

JANNIS ANDROUTSOPOULOS (Hg.)

H i p H o p

Globale Kultur –

lokale Praktiken



Jannis Androutsopoulos (Hg.)
HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken

JANNIS ANDROUTSOPOULOS (HG.)
HIPHOP: GLOBALE KULTUR — LOCALE PRAKTIKEN

[transcript] CULTURAL STUDIES



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2003 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildungen: Florian Al Jabiri, Ludwigshafen a.R.

Satz: digitron GmbH, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-114-0

Inhalt

Vorbemerkung des Reihenherausgebers

Rainer Winter | 7

Einleitung

Jannis Androutsopoulos | 9

I. ZWISCHEN ACADEMY UND COMMUNITY

HipHop am Main:

Die Lokalisierung von Rap-Musik und HipHop-Kultur

Andy Bennett | 26

»Wir schreien null-sechs-neun«: Ein Blick auf die Frankfurter Szene

Murat Güngör und Hannes Loh | 43

II. NUR EIN TEIL DER KULTUR

»Interpolation and sampling«: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop

Lothar Mikos | 64

Populäre Stadtansichten. Bildinszenierungen des Urbanen im HipHop

Gabriele Klein und Malte Friedrich | 85

Styles – Typografie als Mittel zur Identitätsbildung

Bernhard van Treeck | 102

HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur

Jannis Androutsopoulos | 111

III. DER TEXT STEHT IM ZENTRUM

HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap

Sascha Verlan | 138

Rap in der Romania. Glocal Approach am Beispiel von Musikmarkt, Identität, Sprache

Arno Scholz | 147

Rap-Musik – Straßen-Politik – Bürger-Republik. Ein populärmusikalisches Aufklärungsprojekt zwischen politisierter Soziokultur und politischer Deutungskultur

Dietmar Hüser | 168

Rap als Ausdrucksform afrikanischer Identitäten

Michelle Auzanneau | 190

IV. ES IST WAS DU MACHST

»I am not what I am«: Die Politik der Repräsentation im HipHop

Stefanie Menrath | 218

»Scribo Ergo Sum«: Islamic Force und Berlin-Türken

Ayhan Kaya | 245

»Isch bin New School und West Coast ... du bisch doch ebe bei de Southside Rockern«: Identität und Sprechstil in einer Breakdance-Gruppe von Mannheimer Italienern

Gabriele Birken-Silverman | 273

Interkulturelle Bildungsprozesse im Breakdance

Arnd-Michael Nohl | 297

V. SHOUT-OUT

Richtig Blöd – oder das unlyrische Ich

Raphael Urweider | 322

VI. ANHANG

Autorinnen und Autoren | 328

Quellennachweise | 334

Vorbemerkung des Reihenherausgebers

Populäre Musik ist ein zentrales Thema von Cultural Studies seit ihren Anfängen. So zeigte Paul Willis in »Profane Culture«, wie deren dezentrale Verfügbarkeit in der Form von Schallplatten es Rockern und Hippies erlaubte, sich intensiv mit ihr auseinanderzusetzen und sie zum Aufbau einer eigenen Kultur zu nutzen. In der Welt nach der ›Befreiung‹ durch Elvis Presley und nach den ›Generationenkonflikten‹ der 50er Jahre eigneten sich die Motorrad-Jungs den frühen Rock'n'Roll an, die Hippies beschäftigten sich mit der psychedelisch orientierten ›progressiven Musik‹ nach den Beatles. Auf diese Weise wurde populäre Musik Ausdruck gelebter Erfahrung und eines spezifischen Lebensstils. Verbunden mit homologen kulturellen Praktiken artikulierte sie zum einen rebellische Gefühle und den Alltag transzendierende Einstellungen, zum anderen vermittelte sie ontologische Sicherheit in dem zunehmend durch Waren- und Informationsflüsse geprägten globalen Dorf. Im Anschluss an Willis haben Dick Hebdige, Iain Chambers und Larry Grossberg das kritische bzw. subversive Potenzial von Punk- bzw. Rockmusik analysiert, das widerspenstige Praktiken auf den Weg bringen und zur Entfaltung von Eigensinn genutzt werden kann. Gleichzeitig haben sie auf die Möglichkeiten kommerzieller und medialer Vereinnahmung hingewiesen.

Vor allem in den Arbeiten von Tricia Rose und George Lipsitz wird dann die politische Gegenmacht von HipHop zum Gegenstand. Rapmusik und die Praktiken der HipHop-Kultur können eingesetzt werden, um eine eigene Identität zu entwickeln und der dominanten sozialen Ordnung zu widerstehen. So bringen junge »African Americans« mittels HipHop ihre oft desolate soziale Situation in den USA zum Ausdruck und protestieren gleichzeitig gegen die gesellschaftlichen Missstände. Zudem wird HipHop weltweit von marginalisierten Gruppen als Forum genutzt, um miteinander zu kommunizieren und Machtverhältnisse unter postkolonialen Bedingungen zu kritisieren. Durch Rap werden Rassismus und Unterdrückung benannt, sichtbar gemacht und bekämpft. Ergänzend kritisieren Rap-Künstlerinnen

Sexismus, appellieren an die weibliche Solidarität und entwerfen Bilder von Frauen, die ihre eigene Sexualität kontrollieren. Die inzwischen globale Popularität von HipHop hängt sicherlich damit zusammen, dass Marginalisierung, Subordination und der Kampf dagegen wichtige Themen vieler Jugendlicher sind. Zur Mainstream-Kultur geworden, erlaubt er außerdem auch »weißen« Jugendlichen, die Perspektive von »African Americans« und ethnischen Minderheiten besser zu verstehen. Subordinierten Jugendlichen liefert HipHop weltweit ein symbolisches Fundament und ermöglicht affektive Allianzen, in denen Widerstand artikuliert werden kann.

Vor diesem Hintergrund stellt der dritte Band der Reihe Cultural Studies die Frage, wie sich die HipHop-Kultur im 21. Jahrhundert (weiter)entwickeln und welche (politische) Bedeutung sie haben wird. Wird sie ein Synonym für Rebellion und Subversion bleiben? Verändert die allmähliche Veralltäglicung von HipHop im globalen Dorf seine Bedeutung? Welche Formen, Erfahrungen und Praktiken sind damit verbunden? Die vorliegenden Analysen dieser vielschichtigen und facettenreichen sozialen Formation versuchen auf diese Fragen Antworten zu geben, indem sie vor allem das Verhältnis von Globalisierung und Lokalisierung untersuchen.

Darüber hinaus zeigen die Beiträge aus verschiedenen Disziplinen, wie bei der Analyse eines populärkulturellen Phänomens durch die (bewusst in Kauf genommene) Überschreitung der Grenzen von Disziplinen Cultural Studies auch in deutschsprachigen Ländern entstehen können. Als transdisziplinäres Projekt analysieren und interpretieren Cultural Studies nicht nur soziale Phänomene, sondern sie werden auch von interventionistischen Motiven bestimmt. Ihre Kartographien der Gegenwart sollen auch Möglichkeiten der Veränderung aufzeigen, zur Entfaltung von Eigensinn beitragen, mögliche Fluchtlinien sichtbar machen und auf diese Weise (akademisches) Wissen in Praxis übersetzen. Es bleibt den Lesern und Leserinnen überlassen, zu dieser Politik des Performativen beizutragen. Als »Werkzeugkiste« möchte dieses Buch – wie die anderen Bände der Reihe Cultural Studies – zum einen helfen, die medialen Kommunikationsverhältnisse und ihren Einfluss auf das soziale Leben im 21. Jahrhundert besser zu verstehen. Zum anderen möchte es zu eigenen Projekten anregen, die der diskursiven Polizei ein Schnippchen schlagen.

Wörther See, im April 2003
Rainer Winter

Einleitung

JANNIS ANDROUTSOPOULOS

»For a sense of innovation, surprise, and musical substance in hip-hop culture and rap music, it is becoming increasingly necessary to look outside the USA to countries such as France, England, Germany, Italy, and Japan, where strong local currents of hip-hop indigenization have taken place« (Mitchell 2001: 3).

POSITIONIERUNGEN

Während Fachpresse und Szeneöffentlichkeit die Krise des deutschsprachigen Rap beklagen,¹ haben Publikationen über HipHop Konjunktur. Die Bandbreite reicht vom Glanzbilderband über die Dokumentation von der und für die Szene bis hin zur wissenschaftlichen Abhandlung. Nach fast 30 Jahren HipHop-Kultur weltweit ist es an der Zeit, Geschichte zu schreiben. Dass die Kulturwissenschaften die Entwicklung einer popkulturellen Bewegung aufbereiten, ist nichts Neues. Was HipHop von anderen Musikkulturen jedoch unterscheidet, ist die Art und Weise, in der die Beteiligten ihre eigene Geschichte rekonstruieren. In den USA wird dies an der Autobiografie des Public Enemy-Rappers Chuck D, *Fight the power*, oder auch an Upski Wimsats *Bomb the suburbs* deutlich.² Auf dem deutschsprachigen Markt sind es Bücher wie *HipHop-Lexikon*, *Die deutsche HipHop-Szene*, *20 Jahre HipHop in Deutschland* oder *Fear of a Kanak Planet*,³ welche die Entwicklung und die Protagonisten von HipHop im deutschsprachigen Raum von innen dokumentieren. Ähnliche Projekte in Frankreich (Bocquet/Pierre-Adolphe 1997) und Italien (Rossomando 1996) legen nahe, dass Szene-Sachbücher dieser Art kein länderspezifischer Zufall sind, sondern eines der Prinzipien des HipHop – die Weitergabe von Wissen innerhalb der Gemeinschaft – umsetzen.

Diese Entwicklung geht mit einer kritischen Haltung gegenüber

dem bisher dominanten Modus, Kulturgeschichte zu schreiben, einher. Aus Sicht der Szene wird die Differenz zwischen »Insidern« und »Outsidern« maximiert, Letzteren die Legitimierung einer reflexiven Auseinandersetzung mit HipHop bisweilen abgesprochen – nach dem Motto: Nur wenn man in der Szene gewachsen und mit ihr organisch verbunden ist, kann man überhaupt verstehen, »was geht«. Abgelehnt wird vor allem ein akademischer Diskurs, der HipHop bloß als Illustration einer bestimmten kultur- oder sozialwissenschaftlichen Theorie heranzieht, ohne die tatsächlichen Relevanzstrukturen der Kultur zu kennen. Im Extremfall wird jede neue akademische Publikation über HipHop mit dem Verdacht konfrontiert, an der Realität vorbei zu reden. Diese Haltung vergisst, dass HipHop immer eine Arena war, die Akteure unterschiedlichster Art dazu einlädt, sich zwischen den Stühlen zu positionieren, neue Allianzen zu demonstrieren. Das offene Selbstverständnis des HipHop, das verschiedenartige kulturelle Positionierungen zulässt (vgl. Menrath, in diesem Band), verwischt die eindeutige Trennung zwischen akademischem und Szenediskurs. Das geschichtlich erste und vielleicht immer noch beste Beispiel hierfür ist *Rap-Attack*, der bereits 1984 vom britischen Musiker David Toop vorgelegte Sachbuch-Klassiker. Seit 1990 haben Tricia Rose (1994) und Russel A. Potter (1995) weitere Beispiele für diesen »Crossover« geliefert. Die beiden afroamerikanischen Akademiker lassen die traditionell-philologische Distanzhaltung beiseite und positionieren sich nah an der untersuchten Kultur, ohne dafür ihre theoretischen Ansprüche aufzugeben. Auf der 2001 an der Universität Michigan abgehaltenen Konferenz »The Hip Hop Paradigm« tritt die American Studies-Professorin Tricia Rose neben dem HipHop-Pionier Afrika Bambaataa auf. Das 2002 in New York stattgefundenen Symposium »*Eye-talian Flava: The Italian American Presence in Hip Hop*« bietet Akademikern und Aktivisten eine gemeinsame Plattform an.⁴ Auch mit dem vorliegenden Buch wird ein Brückenschlag zwischen Diskurswelten versucht. Ein Fachbuch, das sich nicht in realitätsfremden Abhandlungen erschöpft, sondern Wissenschaftlern und Autoren aus der Szene zusammenführt und sich damit einer dichotomischen Logik, einer Entweder-Oder-Haltung entzieht. Letztlich zeigt die Beschäftigung mit HipHop neue Möglichkeiten, Schnittmengen »zwischen Academy und Community« (Rode 2002b) zu konstituieren.

HIPHOP: KULTURELLE GLOBALISIERUNG UND LOCALE ANEIGNUNG

HipHop-Forschung kann und will nicht einheitlich sein, und das gilt auch für dieses Buch, das die »vier Elemente« – Rap, DJ-ing, Tanz, Graffiti – aus ganz verschiedenen Perspektiven durchleuchtet. Trotz aller theoretischer und empirischer Unterschiede stimmen die hier

versammelten Beiträge in einer entscheidenden Hinsicht überein, die mit den Stichworten *globale Kultur* und *lokale Praktiken* zum Ausdruck kommt: HipHop ist ein global verbreitetes Geflecht alltagskultureller Praktiken, die in sehr unterschiedlichen lokalen Kontexten produktiv angeeignet werden. Damit wird HipHop als paradigmatisch für die Dialektik der kulturellen Globalisierung und Lokalisierung verstanden, die Klein/Friedrich (2003) durch eine Sprachmetapher folgendermaßen zum Ausdruck bringen:

»Lokale Popkulturen können als Dialekte einer globalisierten Popsprache verstanden werden. Da auch die Sprache des Pop auf einer Syntax und Grammatik beruht, können lokale Popkulturen als Alterationen des sprachlichen Grundmusters verstanden werden. Lokale Varianten einer globalen Popkultur bringen ähnliche Ästhetiken und Stile hervor und provozieren oft auch einen ähnlichen Lebensstil ihrer Anhänger. Zugleich aber wird die globale Sprache des Pop durch lokale Einflüsse verändert und gebrochen« (Klein/Friedrich 2003: 95).

Die Beiträge nehmen diese Dialektik als Ausgangspunkt, um einzelne Facetten des kulturellen Lokalisierungsprozesses unter die Lupe zu nehmen. Zentral für das zugrunde liegende Verständnis lokaler Popkulturen und ihrer Dynamik ist der Aspekt der *aktiven* bzw. *produktiven Aneignung* (Winter 1995): Populäre Kultur wird nicht einfach passiv konsumiert, sondern in lokalen Kontexten angeeignet und mit eigenen Bedeutungen aufgeladen. Auf die einfache Rezeption können die Übernahme kreativer Praktiken und die Entwicklung einer kritischen Haltung im Aneignungsprozess folgen. Globale Popkultur kann damit ein Vorbild für Eigenproduktionen bilden, in denen Erfahrungen, Fähigkeiten und Probleme der Beteiligten verarbeitet werden (vgl. Winter 2001a: 296-7). Eine Reduktion kultureller Globalisierung auf den weltweiten Konsum US-amerikanischer Populärkultur reicht nicht aus, um die Entwicklungsdynamik lokaler Popkulturen zu verstehen (Caplan 2002). Unser Blick richtet sich vielmehr auf die Rekontextualisierung globaler Kultur als eine »active cultural selection and synthesis drawing from the familiar and the new« (Lull 1995). Dabei wird nicht zwingend angenommen, dass produktive Aneignungen globaler Kultur die hegemoniale Stellung der US-amerikanischen Kulturindustrie außer Kraft setzten. Der Fokus liegt vielmehr auf der kreativen und reflektierten Leistung der Beteiligten, die massenmedial vermittelte Kulturmuster auf der Folie ihrer lebensweltlichen Bedingungen mit lokalen kulturellen Ressourcen kombinieren.

