutet vielmehr einen in sich abgetrennten Raum, den zum Beispiel Diasporasubjekte, *bricoleurs*, Kosmopoliten und Hybride bewohnen. Mit dem Wissen, dass solche neuen kosmopolitischen Formen dem dritten Raum entspringen, können wir uns für eine Beziehung öffnen,

die uns übertrifft, die jenseits und fern von uns existiert, anstatt dass wir das Andere vollständig erklären und assimilieren, was er/sie wiederum auf unsere Weltsicht reduziert.

Kulturelle Bricolage konstituiert also in gewisser Hinsicht einen »dritten Raum«, der es anderen Positionen ermöglicht, aufzutauchen (Bhabha 1994: 211). Dieser Prozess führt zur Erscheinung einer transnationalen Identität, oder dessen, was Gilroy (1987: 13) eine »synkretische Kultur« nennt. Wie Gilroy (ebd.) behauptet, »entwickelt sich Kultur nicht entlang ethnisch absoluter Linien sondern in komplexen, dynamischen Mustern des Synkretismus«. Kulturelle Identität ist nichts Festgelegtes und Permanentes, »sie bezieht sich auf das Werden sowie das Dasein und ist nie abgeschlossen, sondern im stetigen Prozess« (Hall 1991: 47). So wird die kulturelle Identität der deutsch-türkischen Jugend auf der Basis eines kontinuierlichen Dialogs zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Heimatland und Land der Niederlassung, zwischen verschiedenen Welten der Bedeutung, zwischen sämtlichen Lebenswelten, zwischen globalen Böen und lokalem Widerstand, zwischen »roots« und »Routen«, und zwischen »hier« und »dort«. Die Definition Gilroys (1987, 1993) einer Form der Dualität des Bewusstseins – mit direktem Verweis auf das Konzept von W.E.B. Du Bois des »doppelten Bewusstseins« – unterstreicht das Bewusstsein der Diaspora-Individuen für Multilokalität, die von ihren Verbindungen zu solchen gegebenen, fortdauernden Dialogen abgeleitet wird. Das »doppelte Bewusstsein« des Diasporasubjekts dient dazu, die Lücke zwischen dem Lokalen und dem Globalen zu schließen.

Die synkretische »dritte Kultur« der türkischen HipHop-Jugendlichen stammt von ihrer multikulturellen Kompetenz, die es ihnen ermöglicht, zwischen den verschiedenen Kulturen, wie der elterlichen, Minderheiten-, Mehrheits- und globalen Kultur, zu wechseln. Um es anders auszudrücken, mit Hilfe der Mischung aus »Tradition« und »Übersetzung«, Authentizität und Synkretismus, Erbe und Politik formen sie ihre kulturelle Identität. Die Praxis der kulturellen Bricolage fördert eine Beziehung unter heterogenen Elementen in einem bedeutsamen Ensemble, das sowohl Harmonie als auch Spannung aufweist (Clifford 1997: 12). Diese multikulturelle Kompetenz wird an Hand von transnationalen Kommunikations- und Transportmitteln erlangt und hält den Schritt und die Dichte der Beziehungen der Diasporajugend mit der Heimat und der ganzen Welt aufrecht. Die »dritte Kultur«, die von der Diasporajugend geformt wird, hat auch gleichzeitig ein progressives Wesen. Diese synkretische Kultur, wie Melucci (1989: 14) richtig behauptet, ist »eine Reise in unbekanntes Terrain [...] [die] uns beibringt, Ambivalenzen zu erkennen, uns ermutigt, verschiedene Ansichten anzuerkennen and dabei ein Bewusstsein für potenzielle Freiheiten stimuliert [...]«. ¹⁴