Diese Sichtweise auf jugendliche Popkultur ist keinesfalls selbstverständlich. In der deutschsprachigen Jugendforschung galten transnational verbreitete jugendliche Musikkulturen lange Zeit als »importiert«, »abgeleitet«, »oberflächlich«, »unecht«.⁵ Die Bindung einer Subkultur an spezifische historische und soziokulturelle Umstände

geht durch die massenmediale Vermittlung verloren; daher – so das Argument – kann es sich in den Rezeptionsgemeinschaften nur um medieninduzierte Nachahmungen ohne tiefere Bedeutung handeln. Verkannt wird damit, dass die Bindung einer Populärkultur an ihre Umwelt im Prozess der produktiven Aneignung immer wieder neu hergestellt wird, und zwar in der Adaption der künstlerischen Ausdrucksformen wie in der Entstehung einer lokalen Infrastruktur der Produktion, Distribution und Promotion. Solche Prozesse werden im Fall HipHop in mehreren Ländern unabhängig voneinander dokumentiert. Bereits Willis (1990) bezeichnet die produktive Fortführung von Rap in Großbritannien als einen Akt der »Emanzipation« gegenüber dem US-amerikanischen Vorbild. Ähnliches findet sich nicht nur in der Literatur anderer Länder (z. B. Boucher 1998 für Frankreich), sondern auch in Äußerungen und Aktionen der Künstler selbst, etwa in der lyrischen Beteuerung der kulturellen »Indigenisierung« (vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002) oder in Musikproduktionen mit besonderem Symbolcharakter (vgl. Hüser, in diesem Band).

Freilich ist die Lokalisierung von Popkultur an sich kein neues Phänomen. Jede Strömung der Pop/Rock-Musik hat bis zu einem gewissen Grad die Entstehung lokaler Szenen und Stilvarianten initiiert. Doch die Aneignung der HipHop-Elemente ist in ihrer Reichweite und Nachhaltigkeit einmalig. Die Beiträge dieses Bandes legen nahe, dass diese Nachhaltigkeit weder ein historischer Zufall ist noch auf Strategien der Unterhaltungsindustrie zurück geht, sondern durch bestimmte Merkmale und Prinzipien des HipHop selbst zustande kommt: Erstens, die *Zugänglichkeit* der Kultur: Die vier Elemente sind ohne formale Ausbildung und – bis auf das DJ-ing – ohne aufwändige technische Ausrüstung praktikierbar. Zweitens, der *performative Charakter*: Gemeinschaft entsteht im HipHop durch Dabeisein und Mitmachen. Die Zugehörigkeit und der Gewinn lokaler Anerkennung sind von der aktiven Beteiligung abhängig, die Grenzen zwischen Künstler und Publikum werden verwischt. Drittens, die *Arbeit an Style*: Die künstlerischen Ausdrucksformen des HipHop bieten ein formales Raster an, um individuelle Kreativität zu erproben und Distinktion mit eingeschränkten Ressourcen zu erzielen (Toop 2000: 15). Viertens, das *Prinzip des Wettbewerbs*: Die Beteiligten entwickeln ihren Style in einem permanenten, offenen Wettstreit mit Gleichgesinnten. Schließlich die *Nutzung der Elemente*, insbesondere des Rap, um *lokale Erfahrung zu verarbeiten*. HipHop bietet eine Reihe von Möglichkeiten, eine positive Selbstdarstellung aufzubauen und Gemeinschaftlichkeit zu erleben (Berns/Schlobinski 2003). Wie Potter am Beispiel der Rapmusik betont, ist die lokale Verankerung ein Schlüsselement in der globalen Verbreitung von HipHop: »Even as it remains a global music, it is firmly rooted in the local and the temporal; it is music

about ›where I'm from‹, and as such proposes a new kind of universality« (Potter 1995: 146; vgl. auch Mitchell 2001: 5).

HIPHOP-FORSCHUNG: TRANSDISZIPLINARITÄT UND CULTURAL STUDIES

Ähnlich wie HipHop seinen Charakter und seine Anziehungskraft aus der Zusammenwirkung der vier Elemente bezieht, demonstriert die HipHop-Forschung Transdisziplinarität in Aktion. An ihr sind die Ethnologie und Soziologie, Literatur- und Sprachwissenschaft, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Medien- und Erziehungswissenschaft beteiligt. Diese disziplinäre Bandbreite findet in den Cultural Studies ein konzeptionelles Dach. Dafür spricht das Selbstverständnis der Cultural Studies als ein offenes Projekt, an dem sich WissenschaftlerInnen jenseits disziplinärer Grenzen beteiligen (vgl. u.a. Göttlich/Mikos/Winter 2001, Hepp/Winter 1999, Mayer/Terkessidis 1998). Auf Grund ihres offenen Analyserasters, das Textanalyse, Ethnografie und Kontextanalyse umfasst (Winter 2001b), haben Cultural Studies das Potenzial, eine Brücke zwischen geistes- und sozialwissenschaftlichen Traditionen zu schlagen.

HipHop schließt an Schlüsselthemen der Cultural Studies an: die Herausbildung jugendlicher Subkulturen, die Rolle von Medien in der kulturellen Entwicklung, das Verhältnis von Globalisierung und Lokalität in der Erforschung von Medienaneignung (Winter 1997: 69). Die Entwicklung von HipHop außerhalb der USA zeigt, dass Medienaneignung einen zentralen Motor und integralen Bestandteil der Entwicklung von Jugend(sub)kulturen darstellt (vgl. Thornton 1995: 93ff., 116ff.). Tonträger, Filme, Musikfernsehen und andere Medien waren die Auslöser für die produktive Aneignung der Kultur in neuen Kontexten – eine Aneignung, die stets von der Entstehung und Ausdifferenzierung landesspezifischer Spezialmedien begleitet wird. Die globale Verbreitung von HipHop ist aufschlussreich auch im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Jugendkulturen und sozialer Schichtung. Anders als die Gegenstände der britischen Jugendstudien der 1970-er Jahre – Mods, Rocker, Skins – ist HipHop in Europa weder eindeutig milieu- bzw. schichtenspezifisch verortbar noch lässt er sich eindeutig als subversive Sub- oder konsumorientierte Unterhaltungskultur einordnen.⁶ Tatsache ist zwar, dass HipHop in vielen Ländern Westeuropas zu einem guten Teil von Migrantennachkommen getragen wird. Ebenso gilt, dass Rap nach wie vor als sozialkritisches Ausdrucksmittel genutzt wird (Scholz 2003b: 117). Allerdings schlägt die Aneignung von HipHop in Europa auch ganz andere Richtungen ein, was beispielsweise im deutschsprachigen Kontext mit der Fantastische Vier-Formel »we are Mittelstand« zum Ausdruck kommt (vgl. auch Stecher

1999). Globaler HipHop entzieht sich eindeutiger Verortungen. Auszugehen ist vielmehr von einer »Koexistenz von Subversion und Kommerz« (Richard/Krüger 1998: 13) in sich dynamisch ausdifferenzierenden, lokalen HipHop-Märkten.

ZU DIESEM BAND

Der vorliegende Band stellt die erste umfassende Fachtextsammlung über HipHop im deutschsprachigen Raum dar.⁷ Seine Kennzeichen sind der Bezug auf alle Elemente der HipHop-Kultur und die kontextualisierte Analyse ihrer Textstrukturen und lokalen Aneignungsprozesse im interdisziplinären Zugang. Anders als in vielen Publikationen im Feld geht es hier nicht nur um Rap, sondern um alle kulturellen Ausdrucksformen des HipHop – DJ-ing, Graffiti, Rap, Tanz. Und es geht nicht primär darum, die Geschichte des HipHop ein weiteres Mal zu erzählen oder Basisfakten über lokale Rap-Szenen zu vermitteln. Es werden vielmehr einzelne Aspekte des kulturellen Aneignungsprozesses vertieft, unter semiotisch-textanalytischen wie ethnografisch-soziologischen Gesichtspunkten. Die Zusammenstellung des Bandes bringt den transdisziplinären Charakter der Cultural Studies zur Geltung: Beiträge aus der Ethnologie, Erziehungswissenschaft, Geschichte, Linguistik, Literaturwissenschaft und Soziologie verbinden sich mit Auszügen aus dem szenegerichteten Diskurs. Damit liegt auch ein Panorama über die verschiedenen methodisch-analytischen Ausrichtungen der Cultural Studies vor (vgl. Winter 2001b): Analysen kultureller Texte, insbesondere Raptexte (Androutsopoulos, Auzanneau, Hüser, Scholz, Verlan), aber auch Musiksamples (Mikos), Videoclips (Klein/Friedrich) und Graffiti (van Treeck); ethnografische Studien von HipHop-Sozialwelten (Birken-Silverman, Güngör/Loh, Menrath, Nohl); sowie Kontextanalysen mit Fokus auf den Verbindungen zwischen Texten, Aneignungspraktiken und gesellschaftlichen Makrokontexten (vgl. vor allem Bennett, Kaya, Klein/Friedrich). Jede Sektion des Bandes stellt unterschiedliche Facetten des Wechselspiels von Globalität und Lokalität scharf und verschiedene Disziplinen in den Vordergrund.

1. zwischen academy und community

Wissenschaftliche und lebensweltliche Konstruktionen von HipHop nehmen sich gegenseitig kaum wahr, das Verhältnis zwischen »Academy« und »Community« ist von Ungereimtheiten geprägt (Rode 2002a, 2002b). Die einleitende Sektion stellt sie jedoch nebeneinander vor, um die Bandbreite der gegenwärtigen Beschäftigung mit HipHop am Beispiel von Frankfurt am Main aufzuzeigen. Den aka-

demischen Pol vertritt der Beitrag von *Andy Bennett*. Sein qualitativer, außenethnografisch fundierter Ansatz ist eine Art Blaupause der kultursoziologischen HipHop-Diskussion, seine Schwerpunkte finden sich bei den späteren Beiträgen vielfach wieder: Aneignung von HipHop bei Migrantenjugendlichen, Rap als Mittel der Verarbeitung lokaler Probleme, Sprache als relevanter popkultureller Code. Das Kapitel von *Murat Güngör* und *Hannes Loh* repräsentiert die Art und Weise, in der HipHop-Geschichte von der und für die *community* geschrieben wird. Die explizite Bezugnahme auf sozialwissenschaftliche Theoriebildung wird ersetzt durch die detaillierte Dokumentation der lokalen kulturellen Entwicklung mit reichhaltigen Einblicken in die Ansichten und Lebenswelten aktueller Akteure. Der Zusammenhang zwischen Kulturaktivismus und Migration sowie Rap als Mittel zur Sichtbarmachung sozialer Erfahrung sind Leitfäden, die die beiden Kapitel miteinander und mit dem Rest des Buchs verbinden.

II. nur ein teil der kultur

Breakdance, DJ-ing, Rap, Graffiti: In den Worten von Cora E ist jedes Element für sich genommen *nur ein Teil der Kultur*.⁸ HipHop versteht sich als mehrdimensionale kulturelle Praxis, deren Bestandteile mit mehreren semiotischen Codes operieren: Bild, Sound, Typografie, Körperbewegung, Sprache. Die Aneignung und Umsetzung dieser Codes ist einerseits an bestimmte »globale« Stilregeln gebunden – beispielsweise das Gebot der Individualität –, andererseits wird sie immer wieder neu ausgehandelt und bleibt dadurch dynamisch. Die Beiträge der zweiten Sektion stellen die Bestandteile des HipHop am Beispiel spezifischer lokaler Erscheinungsformen vor. Das signifikative Grundgerüst der Kultur wird nicht in Form einer »kontextfreien Grammatik« rekonstruiert, sondern stets in Bezug auf konkrete historische Umsetzungen gesetzt.

So zeigt *Lothar Mikos*, wie die Technik des Sampling genutzt wird, um »die Songs primär im auditiven Universum populärer Musik und des weiteren im audio-visuellen Universum der Populärkultur [zu] verorten.« Er teilt die Ressourcen für Sampling im US-amerikanischen wie im europäischen Rap in fünf Kategorien ein: schwarze Musik, weiße Rockmusik, lokale Populärmusik, soziale Realität und Populärkultur. Durch intertextuelle Bezugnahme auf diese Bereiche – deren Relevanz je nach Land, Künstler und Songthema immer wieder neu gewichtet wird – verorten sich die Rapsongs in der sozialen und kulturellen Realität jedes einzelnen Landes einerseits, im intertextuellen Universum des globalen HipHop andererseits. *Gabriele Klein* und *Malte Friedrich* legen den Schwerpunkt auf die visuelle Repräsentation von HipHop und zeigen, wie Urbanität – ein Grundzug im geschichtlichen und ästhetischen Selbstverständnis der Kultur – in deutschen

Videoclips auf jeweils lokale Ressourcen zurückgreift: Architektonische Markenzeichen von Hamburg, Berlin, Stuttgart und anderen Städten konstruieren die lokale Umsetzung des globalen Prinzips. *Bernhard van Treeck* beleuchtet die Praxis des Writing. Anhand mehrerer Bildbeispiele zeigt er auf, worin sich Graffiti von der üblichen öffentlichen Verwendung von Schrift unterscheidet, welche Grundregeln die Kombinierbarkeit der Buchstaben bestimmen und wie Writing an Identitätsbildung – Abgrenzung nach außen, Anerkennung von innen – im lokalen Raum gebunden ist. *Jannis Androutsopoulos* legt den Schwerpunkt auf den Sprachgebrauch und modelliert Hip-Hop als ein System von drei miteinander vernetzten Diskursbereichen: künstlerischer Ausdruck, journalistischer Diskurs und Fan-Kommunikation. An Beispielen aus mehreren Sprachen wird gezeigt, wie in jedem Bereich der Sprachstil jeweils lokalen Umständen angepasst wird, ohne bestimmte globale Charakteristika zu verlieren.

III. der text steht im zentrum

Obwohl die vier Elemente des HipHop im idealtypischen Verständnis seiner Akteure gleichberechtigt nebeneinander stehen, ist ihre öffentliche und wissenschaftliche Wahrnehmung im Ungleichgewicht. Während Writing illegal ist und von der kommerziellen Verwertung weitgehend ausgeschlossen bleibt (vgl. van Treeck, in diesem Band), macht Rap Schlagzeilen, beschert der Musikindustrie neue Popstars und wird im akademischen Diskurs als paradigmatischer Fall kultureller Hybridität gefeiert. Für viele Forscherinnen und Forscher gilt wohl die Ansicht der Stieber Twins: *der Text steht im Zentrum, der Rest ist nur Schabernack*.⁹ Als »diskursive Symbolik« (Mikos 2003) ist Rap einerseits philologischen Methoden der Textanalyse zugänglich, andererseits ermöglicht er direkte Bezugnahmen auf die Aktualität und auf weitere gesellschaftliche Diskurse. Während alle HipHop-Elemente von einer Politik des Performativen charakterisiert sind (vgl. Menrath, in diesem Band), kommen sozialpolitische Stellungnahmen wie Verbindungen zu landesspezifischen poetischen Traditionen im Rap zum Ausdruck. Die hier vorgelegten Analysen stellen teilweise die inhaltlichen Aussagen der Raplyrics, teilweise ihren kreativen Sprachgebrauch in den Vordergrund. Dass diese Sektion vorwiegend mit romanischen Sprachen arbeitet, zeugt von der Popularität von Rap in der Romanistik, die ihn als neue literarische Gattung betrachtet (Scholz 2003a).

Zur Erklärung des globalen Erfolgs von Rap bietet der Beitrag von *Sascha Verlan* eine doppelte Antwort an: Gereimter Sprechgesang setzt eine tief verwurzelte Praxis fort, die uns seit den ersten Schritten des Spracherwerbs begleitet und sich später in der Sprüchekultur der Kinder und Jugendlichen wieder findet. In der produktiven Aneig-

nung der Rapkultur werden nun Alliterationen, Assonanzen, Binnenreime und andere klassische Verfahren der dichterischen Rede ohne profunde Kenntnis nationaler poetischer Traditionen neu entdeckt. Sofern Rap ein Interesse an ästhetischen Aspekten der Sprache weckt und fördert, kann er auch als eine Renaissance von Volksdichtung bezeichnet werden. *Arno Scholz* verbindet in seinem komparativ ausgerichteten *glocal approach* Text- und Marktanalyse miteinander und untersucht den Sprechstil von Raptexten in Abhängigkeit von der Schichtung des lokalen Rap-Marktes, den er am Beispiel Italiens modellhaft in drei Ebenen einteilt: *Mainstream*, *Overground* und *Underground*. An Beispielen aus Italien, Spanien und Deutschland wird gezeigt, wie die Marktstellung einzelner Produkte durch Feinheiten des Sprachgebrauchs gekennzeichnet wird, beispielsweise indem *Overground* und *Underground* eine größere sprachliche Experimentierfreudigkeit bzw. eine Annäherung an die Sprache der Straße zulassen. *Dietmar Hüser* zeigt, wie ein globaler Zug des Rapsongs – sein sozialkritischer und politischer Anspruch – im Fall Frankreichs eingelöst wird. Ausgehend von der Feststellung, dass der Anteil sozialkritischer Raptexte in Frankreich auffallend hoch ist, arbeitet er lyrische Reaktionen auf junge politische Entwicklungen (insbesondere auf den französischen Rechtsradikalismus) heraus und präsentiert Rap als eine neue Stimme innerhalb der nationalen politischen Kultur. Nicht Selbstmarginalisierung, sondern eine Bewegung hin zur Gesellschaft, eine Suche nach Anerkennung und Perspektive ist das Selbstverständnis der französischen HipHopper, wie es in ihrem Rapdiskurs widergespiegelt wird. Welche Komplexität Rap in einer mehrsprachigen Gesellschaft erlangen kann, zeigt der Beitrag von *Michelle Auzanneau* auf. An der frankophonen westafrikanischen Küste greifen Rapkünstler auf drei sprachliche Ressourcen zurück: die internationalen Sprachen Englisch und Französisch, die Verkehrssprachen der Großstädte und die lokalen Sprachen der dörflichen Gemeinschaften. *Auzanneau* arbeitet auf der Basis von Feldforschung heraus, welche Formen des Sprachkontakts im westafrikanischen Rapsong möglich sind und welche sozialen Identitäten oder Stimmen im Song sie jeweils konstituieren können: Moderne, internationale Themen beispielsweise werden in einer der beiden Weltsprachen, traditionelle und auf das Landleben bezogene Themen in einer der lokalen Sprachen verarbeitet. Hier – wie auch an mehreren Stellen in Europa – gewinnt der Rapdiskurs eine Komplexität, die weit über die Verhältnisse der »Mutterkultur« hinaus reicht.

IV. es ist was du machst

Die vierte Sektion wechselt den Schwerpunkt von den Kulturprodukten auf die Prozesse der lokalen Aneignung, von der Analyse textli-

cher Enkodierungen hin zur Rekonstruktion gelebter Erfahrung. Frei nach den Massiven Tönen geht es hier darum, was die Beteiligten mit und aus HipHop machen.¹⁰ Die Diskussion greift auf postkolonialistische und poststrukturalistische Ansätze zurück, methodisch wird mit Feldforschung, Interviews und Gesprächsaufnahmen gearbeitet. Aus den vorangehenden Sektionen bekannte Phänomene tauchen im Kontext der untersuchten Sozialwelten wieder auf. Die Großstadt, jugendkultureller Verdichtungspunkt (Bennett) und visuelle Symbolisierungsressource (Klein/Friedrich), bildet auch hier die Kulisse (Birken-Silverman, Kaya, Nohl). Sozialkritische Texte (Hüser, Scholz) und durch Sampling hergestellte Hybridität (Mikos) verbinden sich in den Produktionen der berlintürkischen Jugendlichen (Kaya). Die aus den Raptexten vertraute Mehrsprachigkeit (Auzanneau, Scholz) prägt auch die Sozialwelt der Fans (Birken-Silverman). Alle Beiträge dieser Sektion bringen HipHop mit den Konsequenzen der Migration und den Bedingungen der multiethnischen Gesellschaft in Verbindung. Die Aneignung afroamerikanischer Popkultur von Migrant*innen in Westeuropa wird oft von den Beteiligten durch eine Äquivalenz sozialer Erfahrung legitimiert: Wenn HipHop als Reaktion auf Erfahrungen sozialer Diskriminierung, Entbehrung und Marginalisierung entstanden ist, so sind vergleichbare Rahmenbedingungen in Europa am ehesten in der »zweiten« und »dritten Generation« zu finden (vgl. Güngör/Loh 2002). Die Beiträge dieser Sektion zeigen auf, wie gelebte Kultur zur Herausbildung einer »dritten Sphäre« bzw. »dritten Dimension« jenseits der migrantischen Elternkultur und der Mehrheitsgesellschaft führt. Die aktive Beteiligung an der lokalen Ausgestaltung des HipHop kann von einer fremdbestimmten, als problematisch konstruierten Identität hin zu einer positiven Selbstdarstellung führen, in der die Rolle als Künstler und Aktivist den Aspekt der ethnischen und sozialen Herkunft ergänzt oder sogar konterkariert. In diesem Sinne wird HipHop als Arena des symbolischen Widerstands gegen ein essentialistisches Verständnis sozialer Identität verstanden und in ausdrücklichen Kontrast zu stereotypischen Darstellungen von Migrant*innen gestellt.

Stefanie Menrath schlägt vor, HipHop mit einem performativen Modell von Identität zu beschreiben. Identität kristallisiert sich demnach »in der wiederholten Darbietung einer Inszenierung als HipHop-Künstler«. Auf der Basis von Feldforschung im Rhein-Neckar-Raum und gestützt auf Interviews mit lokalen Protagonisten arbeitet Menrath Repräsentationsstrategien heraus, die eine dynamische Konstitution von Identität ermöglichen. Die Herstellung von Differenz zum popkulturellen Mainstream gehört genauso dazu wie die hybride Positionierung zwischen die ethnischen Gruppen. *Ayhan Kaya* greift diese Positionierung mit Rückgriff auf das Konzept der diasporischen kulturellen Identität auf. Für die türkischstämmigen Jugendlichen in Ber-

lin-Kreuzberg ist HipHop einerseits eine Brücke zur Mainstream-Kultur der Mehrheitsgesellschaft, andererseits ein Mittel zum Ausdruck sozial-politischer Missstände. Ihre HipHop-Praxis, so Kaya, ist das Ergebnis einer kulturellen Bricolage mit drei Hauptressourcen: Die als »authentisch« imaginierte anatolische Kultur, die afroamerikanische Popkultur und der Lebensstil der gleichaltrigen Deutschen. Der daraus konstituierte »dritte Raum« negiert tradierte Dualismen und ist vielmehr als rhizomatisch zu verstehen. Er ermöglicht es, Positionen »zwischen den Stühlen« bewusst anzufordern. Die Formation und Inszenierung einer hybriden Jugendkultur wird von *Gabriele Birken-Silverman* auf der Ebene der Sprache und Interaktion rekonstruiert. Ihre Langzeitbeobachtung einer Breakdance-Clique italienischstämmiger Jugendlicher in Mannheim stellt den gruppenspezifischen Kommunikationsstil in den Vordergrund. Die durch gemeinsame Aktivitäten und Ziele konstituierte Clique entwickelt einen spezifischen Sprechstil, in dem relevante Identitätsfacetten der Beteiligten – männlich, Breakdancer, Italiener, Mannheimer – sichtbar gemacht werden. Die Herausbildung eines gruppenspezifischen »Zwischenraums« wird signalisiert durch die Umbenennung von Personen und Stadtteilen, wobei Ressourcen aus dem globalen HipHop wie aus der populären Kultur des Herkunftslandes eingesetzt werden. Höhepunkte des Gruppenstils sind die Fachterminologie des Breakdance, Referenzen und Anspielungen auf gemeinsames HipHop-Wissen sowie die kulturtypischen rituellen Handlungen des Boasting und Dissing, die durch Rückgriff auf die Mehrsprachigkeit der Gruppe ausgestaltet werden. *Arnd-Michael Nohl* beschäftigt sich ebenfalls mit Breakdance und legt dabei den Schwerpunkt auf die individuelle Biografie. Die Beschäftigung mit Breakdance wird rekonstruiert als ein *interkultureller Bildungsprozess*, der vom weitgehend spontanen »Aktionismus« zur Karriere führt. Das Stichwort »interkulturell« weist darauf hin, dass jugendkulturelles Engagement eine Position zwischen der elterlichen Herkunftskultur und der dominanten Gesellschaft konstituiert, in der die Differenzenerfahrung zwischen familialer und gesellschaftlicher Sphäre überwunden wird. HipHop als interkulturelle Bildung ist spontane Praxis, die erst später reflexiv fortgeführt wird und letztlich eine berufliche Perspektive anbietet.

V. shout-out

Nach so viel Theorie ist es folgerichtig, dass das Nachwort – oder *shout-out*, um bei der Terminologie der Kultur zu bleiben – aus der Praxis kommt. In eigens für diesen Band verfassten Reimen reflektiert der Schweizer Dichter und Rapper *Raphael Urweider* über den Zusammenhang von Lyrik und Rap sowie über stereotypische Vorstellungen über die künstlerische Praxis. Authentizität oder *Realness*, eine zentra-

le Maxime im HipHop-Diskurs, bedeutet nicht, dass der Rapper mit seinem lyrischen Ich identisch ist. Für den Künstler ist Authentizität nicht zwingend an den Inhalten, sondern vielmehr am formbetonten Aspekt von Sprache fest zu machen. Urweiders Raptext ist gattungstypisch in seiner Form und Selbstbezüglichkeit, stellt aber nicht wie sonst üblich den individuellen Performer in den Mittelpunkt, sondern macht die Bedingungen der Kunstform und die Bedürfnisse des Künstlers zum Thema. Der Versuch, sich als Dichter *und* Rapper zu äußern, resultiert in einer Gleichzeitigkeit von Theorie und Praxis.

DANKSAGUNG

Dieser Band beruht auf der Fachtagung »word* – Identitätsbildungen in der HipHop-Kultur«, die am 26./27. April 2002 im Kulturzentrum Alte Feuerwache in Mannheim stattgefunden hat.¹¹ Er umfasst die meisten der dort gehaltenen Vorträge sowie eine Reihe von Zusatzbeiträgen. Die Fachtagung und der Sammelband sind während meiner Mitarbeit an der DFG-Forschergruppe »Sprachvariation als kommunikative Praxis« am Institut für Deutsche Sprache Mannheim entstanden. Werner Kallmeyer, Leiter der Abteilung Pragmatik am Institut, bin ich für konzeptionellen Freiraum und seine uneingeschränkte Unterstützung dankbar. Für Anregungen und Kontakte bei der Konzeption der Fachtagung bin ich vor allem Kiwi Menrath, Martin Müller, Karin Offenwanger, Dorit Rode, Martin Stieber und Benni Zierock zu Dank verpflichtet. Im Kulturzentrum Alte Feuerwache konnte ich die volle Unterstützung von Ulrike Hacker, Michael Menges und Egbert Rühl genießen. Zur Realisierung und Dokumentation der Tagung haben insbesondere Vito Bica, Daniel Gerth, Gonz, Jonas Grossmann, die Illmaticz, Daniel Kraft, Oliver Koehler, Linguist, Dorit Rode, Peter Scheps und Thies Wulf beigetragen. Mein Dank geht auch an Karin Werner und Rainer Winter, die das Buch in das Verlagsprogramm bzw. in die Reihe Cultural Studies aufgenommen haben. Für ihre Mitwirkung bei der Vorbereitung des Bandes danke ich Florian Al Jabiri, Daniel Kraft und Ben Schneider. – Ich widme dieses Buch Heidelberg, das ich nach zwölf lehrreichen Jahren kurz vor Abschluss dieses Projekts verlassen habe.

Hannover, im April 2003
Jannis Androutsopoulos

ANMERKUNGEN

- 1** Beispielsweise stellt der Chefredakteur des Fachblatts »Backspin« im Februar 2003 fest, dass deutschsprachiger Rap seine Blütezeit schon hinter sich hat (Kraus 2003); ähnlich konstatiert Scholz (in diesem Band) rückläufige Tendenzen im italienischen Rap.
- 2** Vgl. Chuck D/Jah (1997), Upski Wimsat (1994).
- 3** Vgl. Krekow/Steiner/Taupitz (1999), Krekow/Steiner (2000), Verlan/Loh (2000), Güngör/Loh (2002).
- 4** Informationen über »The Hip Hop Paradigm« bietet die Website <www.umich.edu/~hhcsc/conferencehome.htm>, über »Eye-talian Flava« die Site <www.qc.edu/calandra/academic/aeyetalia.html> an.
- 5** Vgl. u. a. Baacke (1999: 90), Ferchhoff (1990: 60) sowie Brakes Diskussion von Jugendkulturen in Canada (Brake 1985: 160).
- 6** Nach Richard/Krüger (1998: 6) trifft das für viele gegenwärtige Jugendkulturen zu.
- 7** Im Sammelband von Karrer/Kerkhoff (1996) geht es nur um (US-amerikanischen) Rap.
- 8** Cora E: »Nur ein Teil der Kultur«, Maxi CD, Buback 1994.
- 9** Stieber Twins: »Fenster Zum Hof«, *Fenster Zum Hof* CD, MZEE 1997.
- 10** Massive Töne: »Mutterstadt«, *Kopfnicker* CD, MZEE 1995.
- 11** Eine Dokumentation der Tagung findet sich unter <<http://hiphop.archetype.de>>.