Die Konstruktion synkretischer Kulturen, wie sie in diesem Bei-

trag am Beispiel der diasporischen HipHop-Jugendkultur aus dem Milieu der Arbeiterklasse veranschaulicht wurde, steht auch dem traditionellen, holistischen Kulturkonzept, das Kulturen in ausgeprägte, soziale Schubladen mit getrennten Mengen an »geteilten Bedeutungen und Werten« einsperrt, kritisch gegenüber. Der Gedanke, dass Kulturen synkretisch, kontextuell und situationsbezogen hergestellt und reproduziert werden, ist wesentlich besser anzuwenden und plausibler, um die kulturelle Verbreitung und Austausch in staatsübergreifenden Räumen in Erwägung zu ziehen. Wie von Thomas Faist (2000: 24-25) erwähnt, gibt es vier mögliche Alternativprojekte, um Migranten und/oder Diaspora in das soziokulturelle System einzugliedern: Assimilation, kultureller Pluralismus, Hybridität und Synkretismus. Kultureller Synkretismus oder kulturelle Bricolage setzt das Individuum als sozialer Agent voraus, der fähig ist, Entscheidungen zu treffen, und übertrifft die kartesische Dualität von Tätigkeit und Struktur. Das synkretische Konzept der Kultur negiert das traditionelle Konzept der Kultur und beteuert, was Rosaldo (1989: 26) sagte: »Kulturen werden erlernt, und nicht genetisch enkodiert«.

Aus dem Englischen von Oliver Koehler

ANMERKUNGEN

1 *Scribo ergo sum*: Ich mache Graffiti also bin ich. Mein Dank geht an Dr. Bianca Kaiser und Bahar Sahin für die Durchsicht dieses Beitrags und ihre wertvollen Hinweise.

2 Die Analogie zu Odysseus und Abraham gehört Emmanuel Levinas (1986: 348; 1987: 91). In seiner Erklärung zum Versuch der konventionellen Philosophie, nach Wissen über den ›Anderen‹ zu streben, behauptet Levinas, dass die Geschichte der Philosophie wie die Geschichte des Odysseus sei, der ›durch alle seine Wanderschaften nur zu seiner Heimatinsel zurückkehrt‹ (1986: 348). Ihm gefiel eher die Geschichte Abrahams als die des Odysseus. Konventionelle Philosophie strebte immer danach, zum bekannten Terrain des ›Sein‹, der ›Wahrheit‹ und des ›Gleichen‹ zurückzukehren; Levinas versucht, es in eine ganz andere Richtung zu lenken. Er schlug vor, dass die Philosophie akzeptieren sollte, dass sie, anstatt das Wissen darüber zu suchen, das Andere nicht kennt, nicht kennen kann, und nicht kennen sollte.

3 Zum Diaspora-Konzept vgl. weiterhin Kaya (2000, 2001).

4 Für einen Überblick über Kultur als eine Dimension der Phänomene und als eine Substanz in der Diaspora vgl. Appadurai (1997: 13).

5 Im Jahr 2000 löste sich die Gruppe auf Grund des plötzlichen Todes von MC Boe-B auf. Die anderen Mitglieder der Gruppe arbeiten als Künstler bei anderen Gruppen mit.

6 Die Gruppe benutzt alte populäre türkische Melodien von Baris Manço, Zülfü Livaneli und Sezen Aksu als Samples.

7 Der Begriff ›doppeltes Diasporabewusstsein‹ wird von Gilroys Konzept der ›double consciousness‹ abgeleitet – ein Begriff, den er anhand von W.E.B. Du Bois neu deutete (vgl. Gilroy 1987).

8 *Gurbet* ist ein arabischer Begriff, das von *garaba* stammt, d.h. ›verlassen, abreisen, abwesend sein, in ein fremdes Land ziehen, auswandern, von der Heimat entfernt sein, als Ausländer in einem Land leben‹. Wichtig daran ist, dass sich *gurbet* nicht unbedingt auf ein fremdes Land beziehen muss, da man auch genauso gut im eigenen Land *gurbet* sein kann.

9 Kadıköy ist ein Stadtteil auf der anatolischen Seite Istanbuls. MC Boe-B erwähnt den Namen Kadıköy, weil er dort geboren wurde.

10 In ihrer Arbeit zu Graffiti hat Blume (1985) die historischen Aspekte, Quellen, Formen, Funktionen und Ansprachen von Graffiti untersucht.