LITERATUR

- Androustopoulos, Jannis/Scholz, Arno: »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics«, in: *Philologie im Netz* 19 (2002), S. 1-42; online unter: <http://www.fu-berlin.de/phn/phn19/p19t1.htm> (letzter Zugriff: 11.04.2003).
- Baacke, Dieter: *Jugend und Jugendkulturen*. 3. Aufl., München, Weinheim: Juventa 1999.
- Brake, Michael: *Comparative youth culture. The sociology of youth culture and youth subcultures in America, Britain and Canada*, London, New York: Routledge 1995.
- Bocquet, José-Louis/Pierre-Adolphe, Philippe: *Rap ta France. Les Rappeurs Français prennent la Parole*, Paris: J'ai lu 1997.
- Boucher, Manuel: *Rap. Expression des Lascars*, Paris: L'Harmattan 1998.
- Chuck D/Yusuf Jah: *Fight the Power. Rap, Race, and Reality*, Edinburgh: Payback Press 1997.

- Ferchhoff, Willi: *Jugendkulturen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Lang 1990.
- Güngör, Murat/Loh, Hannes: *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap*, Höfen: Hannibal 2002.
- Göttlich, Udo/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hg.): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies*, Bielefeld: transcript 2001.
- Hepp, Andreas/Winter, Rainer: *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.
- Kaplan, Richard A.: »Blackface in Italy. Cultural Power among Nations at the Era of Globalization«, in: Crane, Diana et al. (Hg.), *Global Culture. Media, Arts, Policy, and Globalization*, New York, London: Routledge 2002, S. 191-211.
- Karrer, Wolfgang/Kerkhoff, Ingrid (Hg.): *Rap im Fadenkreuz*, Berlin: Argument 1996. (Gulliver 38)
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: »Globalisierung und die Performanz des Pop«, in: Neumann-Braun, Klaus et al., 2003, S. 77-102.
- Kraus, Dennis: »Deutschland, Deutschland war das alles?«, in: *Backspin* 42 (Februar 2003), 42-43.
- Krekow, Sebastian/Steiner, Jens/Taupitz, Matthias: *HipHop-Lexikon. Rap, Breakdance, Writing & Co: Das Kompendium der HipHop-Szene*, Berlin: Lexikon Imprint 1999.
- Krekow, Sebastian/Steiner, Jens: *Bei uns geht einiges: Die deutsche Hip-Hop-Szene*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2000.
- Lull, James: *Media, communication, culture. A global approach*, Cambridge: Polity Press 1995.
- Mayer, Ruth/Terkessidis, Mark: »Retuschierte Bilder: Multikulturalismus, Populärkultur und Cultural Studies. Eine Einführung«, in: dies. (Hg.), *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*, St. Andrä/Wördern: Hannibal 1998, S. 7-23.
- Mikos, Lothar: »Bad Music oder die Lust am Trash – Differenzästhetik in der popkulturellen Praxis«, in Neumann-Braun, Klaus et al. (Hg.) 2003, S. 226-245.
- Mitchell, Tony: »Introduction: Another Root – Hip-Hop outside the USA«, in: ders. (Hg.), *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown: Wesleyan Univ. Press 2001.
- Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel/Mai, Manfred (Hg.): *Popvisionen. Links in die Zukunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Potter, Russel A.: *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, New York: Suny 1995.
- Richard, Birgit/Krüger, Heinz-Hermann: »Die Techno-Szene: Sprachlose Jugendkultur der 90er Jahre?«, in: *Der Deutschunterricht* 6 (1998), S. 6-14.
- Rode, Dorit: *Breaking. Popping. Locking. Tanzformen der HipHop-Kultur*, Marburg: Tectum 2002. (2002a)

- Rode, Dorit: »These are the breaks: Ungereimtheiten zwischen Academy und Community«, Vortrag auf der Fachtagung »word* – Identitätsbildungen in der HipHop-Kultur«, 26./27. April 2002, Alte Feuerwache Mannheim. (2002b)
- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover & London: Wesleyan Univ. Press 1994.
- Rossomando, Adolfo (Hg.): *Style. Writing from the Underground. (Re)volutions of Aerosol Linguistics*, Viterbo: Stampa Alternativa in Association with IGTimes 1996.
- Scholz, Arno: »Der französische Rap als Lyrik der Gegenwart?«, in: Febel, Gisela/Grote, Hans (Hg.), *L'état de la poésie aujourd'hui. Perspektiven französischsprachiger Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003, S. 241-255. (2003a)
- Scholz, Arno: »»Explicito Lingo«. Funktionen von Substandard in romanischen Rap-Texten (Italien, Frankreich, Spanien)«, in: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 65 (2003), S. 111-130. (2003b)
- Stecher, Thomas: »Rap der neuen Mitte«, in: *Die Zeit* v. 7.1.1999, S. 29-30.
- Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press 1995.
- Toop, David: *Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop*, London: Serpent's Tail, 2000.
- Upski Wimsatt, William: *Bomb the Suburbs*, New York: Soft Skull 1994.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes: *20 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen: Hannibal 2000.
- Willis, Paul: *Common Culture*, Boulder CO: Westview Pres. 1990 [dt.: *Jugend-Stile*, Berlin: Argument 1991]
- Winter, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*, München: Quintessenz 1995.
- Winter, Rainer: »Vom Widerstand zur kulturellen Reflexivität: Die Jugendstudien der Cultural Studies«, in: Charlton, Michael/Silvia Schneider (Hg.), *Rezeptionsforschung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 59-72.
- Winter, Rainer: *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*, Weilerswist: Velbrück 2001 (2001a).
- Winter, Rainer: »Ethnographie, Interpretation und Kritik: Aspekte der Methodologie der Cultural Studies«, in: Göttlich u. a. (Hg.), S. 43-62. (2001b)

1. zwischen academy und community

»Hip Hop culture is defined as a movement which is expressed through various artistic mediums which we call »elements«. The main elements are known as MC'ing (Rapping), DJ'ing, WRITING (Aerosol Art), SEVERAL DANCE FORMS (which include Breaking, Up-Rocking, Popping, and Locking) and the element which holds the rest together: KNOWLEDGE.«

Afrika Bambaataa & the Universal Zulu Nation
(<http://www.jayquan.com/zulunews.htm>)

HipHop am Main:

Die Lokalisierung von Rap-Musik und HipHop-Kultur

ANDY BENNETT

In diesem Beitrag möchte ich die kulturelle Bedeutung von Rap-Musik und HipHop-Kultur für bestimmte ethnische Minderheiten in Frankfurt am Main untersuchen. Ich werde dem nachgehen, wie sich Jugendgruppen aus der Einwandererbevolkerung, hauptsächlich aus der Türkei und Teilen von Nordafrika, insbesondere Marokko, Aspekte der afroamerikanischen HipHop-Kultur jenseits der einfachen Nachahmung angeeignet haben und jetzt beginnen, diese als Ausdrucksmittel für eine ganze Fülle an lokalen Themen umzuformulieren. HipHop wird vor allem als Medium benutzt, um Themen im Zusammenhang mit Rassismus und der Frage der nationalen Identität auszudrücken – Probleme, die gerade die jüngeren Mitglieder der ethnischen Minderheiten in Deutschland öfters erleben. Bei der Untersuchung dieses Lokalisierungsprozesses werde ich auch einige Basisressourcen erwähnen, auf die sich die Frankfurter Rapper stützen. Ich meine vor allem, dass das Frankfurter Rockmobil, ein mobiles, jugendorientiertes Musikprojekt, eine wesentliche Rolle bei der Versorgung von Ressourcen spielt. Der Zugang zu diesen Ressourcen hat dazu geführt, dass aus HipHop eine lokalisierte Form des kulturellen Ausdrucks wurde. Die in diesem Beitrag vorgestellten Untersuchungsergebnisse stammen zum Teil aus den Erfahrungen, die ich während meiner zweieinhalbjährigen Mitarbeit beim Frankfurter Rockmobil-Projekt zwischen 1990 und 1993 machte. Das Rockmobil setzt sich als Ziel, die Integration der verschiedenen Jugendgruppen aus unterschiedlichen ethnischen Minderheiten zu fördern, indem es diese jungen Leute ermutigt unter Aufsicht eines Musikpädagogen ein Rockinstrument zu erlernen und gemeinsam Musik zu machen. (Ich benutze hier den Begriff »Rock« etwas lose, um die Musikinstrumente, die vom Rockmobil benutzt werden, sowie die Art des angewandten Unterrichts von Jazz- oder Klassikinstrumenten und ihren verwand-

ten, eher formaleren Unterrichtsmethoden zu unterscheiden.) Das Rockmobil wird von der Landesarbeitsgemeinschaft (LAG) finanziert. Die LAG setzt sich für eine Verbesserung der Lebensqualität in den sozialen Brennpunkten ein – innerstädtische Gegenden, die auf Grund der hohen Jugendkriminalitätsrate, Diebstahl, Gewalt zwischen Rassengemeinschaften und ethnischer Diskriminierung als Hochrisiko-Gegenden eingestuft werden.

Ich war von dem hohen Interesse an HipHop unter den jungen Leuten, die an diesem Projekt beteiligt waren, sehr bewegt. Deutlich war auch, dass das Interesse für HipHop am ausgeprägtesten war bei Jugendlichen aus den Gastarbeiterfamilien in Frankfurt, insbesondere denen aus der Türkei und Marokko.¹ Ich will einige der Gründe für dieses Interesse untersuchen, das meiner Meinung nach sowohl Ergebnis einer Art der Identifikation mit der afroamerikanischen HipHop-Kultur ist als auch gleichzeitig Erkenntnis der Tatsache, dass HipHop neue Möglichkeiten für Formen lokalen Ausdrucks bietet.

Ich sollte vielleicht an dieser Stelle nochmals betonen, dass sich dieser Artikel weitgehend auf die Bedeutung von Rap und HipHop als lokale Ressourcen konzentrieren wird. In der Tat kann meiner Meinung nach die kulturelle Rolle von Rap und HipHop nicht eingeschätzt werden, ohne auf die lokalen Gegebenheiten sowie die Umgebung, in der sie als Modus eines kollektiven Ausdrucks angeeignet und neu formuliert werden, zu verweisen. Gleichzeitig soll jedoch die Interpretation von HipHop, die ich hier vorstellen möchte, keineswegs als Versuch bewertet werden, die hoch komplexen Sachverhalte von Rasse und Ethnizität zu pauschalisieren. Als lokale Ressource bildet HipHop lediglich eine von vielen möglichen Formen des kulturellen Ausdrucks, die Jugendlichen aus ethnischen Minderheiten in Frankfurt offen stehen. In Wirklichkeit ist HipHop die ausgewählte Geisteshaltung von gewissen Jugendgruppen. Mit seinen Wurzeln im New York der frühen 1970er Jahren tauchte HipHop erstmals als Form afroamerikanischer Straßenkultur auf. Geprägt durch die Einsicht, dass sich die innerstädtischen Spannungen als Folge der Städteerneuerungsprogramme und der ökonomischen Rezession steigerten, formte ein Mitglied einer Straßengang mit dem Namen Afrika Bambaataa die Zulu Nation in dem Versuch, »die Wut der jungen Menschen in der South Bronx weg von den Bandenkriegen in Richtung Musik, Tanz und Graffiti zu kanalisieren« (Lipsitz 1994: 26). Seitdem gewinnt HipHop vor allem wegen der Rapmusik, also des Genres, das am weitesten publiziert und vermarktet wurde, immer mehr Aufmerksamkeit. Beadle stellt sogar die These auf, dass Rap »mehr oder weniger für den schwarzen urbanen Jugendlichen das darstellt, was Punk für sein weißes, britisches Pendant war« (1993: 77). Rap ist eine narrative Form sprachlicher Überlieferung, die als rhythmisches Pa-tois über einen konstanten Hintergrund-Beat vorgetragen wird, so

dass der Rhythmus der Stimme und des Beats eine gemeinsame Wirkung entfalten. Nach Keyes kann die unverwechselbare Vokaltechnik, die im Rappen angewendet wird, »von afrikanischen Bardentraditionen bis hin zu den südlich-ländlichen Ausdrucksformen der Afroamerikaner – toast, tales, sermon, blues, game songs und verwandte Formen, die alle als Reim oder auf poetische Weise gesungen werden – zurückverfolgt werden« (1991: 40).

Der Beat im Rap wird anhand einer Methode geliefert, die als »Scratch-Mixing« bezeichnet wird. Dabei wird ein Plattenspieler mit zwei Plattentellern, der ursprünglich dazu entwickelt wurde, um Diskotheken und Nachtclubs ohne Pause mit Tanzstücken zu beschallen, selber zum Instrument. Mit dem einen Plattenteller wird der Rhythmus erzeugt, indem die Schallplatte mit der Hand manipuliert wird, um eine bestimmte Taktsequenz mehrmals zu wiederholen. Mit dem zweiten Plattenteller mixt der DJ Bruchstücke von Sound und Instrumentalthemen von anderen Platten dazu. Als ich vor kurzem mit dem DJ eines Sound Systems aus dem Westteil von Newcastle darüber sprach, erzählte er mir, er habe zwei Jahre gebraucht, bis er die Kunst des »Scratch-Mixing« beherrschte. Bis auf die Tatsache, dass richtiges Scratch-Mixing ein hohes Maß an Kunstfertigkeit benötigt, ist Rap eigentlich eine relativ simple und hoch zugängliche Form. Laut Beadle lag für junge Afroamerikaner der ursprüngliche Reiz des Rap in der Tatsache, dass man sich sofort kreativ tätigen und ausdrücken konnte. Rein darauf basierend, »im Reim sprechen« zu können, wurde die Kunst des Raps zum perfekten »Träger für Stolz und für Wut, um das Selbstwertgefühl der Gemeinschaft durchzusetzen« (1993: 85).

DER BESTRITTENE RAUM DES »LOKALEN«

Ich habe bereits angemerkt, dass HipHop in Frankfurt als Medium zum Ausdruck von Problemen des Rassismus und der nationalen Identität benutzt wird. Bevor ich mit den Ansätzen fortfahre, wie HipHop neu formuliert wurde um diese Umstände zu thematisieren, muss erst überlegt werden, in welchen sozialen Zusammenhängen solche Probleme am häufigsten auftreten – in den »lokalen« Räumen der post-industriellen Gesellschaft. In den letzten Jahren wurde in vielen Bereichen des akademischen Diskurses immer häufiger die Aufmerksamkeit auf die Postmoderne gelenkt. Ein Ergebnis der postmodernen Analyse ist das erneute Interesse am »globalen Fluss« der Bevölkerungen, Informationen, Waren, Kapitale, Bilder und Ideen über nationale Grenzen hinweg, und an den Auswirkungen dieser Entwicklung auf das Konzept der nationalen Kultur und Identität (Smart 1993: 149). Dieses Interesse hat wiederum zu einer Anerken-

nung »des Unvermögens ›jeglicher‹ nationaler Identität, die diversen und diffusen Elemente, die eine Nation ausmachen, in eine vereinte Gesamtheit zu inkorporieren« (Lipsitz 1994: 29), geführt. Diese Ansicht, wie auch die breiter gefächerten Interpretationen von Kultur und Nationalität, die sie fördert, werden treffend – vor allem im Zusammenhang dieses Artikels – in Appadurais Konzept der »ethnischen Landschaften« (*ethnoscapes*) zusammengefasst. Nach Appadurai beschreiben ethnische Landschaften »die Landschaften der Personen, die die sich verändernde Welt, in der wir leben, erzeugen: Touristen, Einwanderer, Flüchtlinge, Exilanten, Gastarbeiter sowie andere sich bewegende Gruppen und Einzelpersonen« (1990: 297). Indem Smart das Konzept der ethnischen Landschaften anspricht, bemerkt er, wie »sie uns die Erkenntnis erlauben, dass unser Konzept des Raums, des Ortes und der Gemeinschaft immer komplexer geworden ist, so dass eine ›einheitliche Gemeinschaft‹ über eine ganze Reihe von Örtlichkeiten verteilt sein kann« (1993: 147).

Solche theoretischen Modelle dienen als Überblick der neuen (oder neuerdings erforschten) Prozesse, die lokale Kulturen prägen. Doch die Alltagsszenarien, die das Leben in solche Kulturen einhauchen, fehlen trotzdem in solchen Berichten. Folglich wird auch leicht übersehen, dass im Rahmen der zeitgenössischen Gesellschaft das »Lokale« nicht nur ein hoch komplexer, sondern auch ein hoch bestrittener Raum geworden ist, der unter dem Aufschwung miteinander ringender und oft gegensätzlicher Ideale leidet. Solche Machtkämpfe werden durch Ereignisse von Intoleranz gegenüber Ausländern sowie durch »nachbarschaftlichen Nationalismus« verschärft (Back 1993: 220). Folglich sind, wie Jenks argumentiert, »moderne, westliche Gesellschaften zunehmend multirassisch und multiethnisch geworden ... aber nur in ihrer Beschreibung, im Gegensatz zu irgendwelcher tatsächlichen Ausübung einer wirklichen ›Gleichheit‹ oder ›Pluralismus« (1993: 98). Um zum Beispiel Frankfurt am Main zurückzukommen: Diese Stadt ist ein internationales Zentrum, vergleichbar mit vielen anderen Städten weltweit. Die Einkaufsgegenden, die Geschäftsviertel sowie die Vororte sind geprägt von einer Mischung von Bildern und Tönen aus verschiedenen nationalen Kulturen. Der Frankfurter Flohmarkt, der jeden Samstag am Mainufer stattfindet, ist der perfekte Beweis des kulturellen Mix der Stadt. Da herumzulaufen bedeutet, den multikulturellen Charakter der Stadt aus erster Hand zu erfahren. Trotzdem kommen, wie in anderen Städten, Rassentoleranz und Multikulturalismus nur begrenzt zur Geltung. Die Förderung der ethnischen Integration mit Projekten wie dem Rockmobil oder mit Hilfe von multikulturellen Ereignissen – wie zum Beispiel Karneval – wird nur allzu oft von immer häufigeren Fällen von unverhohlenem Rassismus, von der steigenden Unterstützung rechtsgerichteter Politik sowie durch eine begleitende Welle von neofaschistischen Über-

griffen überschattet. So wird der starke Bezug zu HipHop und Rap als Formen des kulturellen Ausdrucks seitens der Jugendlichen, die den Fokus dieses Beitrages bilden, als Versuch gewertet, sich mit solchen widersprüchlichen Botschaften bezüglich des Wesens ihrer lokalen Umgebung auseinander zu setzen.

DIE LOKALISIERUNG VON HIPHOP

Wie kommt es also dazu, dass Jugendliche aus kulturell markanten Einwandererbevolkerungen, die versuchen, das Leben in westlichen Ländern zu bewältigen, in der Aneignung von kulturellen Ressourcen, die als Ausdruck des afroamerikanischen Lebens entwickelt wurden, eine gemeinsame Stimme finden? Als mögliche Antwort auf diese Frage erscheint mir ein von Rose vorgeschlagenes Argument als sinnvoll, nämlich, dass der Schlüssel zum Verständnis von HipHop sich weniger auf den Ursprungspunkt als auf den Weg bezieht, wodurch »die primären Eigenschaften von Fluss [*flow*], Überlagerung [*layering*] und Bruch [*break*] gleichzeitig die sozialen Rollen reflektieren wie auch bestreiten, die innerstädtischen Jugendlichen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts offen stehen« (Rose 1994: 72). Ähnlich argumentiert Lipsitz, dass »der radikale Charakter weniger aus seinem Ursprung als aus seinem Gebrauch hergeleitet wird« (1994: 37). Beide Autoren argumentieren, dass die Bedeutung von Rap und HipHop nicht auf einzelne oder essentialistische Erklärungen eingeschränkt werden kann. Stattdessen sind sie als eine Reihe von Strategien zu verstehen, die als Reaktion auf besondere lokal erlebte Probleme ausgearbeitet und dargestellt werden.

HIPHOP AM MAIN

Wie in anderen deutschen Städten wurde HipHop in Frankfurt ursprünglich durch US-amerikanische Rapgruppen beeinflusst, die im lokalen oder nationalen Rundfunk und auf MTV Europe ausgestrahlt wurden. Was den Zugang zur populären Musik aus den USA betrifft, hatte Frankfurt einen besonderen Vorteil als Sitz des American Forces Network (AFN), des Rundfunk- und Fernsehsenders, der den in Deutschland stationierten US-Streitkräften mit einem Programm beliefern sollte. In und um Frankfurt herum ist AFN sogar so populär geworden, dass der Sender noch lange nach der offiziellen Beendigung der Besetzung Mitteldeutschlands durch die US-Armee trotzdem sein Programm ausstrahlte. Ähnlich hatte auch die Präsenz eines größeren militärischen Stützpunktes im Zentrum Frankfurts sowie die mit der Basis verbundene Infrastruktur zu Folge, dass die ortsansässigen Bür-

ger ständigen Kontakt zu vielen Aspekten der US-amerikanischen Populärkultur hatten – vor allem Filme, die in englischer Originalsprache gezeigt wurden, ›Diners‹ nach US-Vorbild und am allerwichtigsten: Musik und Mode aus den USA.

Es war auch im Kontext dieses Mikrokosmos an kulturellen Ressourcen und Informationen aus den USA, dass sich die ersten Rapgruppen in Frankfurt bildeten. Ursprünglich versuchten die Bands den Stil ihrer US-amerikanischen Pendants zu kopieren. Dieser Trend war jedoch nur eine kurzlebige Phase in der Entwicklung der HipHop-Kultur in Frankfurt. Bezüglich der afrikanischen Diaspora sagt Ellison, dass »es nicht die Kultur ist, die die überall auf der Welt verteilten Leute teilweise afrikanischen Ursprungs verbindet, sondern eine Identität der Leidenschaften« (1964: 263). Im Großen und Ganzen könnte argumentiert werden, dass die Frankfurter Rapper anfänglich durch eine ähnliche Identität der Leidenschaften motiviert wurden, in der sich die Aneignung von HipHop mit dem Sinn einer imaginären kulturellen Affinität mit Afroamerikanern verband. Später wiederum fingen die Frankfurter Rapgruppen an einzusehen, dass ihre Ethnizität – wie bei den Afroamerikanern – eine ausgeprägte Form der »gelebten« Ethnizität darstellte, die wiederum eine eigene Form von lokalem und spezifiziertem Ausdruck forderte (Gilroy 1993: 82). Diese Situation wurde gut von einem afroamerikanischen Rapper in einer deutschen TV-Dokumentation zum Thema Rap auf den Punkt gebracht, als er behauptete, dass »wir unsere Form des Kommunizierens gefunden haben ... jetzt müssen das die deutschen Rapper auch« (›Lost in Music‹, ZDF, März 1993).

In Frankfurt und anderen deutschen Städten wurde schon früh versucht, HipHop jenseits seines afroamerikanischen Kontextes zu entwickeln und als Medium zum Ausdruck lokaler Themen und Gegebenheiten umzuarbeiten, als eine Vielzahl lokaler Rapgruppen angingen, deutsche Texte in ihre Musik einzufügen. Aus dem Blickwinkel junger HipHopper, für die das Deutsche, wenn nicht ihre Muttersprache, so doch zur adoptierten Sprache als Folge ihres mehrjährigen Aufenthaltes im Land geworden war, mag eine solche Entwicklung oberflächlich als logische Fortsetzung erscheinen. So könnte man argumentieren, dass der Wechsel vom englischen ins deutsche Rap ein neues Ausmaß an Genauigkeit zwischen der lokalisierten Erfahrung und ihrer sprachlichen Repräsentation ermöglichte. In Wirklichkeit wurde jedoch Deutschrap nicht unbedingt einstimmig von HipHop-Enthusiasten in Frankfurt akzeptiert. Die geteilte Meinung zum Thema Deutschrap in der Stadt ist sogar in vielerlei Hinsicht ein zutiefst bezeichnendes Beispiel für die widersprüchlichen Konzepte von Ort und Zeit, die sich in die lokale Frankfurter Szene eingefräst haben.

Auch wenn schon Vieles zur kulturellen Bedeutung populärer

Musiktexte bereits geschrieben wurde, so bekam die kulturelle Bedeutung der Sprache, in der sie gesungen werden, bislang wenig Aufmerksamkeit. Dies überrascht wenig, wenn man bedenkt, dass der Großteil der Studien zum Thema Popmusiktexte von englischsprachigen Theoretikern stammt, die sich weitgehend damit befassen, den Einfluss englischsprachiger Popmusik auf die englischsprachige Welt zu untersuchen (z. B. Denzin 1969; Laing 1990). Außerdem haben sich solche Werke ausschließlich mit der Bedeutung verschiedener Texte sowie der Auswirkung bestimmter Formen der verbalen Darbietung auf das Publikum beschäftigt. Dennoch spielt wohl die Tatsache, in welcher Sprache gesungen wird, eine wichtige Rolle dafür, wie Songtexte gehört werden und welche Bedeutungen in sie hineingelesen werden. So wurde beispielweise in den 1970er Jahren die walisische »Celtic Rock«-Bewegung von einer Gruppe Musiker ins Leben gerufen, »die meinten, dass ein Teil ihrer kulturellen Identität zeitgleich mit dem Untergang der Sprache ihrer Eltern verloren gehen würde« (Wallis & Malm 1984: 140). Unter ähnlichen Prämissen war auch in vielen der ehemaligen Ostblockländer englischsprachige Popmusik besonders unter Jugendlichen beliebt, nicht weil der lyrische Inhalt verstanden wurde, sondern wegen der gegenkulturellen Haltung, die alleine durch das Hören solcher Musik impliziert wurde. So war englischsprachiger Pop, insbesondere der »Klang« englischer Texte, hochsymbolisch für westliche Kultur (Easton 1989; Pilkington 1994).

Parallele Vorstellungen von Sprache als Signifikant von Ideologie können auch innerhalb der Frankfurter HipHop-Szene ausgemacht werden. Einige Frankfurter Rapper und HipHop-Enthusiasten, die ich interviewt habe, waren einhellig der Meinung, dass ihre Stücke nur dann als effektive Form der Kommunikation mit dem Publikum funktionieren konnten, als lokale Rapper anfangen, ihre Texte in deutscher Sprache zu schreiben und vorzutragen. Die Frankfurter Rapgruppe United Energy schilderte mir folgendermaßen, wie sie darauf kamen, auf Deutsch zu rappen:

»Am Anfang meinten die Leute, dass sich unser Rap nicht so anhören würde, wie er sollte, wenn wir es auf Deutsch versuchen. Aber dann merkten sie, dass nur auf Englisch zu rappen zu einschränkend war, da die Sprachbeherrschung nicht gut genug war. Jetzt rappen viel mehr Rapper auf Deutsch, weil es besser ist, effektiver.«

»ICH HABE EINEN GRÜNEN PASS«

Die zwei Themen, die am häufigsten in deutschen Raptexten auftauchen, sind einerseits Ausdrücke der Angst und Wut, die durch Rassismus eingeflößt werden, und andererseits die Unsicherheit, die viele

der jüngeren Mitglieder der ethnischen Minderheiten in Bezug auf Nationalität erfahren. Gerade in den letzten Jahren ist das erste Thema zu einer Art nationalem Problem geworden. Obwohl Rassismus überall auf der Welt als Problem anerkannt wird, ist es gerade in Deutschland wegen seiner Vergangenheit ein besonders empfindliches Thema. Immer mehr weiße, eingeborene Deutsche unterstützen anti-rassistische Veranstaltungen. 1992 lockte das »Rock gegen Rechts« Open Air-Konzert in Frankfurt ein Riesenpublikum an. Eine Ansicht, die jedoch häufig von Frankfurter Rappern vertreten wird, ist, dass allzu oft weiße, deutsche Bekundungen der Solidarität mit den ethnischen Minderheiten des Landes lediglich kaum mehr als symbolische Gesten darstellen. Letzten Endes, so wird argumentiert, sondern Neofaschisten ihre Opfer nicht aus ideologischen Gründen aus. Stattdessen suchen sie sich einfache Zielscheiben aus, diejenigen, die an ihrer Hautfarbe zu erkennen sind. Das war auch das Thema des Rapstückes »Gib den Glatzen keine Chance«² der Frankfurter Rap Band Extra Nervig.

Während sich in Frankfurt relativ wenige Vorfälle rassistischer Gewalt ereignen – obwohl diese immer mehr zunehmen – erfährt man Rassismus oft auf ganz andere Weise. Zurzeit wohnen 500.000 Menschen in der Stadt, davon sind ca. 25% ausländischen Ursprungs. Viele Ausländer leben als Gastarbeiter in der Stadt, viele weitere sind aus Gründen religiöser oder politischer Verfolgung aus ihren Heimatländern geflüchtet. Da verhältnismäßig viele von diesen Menschen kaum die deutsche Sprache beherrschen und auch nur Niedriglohnjobs besetzen, werden sie oft als zweitklassige Bürger behandelt – ein Verhalten, das wiederum auf den Umgang mit ihren Kindern übertragen wird, auch wenn viele von ihnen in Deutschland geboren und ausgebildet wurden, die Sprache fließend sprechen, und obendrein oft über eine Fach- oder universitäre Ausbildung verfügen. Das Problem wird wiederum durch das Thema der deutschen Staatsangehörigkeit verschlimmert, die im Gegensatz zu vielen anderen Ländern nicht automatisch jedem Kind bei der Geburt gewährt wird.³ Folglich erleben Menschen, die die deutsche Staatsangehörigkeit angenommen haben, dass sie an derselben Form von Stigmatisierung leiden wie diejenigen, die sie nicht haben. Die Ausdrücke »Asylant« oder »Asylbewerber«, also Menschen, die sich um politisches Asyl in Deutschland bewerben, werden immer wieder in Jugendclubs, Cafés und in anderen öffentlichen Plätzen benutzt und können sehr beleidigend sein, insbesondere für diejenigen, die die deutsche Staatsangehörigkeit besitzen.