11 ›Produktiv‹ wird von seinen Marxistischen Konnotationen befreit, die das Subjekt in einer Ideologie des Produktionismus einsperrt. Der Begriff ist eher im Sinne von Lefebvre zu verstehen, der das rohe und brutale Diktat der Ökonomie bewältigt.

12 Für einen Überblick, vgl. Henkel et al. (1994).

13 Ålund (1992: 75) erwähnt die ›doppelte kulturelle Kompetenz‹ im schwedischen Zusammenhang, um die kulturelle Bricolage der Immigrantenjugend zu beschreiben, die gleichzeitig sowohl in die elterliche kulturelle Identität als auch in ihr Dasein als Schweden reinpassen.

14 Das progressive Wesen der ›dritten Kultur‹ muss sich nicht unbedingt auf alle türkischen Diaspora-Jugendgruppen anwenden lassen. Offensichtlich ist die türkische Diaspora in Deutschland nicht homogen, sondern besteht vielmehr aus verschiedenen Diasporas. Zum Beispiel bildet die islamische Diaspora eine von vielen. Türkische Religionsgemeinschaften (*cemaat*) wie Milli Görüs, Süleymancıs, Nurcus und Kaplancıs, die fundamentalistische Glaubenssätze pflegen, sind um das herum konstruiert, was Salman Rushdie (1990) als »Absolutismus des Reinen« bezeichnet. »Die Aposteln der Reinheit«, argumentiert er, werden ständig von der Angst getrieben, dass »die Vermischung mit einer anderen Kultur unweigerlich ihre eigene schwächen und zerstören wird«. Sie glauben, dass die Kommunikation mit »Ungläubigen« ihr spirituelles Glaubenssystem nicht stärkt. So bleiben diese religiösen Gruppen lieber innerhalb ihrer geschlossenen Religionsgemeinschaften bei einander, um sich von der christ-

lichen Gesellschaft zu distanzieren. Für einen Überblick über Süleymancis, Nurus und Kaplanis vgl. Schiffauer (1997).

LITERATUR

- Abadan-Unat, N.: »Turkish Migration to Europe 1960-1975: A Balance Sheet of Achievements and Failures«, in: N. Abadan-Unat (Hg.), *Turkish Workers in Europe 1960-1975*, Leiden: E.J. Brill 1976.
- Abadan-Unat, N.: »Identity Crisis of Turkish Migrants«, in: I. Başgöz/N. Furniss (Hg.), *Turkish Workers in Europe*, Indiana University Turkish Studies 1985.
- Ålund, A.: »Immigrant Youth: Transnational Identities«, in: C. Palmgren et al. (Hg.), *Ethnicity in Youth Culture*, Stockholm: Stockholm University Press 1992, S. 73-94.
- Appadurai, A.: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota: University of Minnesota Press 1997.
- Bauman, Z.: *Community: Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge: Polity Press 2001.
- Beck, U.: *The Reinvention of Politics*, Cambridge: Polity Press 1996.
- Bhabha, H.: »The Third Space«, in: J. Rutherford (Hg.), *Identity. Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishard 1990.
- Bhabha, H.: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994.
- Blume, R.: »Graffiti«, in: Teun A. Van Dijk (Hg.), *Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis of Literary Genres*, Amsterdam: John Benjamins 1985.
- Bottomley, G.: »Cultures, multiculturalism and the politics of representation«, in: *Journal of Intercultural Studies* 2 (1987), S. 1-9.
- Boyarin, D./Boyarin, J.: »Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity«, in: *Critical Inquiry* 19 (1993), S. 693-725.
- Clifford, J.: »Diasporas«, in: *Cultural Anthropology* 9/3 (1994), S. 302-338.
- Clifford, J.: *Predicament of Culture*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1988.
- Clifford, J.: »Traveling Cultures«, in: L. Grossberg, C. Nelson and P. Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, New York: Routledge 1992, S. 96-116.
- Clifford, J.: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press 1997.
- Cohen, R.: »From Victims to Challengers«, in: *International Affairs* 72/3 (1996), S. 507-520.
- Cohen, R.: *Global Diasporas. An Introduction*, London: UCL Press 1997.
- Deleuze, G./Guattari, F.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992.