Lipsitz hat den Nutzen populärer Musik »als Hilfsmittel zur Etablierung einer Einheit zwischen und quer durch gekränkte und verletzte Bevölkerungsgruppen« betont. Hinzufügend sagt er, dass populäre Musik auf Grund ihres Status »als hoch sichtbare (und hörbare)

Ware für die Ausprägung der sozialen Erfahrung in identifizierbaren Gemeinschaften steht, wenn sie die Aufmerksamkeit und sogar das Zugehörigkeitsgefühl von Leuten aus vielen verschiedenen sozialen Situationen einfängt« (Lipsitz 1994: 126-7). Das 1993 erschienene Rapstück »Fremd im eigenen Land« der Gruppe Advanced Chemistry, zusammen mit seinem simplen, aber effektiven Musikvideo, war eines der ersten deutschsprachigen Rapstücke, das die Art kultureller Arbeit verrichtete, auf die sich Lipsitz hier bezieht. Das Stück wird von drei Rappern gesungen, die alle deutsche Staatsangehörige sind, aber aus Haiti bzw. Ghana und Italien stammen. Es dokumentiert vor allem ihren Kampf um Anerkennung als Deutsche und veranschaulicht diese Tatsache in dem Satz: »Ich habe einen grünen Pass mit einem goldenen Adler drauf« (das Design des alten deutschen Reisepasses). Im Video wird jedes Mitglied gefragt, welche Staatsangehörigkeit es besitzt. In einer Einstellung erkundigt sich ein weißer Deutscher bei Bandmitglied Frederick Hahn: »Wo kommst du her? Bist du Afrikaner oder Amerikaner?« Als Hahn daraufhin antwortet, er sei Deutscher, macht sich der Jugendliche über ihn lustig und wirft ihm vor, er würde lügen. Erst als Hahn seinen Reisepass zeigt und sarkastisch erwidert, »Ist das der Beweis, den du suchst?« gibt der Jugendliche nach. In einer anderen Szene will eine weiße Freundin von Hahn von ihm wissen, ob er bald »wieder nach Hause gehe«, womit sie das Herkunftsland seiner Eltern meint – eine Frage, die Hahn oft gestellt bekommen hat und zutiefst als Beleidigung empfindet.

Seit der Veröffentlichung von »Fremd im eigenen Land« versuchten eine Vielzahl von deutschsprachigen Rapgruppen in Frankfurt diese Thematik zu erforschen und haben auch Rap als Mittel eingesetzt, um ähnliche Probleme zu beleuchten. Das Ergebnis der Musik von Gruppen wie United Energy und Extra Nervig hat nach Ansicht vieler, die bei Aufführungen der Gruppen präsent sind, den Übergang zwischen Rap als politisiertem Diskurs und den Unsicherheiten, die Mitglieder ethnischer Minderheitengruppen erfahren, gefestigt (für einen ähnlichen Überblick über die Lokalisierung von HipHop in Italien siehe Mitchell 1996). Für manche Mitglieder dieser ethnischen Minderheitsgruppen hat sich jedoch die Verbindung von deutschem Rap und dem Wunsch, als Deutscher anerkannt zu werden, als zu viel des Guten erwiesen und als Ergebnis eine Gegenreaktion des Hip-Hop-Nationalismus hervorgerufen. Dies ist vor allem in Frankfurt der Fall, wo der Anteil an Bewohnern aus den ethnischen Minderheiten höher ist als in vielen anderen Städten. Circle Sound ist ein kleines, unabhängiges Rap-Plattenlabel im Westen Frankfurts, das sich auf die Produktion und den Vertrieb türkischer Rap-Musik spezialisiert hat. Ich fragte den Leiter von Circle Sound, ob er mir etwas über den Label erzählen könne, und wieso er sich dazu entschieden habe ein Label zu gründen. Er gab mir die folgende Antwort:

»Also, musikalisch gesehen versuchen wir traditionelle türkische Melodien mit Rap-Rhythmen zu kombinieren. Die Kids machen das schon eine ganze Zeit lang... Man kann türkische Musikkassetten überall in der Stadt in türkischen Läden kaufen, und sie experimentieren mit dieser Musik, sampeln sie, mischen sie mit anderen Sachen und rappen dazu... Wir versuchen dieses türkische Rap-Ding etwas auszubauen, indem wir es vertreiben... Wenn ich Ihnen sagen soll, warum wir so etwas machen, naja, es ist eigentlich aus Stolz. Die Sache mit viel von diesem deutschen Rap ist, dass es da diese farbigen Typen gibt, die sagen, schaut her, wir sind wie ihr, wir sind deutsch. Aber so fühle ich mich nicht, und ich habe mich noch nie so gefühlt, ich bin Türke und unheimlich stolz darauf.«

Wenn Deutschrapp darauf hinaus läuft, die Stimme der zweiten Einwanderergeneration zu symbolisieren, die sich in die deutsche Gesellschaft zu integrieren versucht, so funktioniert türkischer Rap interessanterweise mit dem entgegengesetzten Effekt, indem sich die ganze türkische Rap-Bewegung als eine einheitliche, trotzig Botschaft der Türken gegen die weißen Deutschen darstellen lässt. Während meiner Arbeit als Jugendarbeiter in Frankfurt wurde ich eingeladen, in der Nachbarstadt Schwalbach an der Jury eines Newcomer-Wettbewerbs für lokale Bands teilzunehmen. Zusätzlich zu den Gruppen, die am Wettbewerb teilnahmen, waren eine ganze Reihe lokaler Bands als Unterhaltung zwischen den Runden eingeladen, darunter eine türkische Rap-Band. Vor dem Auftritt der Gruppe ereignete sich ein Zwischenfall, bei dem einige der jungen Türken, die gekommen waren, um die Gruppe zu sehen, eine weiße Deutschrock-Band während ihrer Aufführung mit Eiern bewarf, die sie illegal ins Gebäude geschmuggelt hatten. Der Auftritt der Deutschrock-Gruppe musste kurzfristig unterbrochen werden bis diejenigen, die für die Unterbrechung verantwortlich waren, aus dem Gebäude entfernt werden konnten. Als die Gruppe wieder die Bühne betrat, versuchte ihr Sänger der Lage Herr zu werden. Er versicherte das Publikum, dass ihre Texte nicht rassistisch seien und auch nicht als solches betrachtet werden sollten, obwohl sie ihre Lieder auf Deutsch sangen. Trotzdem verhielten sich die türkischen Jugendlichen, die noch in der Halle geblieben waren, feindselig der Band gegenüber und beschimpften sie als Nazis. Später, als die türkische Rap-Gruppe die Bühne betrat, wurden sie von lautem Jubel empfangen. In einem symbolischen Akt des Trotzes gegenüber den vorherigen Ereignissen gingen diejenigen, die sie sehen wollten, sofort auf die Tanzfläche. Obwohl einige der weißen Deutschen in der Halle offensichtlich die Musik schätzten, wagten sich nur die wenigsten auf die Tanzfläche, aus Angst vor dem nationalistischen Eifer, der sich dort manifestiert hatte.

In vielerlei Hinsicht steht dieses Ereignis in Schwalbach im engen Zusammenhang mit dem vorher erwähnten Punkt bezüglich der Bedeutung von »Sprache« in populärer Musik. Wie vorhin erwähnt, beschreibt der Ausdruck Deutschrock ein lokales Genre der populären

Musik, das sich auf sämtliche Mainstream-Stilelemente stützt und dessen Songtexte einheitlich auf Deutsch gesungen werden. Obwohl sie manchmal politische Themen berühren, sind die Songthemen des Deutschrock zum größten Teil apolitisch. In dieser Hinsicht ist Deutschrock kaum von der Mehrheit der populären Musik zu unterscheiden, die in anderen Ländern gehört wird. Die Benutzung deutscher Songtexte stellt nicht viel mehr dar als den schlichten Wunsch der deutschen Künstler, in ihrer Muttersprache singen zu wollen. Gleichzeitig gibt es aber eine steigende Anzahl neofaschistischer Bands in Deutschland, deren Beharren darauf, auf Deutsch zu singen, durch eine ausdrückliche politische Sensibilität untermauert wird (siehe hierzu Funk-Hennigs 1998). Die deutschen Texte neofaschistischer Gruppen spiegeln ganz bewusst den Versuch des Dritten Reiches wider, alle nichtdeutschen Lieder während der 1930er Jahre zu verbieten.

Wenn man also bedenkt, wie ich vorhin argumentiert habe, dass Sprache selbst, unabhängig von ihrem lyrischen Inhalt, ein primärer Kanal zur Interpretation der Bedeutung populärer Musik wird, so hat die aktuelle Welle neofaschistischer Lieder, die auf Deutsch gesungen werden, ganz klare Auswirkungen darauf, wie deutschsprachige populäre Musik an sich von Hörerschaften aufgenommen wird bzw. werden kann. Um zu dem Zwischenfall in Schwalbach zurückzukehren, könnte man also argumentieren, dass nach Ansicht der jungen Türken im Publikum schon die Tatsache, dass die Texte der Deutschrock-Band auf Deutsch gesungen wurden, eine Assoziation mit einer neofaschistischen Sensibilität erweckte. Das wiederum war genügend Legitimation sowohl für die feindselige Reaktion gegenüber der Deutschrock-Band als auch für die Zurschaustellung von türkischem Nationalismus, als die türkische Rapgruppe die Bühne betrat und ihr Set vorführte.

GRASWURZEL-RAPPEN UND DAS FRANKFURTER ROCKMOBIL

Bislang habe ich die Entwicklung von HipHop in Frankfurt zurückverfolgt und beschrieben, wie das Genre als lokale Form des kulturellen Ausdrucks junger Menschen, die zu bestimmten ethnischen Minderheitengruppen in der Stadt gehören, bearbeitet wird. Während ich gerne argumentieren würde, dass die hier skizzierten Prozesse der Lokalisierung für alle Formen der Populärmusik zutreffen, so scheint es mir dennoch, dass es gewisse Aspekte von HipHop gibt, die ihn als Form des lokalen Ausdrucks besonders geeignet machen. Jüngste Studien, die sich mit dem Publikum der populären Kultur beschäftigen, behaupten, dass Zuschauer nicht in die Rolle des passiven Rezipienten versetzt werden, sondern in der Konstruktion von Bedeutung

aktiv involviert sind (vgl. beispielsweise Ang 1996; Fiske 1989). Es scheint mir jedoch, dass im Fall von HipHop das ausgeprägte, praktische Wesen des Genres dem Begriff »aktives Publikum« eine neue Bedeutung gibt, wonach Publikum und Künstler austauschbar sind. Trotz der Tatsache, dass HipHop in die kommerzielle Sphäre der populären Unterhaltung vordringt, bewahrt es auch am anderen Ende des Spektrums eine starke Identifikation mit der Straße und dem Ethos des Graswurzel-Ausdrucks. Wie ein Rapper mir erklärte, »macht es nichts, was für einen großen Namen du dir im HipHop machst, du solltest immer bereit sein, auf kleineren Partys zu spielen, einfach aufzustehen und spontan etwas zu machen, weil dort kommt es her.«

Im Kontext von Frankfurt wurde die Entwicklung der Graswurzel-Rapszene beträchtlich durch die unterstützenden Ressourcen des Frankfurter Rockmobil-Projektes, das ich eingangs beschrieben habe, gefördert. Als Ziel hat sich das Rockmobil die Förderung von besseren Beziehungen unter den Jugendlichen der verschiedenen ethnischen Minderheitsgruppen in Frankfurt gesetzt. In den Übungsräumen der innerstädtischen Jugendhäuser veranstaltet es wöchentliche Musik-Workshops, in denen Jugendliche ermutigt werden, ihre musikalischen und Gesangsfähigkeiten weiterzuentwickeln. Anstatt diese Arbeit auf individueller Basis zu machen, arbeiten die jungen Teilnehmer in Gruppen. Jede Gruppe beschäftigt sich damit, ein Repertoire an Stücken zusammenzustellen (das können eigene Songs oder auch Cover-Versionen sein, d.h. Interpretationen der Songs anderer Künstler). Ungefähr alle sechs Wochen wird ein Rockmobil-Konzert veranstaltet, das den Gruppen, die gerade in das Projekt involviert sind, die Chance eines Auftritts vor einem Live-Publikum gibt. Die Konzerte werden alle auf Videoband von einer professionellen Kamera-Crew aufgezeichnet, so dass die teilnehmenden Gruppen eine Dokumentation ihres Auftritts behalten können. Weiterhin hat das Rockmobil-Projekt noch Zugang zu einem kleinen Aufnahmestudio, wo Gruppen regelmäßig die Gelegenheit haben, neues Material aufzunehmen. Die besten Stücke kommen auf Samplern, die bei lokalen Radiosendern ausgestrahlt und an Schallplattenfirmen, Verleger, und Promo-Agenturen verteilt werden.

RAPPEN IN NORDWESTSTADT

Das Rockmobil-Projekt hat einen beträchtlichen Einfluss auf die lokale Frankfurter Musikszene ausgeübt. Vor allem bietet es vielen jungen Menschen, die normalerweise kein Zugang zu solchen Musikproduktionseinrichtungen haben, eine gute Gelegenheit, ihre musikalischen Fähigkeiten weiterzuentwickeln. In vielen Fällen sind aus ihnen hoch

kompetente lokale Künstler geworden (Hill & Pliener 1993). Dies ist insbesondere bei den jungen Mitgliedern ethnischer Minderheitengruppen eingetreten, die großes Interesse an Rap-Musik und Hip-Hop-Kultur haben. Aus der Sicht dieser jungen Leute war der Input des Rockmobil-Projektes eines der Schlüsselkomponenten in der Transformation ihrer Auffassung von Rap als etwas, das sie bis dato nur auf ihrem CD-Spieler zu hören oder im Fernsehen zu sehen bekamen zu etwas, das sie als lokale Ausdrucksform benutzen konnten. Als Beispiel möchte ich daher kurz auf die Zusammenarbeit des Rockmobils mit HipHop-Fans im Frankfurter Stadtteil Nordweststadt eingehen.

Die Nordweststadt ist ein neuerer Stadtteil Frankfurts, das in den 1950ern als Reaktion auf die steigende Bevölkerung in der Stadt gebaut wurde. In den letzten zwanzig Jahren ist es zu einer Art Heimat für viele Frankfurter Gastarbeiterfamilien geworden. Die Nordweststadt ist das Paradebeispiel eines sozialen Brennpunktes. Es gibt eine hohe Häufigkeit von Diebstahl, Jugenddelinquenz und Gewaltfällen zwischen ethnischen Gruppen. Bis vor kurzem standen den jugendlichen Bewohnern der Nordweststadt nur wenige kulturelle Einrichtungen zur Verfügung. Endlich wurde zwischen 1991 und 1992 ein Jugendhaus für das Stadtteil gebaut. Es war eingerichtet worden als Antwort auf die steigende Anzahl an Beschwerden seitens der Kauf lustigen und Ladenbesitzer bezüglich der großen Ansammlungen an Jugendlichen im Haupteinkaufszentrum, vor allem während der Wintermonate.

Als das Jugendhaus eröffnet wurde, war HipHop in gewisser Hinsicht ein bereits etablierter Teil der lokalen Straßenkultur in Nordweststadt. Wie bei anderen Beispielen der Architektur aus den 1960ern ist das Erscheinungsbild dieses Stadtteils von großen, flachen Betonmassen geprägt, eine ideale Örtlichkeit für Graffiti-Künstler. Kurz vor Erscheinen dieses Beitrags sind jedoch die Graffiti-Künstler oder »Sprayer«, wie sie sich auch nennen, zunehmend in den Untergrund abgetaucht. Die lokalen Behörden in Frankfurt sahen es nicht gern, wie die Wände der Supermärkte, Postämter und im Fall von der Nordweststadt sogar des lokalen Sozialamtes mit Graffiti-Kunst verziert wurden. Konsequenterweise konzentrieren sich die Sprayer auf andere Ziele, nämlich die Straßenbahnen und U-Bahnen, die Teil des städtischen öffentlichen Verkehrswesens sind.

Dennoch gab es, bevor das Rockmobil-Projekt mit seiner Arbeit im Stadtteil anfang, in der Nordweststadt wenig Gelegenheit für junge HipHop-Fans, ihr Interesse an Rap zu entwickeln. Zwar kamen ein paar HipHop-Gruppen aus der Gegend, unter anderem Aquarius, die national relativ erfolgreich waren. Dennoch waren im Großen und Ganzen Rapgruppen in der Nordweststadt äußerst dünn gesät. Im Dezember 1992 begann das Rockmobil, Musik-Workshops im Ju-

gendhaus Nordweststadt zu veranstalten. Die Workshops wurden in Zusammenarbeit mit Jugendarbeitern aus dem Stadtteil geleitet und viele waren speziell an Jugendliche gerichtet, die an Rap und HipHop interessiert waren. Die Teilnehmer an diesen Workshops konnten mit modernen Sequencer-Apparaten und professioneller Sampling-Ausstattung sowie unter Anleitung von Leuten, die »scratch-mixen« konnten, mit verschiedenen Sounds experimentieren, und Rhythmus-Tracks bauen. Mit diesen Rhythmus-Tracks fertigten sie die Soundkullissen an, auf denen lokale Rapper ihre Arbeit vorführen konnten, sowie die Grundlage für Live-Auftritte. Während des Sommers 1993 traten einige der Rapgruppen, die sich in den Workshops formiert hatten, live auf Open-Air Straßenfesten in der Nordweststadt auf. Solche Auftritte fielen mit anderen lokalen HipHop-Events, die sonst in der Stadt stattfanden, zusammen, unter anderem einer HipHop-Tanzveranstaltung an einer Örtlichkeit im Zentrum der Stadt, der Konstablerwache. Die Konstablerwache ist ein großer Platz, der oberhalb einer der Hauptkreuzungen des städtischen U-Bahn-Netzes gebaut wurde und von Virgin Megastore, World of Music und C&A umringt wird. In den letzten Jahren ist sie zu einem lokalen Treffpunkt für junge Leute geworden, wo sich auch Skateboarder, Breakdancer, Straßenmusikanten und Straßenkünstler treffen.

Weiterhin bemerkenswert an der Arbeit des Rockmobils in der Nordweststadt war, wie viel musikalische Innovation das Projekt innerhalb der lokalen Rapszene förderte. Finnegan (1989) und Cohen (1991) haben beide auf die Wichtigkeit lokaler Graswurzeleinrichtungen als Plattformen zur Aneignung musikalischer Fertigkeiten und zur Experimentierung und Gestaltung neuer Musikstile hingewiesen. Während ihrer Teilnahme an Rockmobil-Workshops experimentierten junge türkische and marokkanische HipHop-Enthusiasten mit der traditionellen Musik ihrer Elternkulturen. Wie bei südasiatischen Minderheiten in Großbritannien können ethnische Gemeinschaften in Deutschland oft sehr billig Kassettenaufnahmen von traditionellen Liedern und Musik in den lokalen Läden, die zur Versorgung der kulturellen Bedürfnisse geöffnet wurden, kaufen (Banerji & Baumann 1990: 144). Mit Hilfe der Rhythmen, die sie von diesen Kassetten einstudierten oder sampelten, wurden traditionelle türkische und marokkanische Musikstile mit afroamerikanischem HipHop vermischt, was eine ganz unverkennbare Variation des HipHop-Stils hervorbrachte.

Solche Experimente begrenzten sich nicht auf Live-Auftritte. Ein weiterer Anreiz des Rockmobils war, dass man die Ausrüstung für Aufnahmen benutzen konnte. Mit Hilfe einer hochwertigen Studioausstattung mit Multi-Tracking-Funktionen konnten sich lokale Rapper und »Scratch-Mixer« vollends in den Prozess der Konstruktion und Produktion ihrer eigenen Stücke eingliedern. Bei einem weiteren

Feldforschungsbesuch in Frankfurt sprach ich im Jugendhaus Nordweststadt mit zwei lokalen Rappern, die bereits an Rockmobil-Workshops teilgenommen hatten. Nachdem sie von den Einrichtungen, die vom Rockmobil angeboten wurden, Gebrauch gemacht hatten, erzählten sie mir Folgendes über ihre Erfahrungen mit dem Projekt und über ihre Pläne, die Entwicklung von HipHop in der Nordweststadt voranzutreiben:

»Das Rockmobil hat uns wirklich geholfen, unsere Musik vorwärts zu bringen. Ich meine, wir haben zwar nur ein paar Stücke gemacht, aber das reichte, um es zum Laufen zu bringen... Wir haben unsere eigene Ausstattung zusammengestellt und machen jetzt Musik für viele verschiedene Rap-Künstler. Wir haben dabei großen Spaß und wollen mehr machen. Wir wollen mehr mit türkischer Musik experimentieren und die Hintergrund-Tracks für türkische Rapgruppen machen.«

FAZIT

Während Rap-Musik und HipHop-Kultur in die kommerzielle Sphäre der populären Unterhaltungsindustrie vorpreschen, fällt es manchmal allzu leicht zu übersehen oder gewissermaßen gering zu schätzen, welche wichtige kulturelle Arbeit diese beiden Formen weiterhin auf lokaler Ebene leisten. Mit diesem Beitrag wollte ich nicht nur auf die Wichtigkeit dieser Form kultureller Arbeit hinweisen, sondern auch argumentieren, dass wir erst dann ihre kulturelle Signifikanz richtig verstehen können, wenn wir die Rolle von HipHop in der Formierung lokaler Sensibilitäten berücksichtigen. In einer Studie hat Chaney richtig beobachtet, dass der zeitgenössischen Literatur zum Thema Popmusik zurzeit Berichte fehlen, die die »sozialen Anlässe der Teilnahme« detailliert beschreiben (1994: 81). Das soll nicht heißen, dass Beiträge, die sich auf die Popmusikindustrie, auf Aspekte der Performance oder der Textanalyse konzentrieren, gegenstandslos sind. Stattdessen muss mehr Aufmerksamkeit der Untersuchung gewidmet werden, wie kulturelle Ressourcen, die durch das Medium der populären Musik angeeignet wurden, artikuliert und in lokalen Konstellationen inszeniert werden. Ich habe, hoffe ich, einen Beitrag in diese Richtung gemacht.

ANMERKUNGEN

1 »Gastarbeiter« ist der frühere Begriff für Individuen, typischerweise aus der Türkei und Marokko, denen eine besondere Aufenthalts-erlaubnis zugeteilt wurde, um die deutschen Arbeitsmarktbedürfnis-

se nach ungelernter Hilfsarbeit im Bereich der Handwerks abzudecken.

2 »Glatze« ist ein Ausdruck der Umgangssprache, der sich auf junge Männer mit kahlen Köpfen bezieht. Im Sog der neofaschistischen Bewegung in Deutschland wurde der Begriff von den Kontrahenten der Bewegung übernommen, um jemandem mit einer Skinheadfrisur zu beschreiben. Offensichtlich ist diese Assoziation der Skinheadkultur mit der neofaschistischen Bewegung weitgehend unpräzise. In Deutschland wie in Großbritannien sind viele Skinheads antifaschistisch gesinnt. Farin/Seidel-Pielen (1994) bieten einen Überblick über die allgemeinen Missverständnisse und die besondere Problematik für Skinheads in Deutschland.

3 Seit der Originalartikel veröffentlicht wurde, wurde die Gesetzgebung geändert.

LITERATUR

- Ang, I.: *Living Room Wars. Rethinking Audiences for a Postmodern World*, London: Routledge 1996.
- Appadurai, A.: »Disjuncture and Difference in a Global Economy«, in: M. Featherstone (Hg.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, London: Sage 1990, S. 295-310.
- Back, L.: »Race, Identity and Nation Within an Adolescent Community in South London«, in: *New Community* 19 (1993), S. 217-233.
- Banerji, S./Baumann, G.: »Bhangra 1984-88. Fusion and Professionalization in a Genre of South Asian Dance Music«, in: P. Oliver (Hg.), *Black Music in Britain. Essays on the Afro-Asian Contribution to Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press 1990, S. 137-152.
- Beadle, J.: *Will Pop Eat Itself? Pop Music in the Sound Bite Era*, London: Faber and Faber 1993.
- Chaney, D.: *The Cultural Turn. Scene Setting Essays on Contemporary Cultural History*, London: Routledge 1994.
- Cohen, S.: *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Oxford: Clarendon Press 1991.
- Denzin, N.K.: »Problems in Analyzing Elements of Mass Culture. Notes on the Popular Song and Other Artistic Productions«, in: *American Journal of Sociology* 75 (1969), S. 1035-1038.
- Easton, P.: »The Rock Music Community«, in: J. Riorden (Hg.), *Soviet Youth Culture*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1989, S. 45-82.
- Ellison, R.: *Shadow and Act*, London: Random House 1964.
- Farin, K./Siedel-Pielen, E.: *Skinheads*, München: Verlag C.H. Beck 1994.

- Finnegan, R.: *The Hidden Musicians. Music Making in an English Town*, Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- Fiske, J.: *Reading the Popular*, London: Routledge 1989.
- Frith, S.: *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Oxford: Polity 1988.
- Funk-Hennigs, E.: »The Music Scene of Skinheads in East and West Germany before and after Reunification«, in: H. Jerviluoma/T. Hautameki (Hg.), *Music on Show: Issues of Performance*, Tampere: University of Tampere (Finland) 1998.
- Gilroy, P.: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London: Verso 1993.
- Hill, B./Pleiner, G.: »Rockmobil – die Rollende Musikschule im Jugendhilfbereich«, in: W. Hering/B. Hill/G. Pleiner (Hg.), *Praxishandbuch. Rockmusik in der Jugendarbeit*, Opladen, Leske + Budrich 1993, S. 95-104.
- Jenks, C.: *Culture*, London: Routledge 1993.
- Keyes, C.L.: *Rappin' to the Beat. Rap Music as Street Culture Among African Americans*, Ann Arbor, Michigan: Doctoral thesis published by University Micro Films International 1991, S. 95-104.
- Laing, D.: »Listen to Me«, in: S. Frith/A. Goodwin (Hg.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge 1990, S. 326-346.
- Lipsitz, G.: *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, London: Verso 1994.
- Mitchell, T.: *Popular Music and Local Identity*, London: Leicester Univ. Press 1996.
- Pilkington, H.: *Russia's Youth and its Culture. A Nation's Constructors and Constructed*, London: Routledge 1994.
- Rose, T.: »A Style Nobody Can Deal With. Politics, Style and the Post-industrial City in Hip Hop«, in: A. Ross/T. Rose (Hg.), *Microphone Fiends. Youth Music and Youth Culture*, London: Routledge 1994, S. 71-88.
- Smart, B.: *Postmodernity*, London: Routledge 1993.
- Wallis, R./Malm, K.: *Big Sounds From Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*, London: Constable 1984.

Weitere Quellen

- »Fremd im eigenen Land«: Musik und Text von Advanced Chemistry, 1993.
- »Lost in Music«: Dokumentar über deutschen HipHop, ZDF, Februar 1993.

»**Wir** schreien null-sechs-neun«:

Ein Blick auf die Frankfurter Szene

MURAT GÜNGÖR UND HANNES LOH

Wer auch immer auf die Idee gekommen ist, Hamburg und Stuttgart als *die* HipHop-Metropolen zu bezeichnen, inzwischen gibt es kein Halten mehr: Berlin rules, Köln rockt, der Pott schockt, HipHop-Crews repräsentieren ihre Städte bis zum Umfallen. Wer aber spricht von Frankfurt am Main? Diese Stadt scheint abseits des großen HipHop-Rummels zu liegen, was umso erstaunlicher ist, als die Frankfurter Szene eine der ältesten in Deutschland ist. Die Frankfurter Szene verkörpert HipHop in einer Art, die dem ursprünglichen rauen Streetfeeling sehr nahe kommt. Frankfurt hat nicht nur seinen eigenen Style, von hier gingen Impulse aus, die die Entwicklung der Szene im ganzen Land beeinflusst haben. Die folgenden Absätze sind nichts weiter als einige willkürlich ausgewählte Begegnungen, die lediglich eine vage Andeutung der tatsächlichen Vielfalt geben können.