- Der Spiegel* 16: »Ausländer und Deutsche. Gefährlich fremd das Scheitern der multikulturellen Gesellschaft«, 1992
- Durkheim, E.: *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York: Collier 1961.
- Elfleim, D.: »From Krauts with Attitude to Turks with Attitude: some aspects of German hip-hop history«, in: *Popular Music* 17 (1996), S. 255-265.
- Faist, T.: »The Border-Crossing Expansion of Spaces: Common Questions, Concepts and Topics«, in: *Summer Institute Working Paper 1*, InIIS, University of Bremen 2000.
- Featherstone, M.: *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, London: Sage Publications 1990.
- Focus* 31: »Gefährlich Ausländer«, 1997
- Ganguly, K.: »Migrant Identities. Personal Memory and the Construction of Selfhood«, in: *Cultural Studies* 6/1 (1992), S. 27-49.
- Gans, H.J.: »Symbolic ethnicity: The future of ethnic groups and cultures in America«, in: *Ethnic and Racial Studies* 2/1 (1979), S. 1-20.
- Giddens, A.: *Beyond Left and Right: The Future of Radical Politics*, Cambridge: Polity Press 1994.
- Gilroy, P.: »Diaspora«, in: *Paragraph* 17/3 (1994), S. 207-210.
- Gilroy, P.: »Roots and Routes. Black Identity as an Outernational Project«, in: H.W. Harris et al. (Hg.), *Racial and Ethnic Identity. Psychological Development and Creative Expression*, London: Routledge 1995.
- Gilroy, P.: *There Ain't no Black in the Union Jack*, London: Hutchinson 1987.
- Gilroy, P.: *Black Atlantic. Double Consciousness and Modernity*, Cambridge: Harvard University Press 1993.
- Greve, M.: »Deutsche Exportschlager«, Tageszeitung »taz« vom 20. August 1996.
- Greve, M.: *Alla Turca. Music aus der Türkei in Berlin*, Berlin: Die Ausländerbeauftragte des Senats 1997.
- Guattari, F.: »The Three Ecologies«, in: *New Formations* 8 (1989), S. 131-147.
- Hall, S.: »Old and New Identities, Old and New Ethnicities«, in: Anthony D. King (Hg.), *Culture, Globalization and the World-System*, London: Macmillan Press 1991.
- Hall, S.: »The Question of Cultural Identity«, in: S. Hall et al. (Hg.), *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press 1993, S. 274-325.
- Hall, S.: »Cultural Identity and Diaspora«, in: P. Williams and L. Chrisman (Hg.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, New York: Columbia University Press 1994.

- Hebdige, D.: *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge 1979.
- Hebdige, D.: *Hiding in the Light*, London: Routledge 1988.
- Heitmeyer, W. et al.: *Verlockender Fundamentalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997.
- Henkel, O. et al.: *Spray City. Graffiti in Berlin*, Berlin: Akademie der Künste 1994.
- Horowitz, R.: *Honor and the American Dream. Culture and Identity in a Chicano Community*, New Brunswick: Rutgers University Press 1983.
- Kagıtcıbası, Ç.: »Alienation of the Outsider: The Plight of Migrants«, in: *International Migration XXV/2* (1987), S. 195-210.
- Kaya, A.: »Multicultural Clientalism and Berlin-Alevis«, in: *New Perspectives on Turkey* 18 (1998).
- Kaya, A.: *Sicher in Kreuzberg. Berlin'deki Küçük İstanbul*, İstanbul: Buke Yayınları 2000.
- Kaya, A.: *Constructing Diasporas. Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*, Bielefeld: transcript Verlag 2001.
- Köhne, G./A. Kepenek.: »Hiphop für Atatürk«, *Zeit Magazin* 18 (1997), S. 16-22.
- Lefebvre, H.: *The Production of Space*, Oxford: Blackwell 1989.
- Levinas, E.: »The Trace of the Other«, in: *Deconstruction in Context*, Chicago: University of Chicago Press 1986.
- Levinas, E.: *Collected Philosophical Papers*, The Netherlands: Kluwer Academic Publishers 1987.
- Maffesoli, M.: *The Time of the Tribes*, London: Sage Publications 1996.
- Mandel, R.: »Shifting Centres and emergent identities. Turkey and Germany in the lives of Turkish Gastarbeiter«, in: D.F. Eickelman/J. Piscatori (Hg.), *Muslim Travellers: Pilgrimage, migration, and the religious imagination*, London: Routledge 1990, S. 153-171.
- Melucci, A.: *Nomads of the Present. Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*, London: Hutchinson Radius 1989.
- Mushaben, J.M.: »A Crisis of Culture. Isolation and Integration Among Guestworkers in the German Federal Republic«, in: I. Basgöz/N. Furniss (Hg.), *Turkish Workers in Europe*, Bloomington: Indiana University Press 1985.
- Önder, Z.: »Muslim-Turkish Children in Germany. Sociocultural Problems«, in: *Migrationworld XXIV/5* (1996), S. 18-24.
- Robertson, R.: »Globalisation: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity«, in: M. Featherstone et al. (Hg.), *Global Modernities*, London: Sage 1995.
- Robins, K./David Morley: »Almanci, Yabancı«, in: *Cultural Studies* 10/2 (1996).
- Rosaldo, R.: *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*, London: Routledge 1989.

- Rushdie, S.: *Imaginary Homelands*, London: Granta 1991.
- Safran, W.: »Diasporas in Modern Societies. Myths of Homeland and Return«, in: *Diaspora* 1/1 (1991), S. 83-99.
- Sheffer, G.: »A new field of study: modern diasporas in international politics«, in: G. Sheffer (Hg.), *Modern Diasporas in International Politics*, London: Croom Helm 1986.
- Sheffer, G.: »The emergence of new ethno-national diasporas«, in: *Migration* 28 (1995), S. 5-28.
- Schiffauer, W.: »Islamic Vision and Social Reality. The Political Culture of Sunni Muslims in Germany«, in: S. Vertovec/C. Peach (Hg.), *Islam in Europe. The Politics of Religion and Community*, London: MacMillan Press 1997.
- Suhr, H.: »Ausländerliteratur. Minority literature in the Federal Republic of Germany«, in: *New German Critique* 46 (1989).
- Töennies, F.: *Community and Society*, New York: Harper and Row 1957.
- Trauffetter, G.: »Wer ist schon Madonna? Wir wollen Yonca«, *Süddeutsche Zeitung* 133 (12. Juni 1995).
- Van Hear, N.: *New Diasporas. The Mass Exodus, Dispersal and Regrouping of Migrant Communities*, London: UCL Press 1998.
- Vertovec, S.: »Young Muslims in Keighley, West Yorkshire. Cultural identity, context and ›community‹«, *Unpublished Research Paper*, Coventry: Centre for Research in Ethnic Relations, University of Warwick 1995.
- Vertovec, S.: »Comparative Issues in, and multiple meanings of, the South Asian Religious Diaspora«, *Conference Paper* presented at the ›Conference on The Comparative Study of the South Asian Diaspora: Religious Experience in Britain, Canada and USA‹, London: School of Oriental and African Studies, 4-6 November 1996.
- Vertovec, S.: »Diaspora«, in: E. Cashmore (Hg.), *Dictionary of Race and Ethnic Relations*, London: Routledge 1997.
- Wahlbeck, Ö.: *Kurdish Diasporas. A Comparative Study of Kurdish Refugee Communities*, London: MacMillan 1999.
- Wallman, S.: »The Boundaries of ›Race‹. Processes of Ethnicity in England«, in: *Man* 13/2 (1978).
- Wilpert, C.: »Ethnic and Cultural Identity. Ethnicity and the Second Generation in the Context of European Migration«, in: K. Liebkind (Hg.), *New Identities in Europe. Immigrant Ancestry and the Ethnic Identity of Youth*, Aldershot: Gower 1989, S. 6-24.