RICO SPARKS AKA EDDIE ACTION

Den New-Yorker B-Boy Rico verschlug es im Zuge seines Militärdienstes bei der US-Army Anfang der Achtzigerjahre ins Rhein-Main-Gebiet, gerade als die HipHop-Welle in den USA mit Grandmaster Flash und der großen Breakdance-Euphorie einen vorläufigen Höhepunkt erreichte. Rico blieb auch in Deutschland seiner Leidenschaft treu und fand in Frankfurt unter den Jugendlichen begeisterte Resonanz. Sein Wissen, seine Ausdauer und seine Liebe zu HipHop gab er weiter und war damit bis in die späten Achtzigerjahre einer der wichtigsten Förderer der Kultur. Mit den Universal Movements und der We Wear The Crown Posse brachte Rico Sparks schnell Bewegung in die Szene: »Der hat uns das rübergebracht«, erinnert sich D-Flame. »Ich bin damals, nachdem ich *Wild Style* gesehen hatte, mit meinem

Cassettenrecorder zur Hauptwache gegangen, weil die das im Film ja auch gemacht hatten, und da war dann wirklich einer aus New York, der uns das dann wirklich gezeigt hat.«

Als man in anderen Städten noch mit Papas Tonbandgerät experimentierte, entstanden in Frankfurt schon die ersten Studioproduktionen. Als viele über die Reportage *Breakout – Tanz aus dem Getto* zum ersten Mal mit HipHop in Berührung kamen, war Gerry Bachmann aka Cutmaster GB gerade aus New York zurückgekehrt, wo er gemeinsam mit einem Mitglied der CIA Crew ein Piece gesprüht und sich mit Vinyl eingedeckt hatte. 1986 gründete er zusammen mit Doctor D die Gruppe Bionic Force und veröffentlichte noch im selben Jahr die Maxi *Age of the Atom*, eine der ersten Produktionen aus der HipHop-Szene in Deutschland. »Es ist einfach so, dass wir die Ersten waren«, betont D-Flame zu Recht. »Und da kann auch keiner was dagegen sagen. Klar, es waren vor allem kommerzielle Produzenten, die ihre Miete bezahlen wollten. Aber Rico war wirklich einer der ersten Talentscouts, die die Leute auch ins Studio geholt haben.«

Als sich die Alte Schule in den Jahren 1987/88 langsam formierte und sich regelmäßig auf den zahlreicher werdenden Jams traf und austauschte, hatte sich in Frankfurt schon ein eigener HipHop-Mikrokosmos herausgebildet. Vielleicht liegt hier ein Grund dafür, dass sich die Jam-Reisekultur in Frankfurt nie so extrem ausgeprägt hat wie in anderen Städten. Man musste eben nicht unbedingt zu einer Jam nach Hamburg oder München reisen, um reales HipHop-Feeling zu erleben. Man brauchte nur ins Funkadelic zu gehen oder sich vor die Hauptwache zu stellen. Da war genug los. Und wenn in der Nähe etwas passierte, in Gießen, in Mainz oder Aschaffenburg, umso besser, dann waren die Frankfurter da und repräsentierten ihre City stolz und tough. In dieser Hinsicht waren und sind Berlin und Frankfurt einander sehr ähnlich.

DIE SPRINGJAM-ÄRA

Als sich der Writer Bomber und DJ Cutmaster GB zusammentaten, um die erste Springjam zu organisieren, ahnten sie wohl kaum, wie wichtig diese Veranstaltung für die Szene in Deutschland werden sollte. Über fünftausend HipHops aus ganz Europa kamen im Frühjahr 1992 zur Springjam nach Frankfurt gereist, und viele der jüngeren MCs, DJs, Writer und B-Boys holten sich hier den entscheidenden Kick für die Zukunft. Für sie wurde die Jam zu einer Intitialzündung, schließlich war es Cutmaster GB und Bomber gelungen, die legendäre Rock Steady Crew aus New York für die Veranstaltung zu gewinnen. Aber auch für Crazy Legs, Wiggles und Fable war dieser Abend ein ermutigendes Ereignis, denn sie waren es nicht mehr gewöhnt, dass

ihre B-Boy-Moves mit so ehrlicher Begeisterung gefeiert wurden. HipHop lebte, HipHop pulsierte – und das alles passierte vor dem Charterfolg der Fantastischen Vier, die übrigens auch auf der Jam spielten. Zwei Jahre später fand dann die zweite Springjam statt, auf der auch einige New-School-Gruppen zum ersten Mal die Gelegenheit bekamen, vor einem größeren Publikum zu spielen. Geld haben die Veranstalter mit diesen beiden Mammutprojekten nicht gemacht. Aber der Szene haben sie damit einen starken Schub nach vorn gegeben.

»ICH DISS DICH« – BATTLEHYMES AUS FRANKFURT

Wenn man sich die Entwicklung der deutschsprachigen Battletexte anschaut, dann ist man geneigt, Moses P und sein Hartreim-Projekt als Begründer dieser Tradition anzuerkennen. Die Rödelheimer grobkörnige Schwarzweiß-Antwort auf die Fantastischen Vier schien damals einen neuen Ton in Sachen Metaphern und Vergleiche im Rap einzuläuten. »Ein harter Ort, ein hartes Wort...«, rappte Moses P und disste, was ihm in die Quere kam. Aber kam diese »Ich diss dich«-Haltung tatsächlich originär aus Rödelheim? An dieser Stelle sollte festgehalten werden, dass die Gruppe L.S.D. aus Köln mit dem Song »Accompagnato«, der 1991 als Beitrag auf dem umstrittenen Sampler *Krauts with Attitude* erschien, definitiv den ersten Battletrack in deutscher Sprache lieferte. Aber auch in Frankfurt tat sich schon früh in dieser Richtung etwas, und zwar jenseits von Rödelheim. Tone und Iz, die später zusammen die Gruppe Konkret Finn gründeten, müssen hier an erster Stelle erwähnt werden. Mit ihrer Maxi »Ich diss Dich«, die Anfang 1994 erschien und schnell Kultstatus erreichte, gehen sie zweifellos als Begründer des derben Street-Dissing in die Rapgeschichte ein. Der Song »Ich diss Dich« war skurrilerweise schon 1993 auf einem Frankfurter Techno-Sampler erschienen. Der Rapper DevKef aus Stuttgart, der zu dieser Zeit mit seiner HipHop-Crew Die Allianz an seinen ersten Beats und Reimen bastelte, war durch einen Zufall an diesen Sampler geraten: »Das war der totale Wahnsinn«, erinnert er sich. »Da waren nur so Techno-Sachen drauf und auf einmal dieser Hammer-Battle-Track von dieser Frankfurter Gruppe, von der ich noch nie vorher was gehört hatte. Und das war wahnsinnig gut, was die da gemacht haben!«

Wie DevKef ging es vielen, die Konkret Finn zum ersten Mal hörten. Die Kiefer klappten reihenweise runter. So kompromisslos, so dreckig hatte in Deutschland bisher noch niemand gerappt. Und dazu noch dieser breite Frankfurter Slang. Innerhalb der Frankfurter Szene waren die HipHops nicht weniger begeistert, und für einige wurden Konkret Finn zu einem Schlüsselerlebnis: »Der Tone hat mich damals

mit seinen deutschen Reimen echt geflasht. Als ich ›Ich diss Dich‹ zum ersten Mal gehört habe, da dachte ich: ›Okay, Rap auf Deutsch geht doch‹, gesteht D-Flame rückblickend. Es gibt Leute in Frankfurt, die behaupten, dass sich Moses diesen Style aus dem Konkret-Finn-Umfeld abgeschaut und ihn dann im Rahmen seines Rödelheim-Projekts verarbeitet hat. Ob es sich in diesem Fall wirklich um einen Fall von Style-Biting handelt, das wissen die Frankfurter am besten.

STRUKTURAUFBAU IN SACHEN HIPHOP

Ende 1996 kam Turgut Yüksel vom Frankfurter Jugendring auf die Idee, einen HipHop-Contest zu organisieren. Für ihn stand schon seit längerer Zeit fest, dass die Stadt etwas für die Jugendlichen tun sollte. Dabei sollten gerade jene angesprochen werden, die bisher nicht in die gängigen Institutionen eingebunden waren. HipHop sollte die Brücke dazu bilden. »Es ging darum, Jugendpolitik zu betreiben, wo es nicht nur darum gehen sollte, Probleme zu lösen, sondern den Jugendlichen eine Möglichkeit zu geben, sich zu entfalten«, sagt Turgut Yüksel. Die Idee machte schnell die Runde, und es war klar, dass so ein Projekt nur erfolgreich ist, wenn die Szene aktiv daran mitarbeitet. Von Anfang an arbeitete das Projekt deshalb mit Vertretern aus der Szene und der Stadt zusammen. Zu den Organisatoren gehörten der Frankfurter Jugendring, das Frankfurter Jugendamt, Waggon e. V. und die 3 Jungfrauen, zu denen Muri Eren, Cem Ciftci und ich zählen. Die Idee war, einen etablierten Konzertraum für die lokale HipHop-Szene zu gewinnen und Newcomer-Crews zu fördern. Zu jener Zeit war die Situation nicht gerade einfach. Die Szene hatte sich in Kleinstgruppen zersplittert, und es gab wenig Austausch untereinander. Im November 1997 fand dann der erste WordUp-HipHop-Contest statt und wurde prompt ein voller Erfolg. Dabei war es gar nicht so einfach gewesen, überhaupt einen Auftrittsort für HipHop-Veranstaltungen zu bekommen. Bei den ersten Gesprächen mit Veranstaltern hieß es meistens: HipHop? Nein danke! Das Gewaltpotenzial sei zu hoch, die Wände würden mit Tags beschmiert und so weiter...

Durch diesen Contest, der von nun an jährlich regelmäßig stattfand, wurden wichtige Brücken geschlagen. Die verschiedenen Crews lernten einander kennen und knüpften Kontakte, die auch jenseits des WordUp-HipHop-Contests Bestand hatten. Die Veranstaltung ist mittlerweile zu einer festen Größe im kulturellen Geschehen der Stadt geworden, und die Liste der Crews, die bisher aufgetreten sind, ist lang und umfasst unter anderen Chabs, Sugarcane, Nu-Style, Careem, Intakt, Brennwert, Vodka Orange MC's, Pee, Da Bomb Squad, Jorge, Redrum, Caiman Caith & Double D, Steryo C.E.M., Klartext, Intikam, Feinschmecka, Schwarzer Humor, Rapresentative, Relict, um nur die

wichtigsten Namen zu nennen. Mittlerweile planen die Organisatoren der WordUp-Family, einen HipHop-Verein zu gründen, der sich um die Basisarbeit in der Stadt kümmern soll.

Kombi-Nation ist nach WordUp ein weiteres Projekt, bei dem Leute der Frankfurter HipHop-Szene mit Vertretern der Stadt Frankfurt zusammenarbeiten. Entstanden ist das Projekt aus der Idee für ein Musikvideo, das von Studenten der Hochschule für Gestaltung in Offenbach ausgearbeitet wurde. Als Organisatoren fanden sich der Frankfurter Jugendring, das Jugendamt der Stadt Frankfurt, das 3 Jungfrauen HipHop Network, das HipHop-Label 3 Finger Records und die beiden Studenten Daniel Hartlaub und Sonya Umstätter der Hochschule für Gestaltung in Offenbach zusammen. Aus der Frankfurter Szene konnten Mr. L, Efe und Careem von den FFMC's, GIGI und Valerie von Sugarcane, Tolga, Masch & Zmint von der Beatzschmiede und Amiin gewonnen werden. Bei Kombi-Nation geht es um die Sichtbarmachung von Migrant*innen, die ihre persönliche Situation und ihr alltägliches Leben in einem Rapsong selbstbewusst und ohne larmoyante Töne reflektieren.

Kombi-Nation: »Wir schreien null-sechs-neun«



Foto: Eckhard Krumpholz

»STADTGEFLÜSTER« — KOMBI-NATION

Mr. L:

seh mich als kleinen mann dieser stadt aus dem für euch sozialen brennpunkt
verschwende tag für tag gedanken an meine lage und herkunft
für viele sind das nur gegenden, die eklig sind, vermeid das reden, kind
wenn deine aussagen nur von vorurteilen gespickt sind
multikulti-hochburg — für uns einfach nur frankfurt
das leben so facettenreich von dekadenz bis notdurft
so viele völker sind vereint, so viele völker sind gemeint
ich spreche von zusammenhalt in dieser miesen rechten zeit

Sugarcane:

bin wohl lokalpatriot, denn ich liebe meine heimat
vielleicht weil ich hier geboren bin oder einfach nur kein' vergleich hab
und auch wenn deine feindschaft mein dasein nicht grad vereinfacht
steh ich hinter dieser stadt und jedem miesen spiel der eintracht
ab und zu als immigrant verpönt, hier und da als asylant verhöhnt
nach all den jahren hab ich mich an manche ignoranz gewöhnt
hier und da erschreckt mein deutsch perfekt, ab und zu gecheckt als lustobjekt
der exotische traum vom sexurlaub in der dom-rep wird geweckt
so vieles überspieltes bleibt nicht unentdeckt
ihr probiert es, doch wirkt es, wenn ihr's leugnet, nicht unbedingt echt
und obwohl hier jeder bürger gleichermaßen für seine steuern blecht
wartet bis jetzt noch die hälfte der stadt auf ihr wahrrecht

Refrain — Tolga:

der geht raus an die unter-, mittel-, Oberschicht
raus an jedes schwarz-, gelb-, bleichgesicht, der frust in sich reinfrisst
oder auf der straße bände spricht und somit auch sein schweigen bricht
um allen menschen hier zu zeigen: es zählt jede völkerschicht
wir schreien null-sechs-neun, zeigen, wie das leben mit problemen ist
das leben durchzustehen ist, das leben halt zu nehmen ist
so ist das, und so bleibt das, dass frankfurt halt sein' style hat
für die einen zählt die hoffnung, und die andern haben den scheiß satt

Careem:

ich frag mich, was soll ich in acht takten beschreiben und dinge erzählen
von jenen menschen, denen verständnis und respekt fehlen
wenn sie von mir reden, als wär ich dragan oder alder
zwei deppen verarschen ganze völker, na das wird ja heiter
also weiter, vier takte, die bleiben zum reden von problemen im leben
und negativen themen, aber gerade eben

möcht ich lieber hoffnung vermitteln, power entwickeln
bin einer von vielen, schieß auf die, die drüber witzeln...

Efe:

ich habe gesehen, wie unsere lieben bullen am bahnhof brüder filzen
sie als lügner schimpfen und dabei wie psychos grinsen
hab erlebt, wie die halbe klasse am gymnasium gelacht hat
weil herr fechter, dieser bastard, 'n rassistischen witz gemacht hat
gott, vergib ihm, denn ich seh auch poser, dealer und betrüger
und ich frage wie ammar: was ist los mit meinen brüdern?
noch such ich in jeder seele nach etwas anständigkeit
und pack liebe und hass auf beat und bass, auf dass sie sich zeigt

Refrain

Masch & Zmint:

ständiges auf und ab, morgens aufgewacht
rausgeschaut und gedacht: was für einen verlauf nimmt der tag?
sehe auf meine stadt herab, hab sie schon oftmals satt gehabt
in ihr versackt, aufgerafft und an erfahrung schlapp gemacht.
dank denjenigen, hand ins feuer legenden
oder bewegenden szenen, den' keiner was entgegenbringt
beschämend find, dass sich so mancher danebenbenimmt
sogar in gegenden, in denen wir unser leben verbringen
von leuten umgeben mit unzähligen problemen
und mäßigem benehmen, doch sehen uns trotzdem bequem
'ne sightseeing wäre zu empfehlen, um zu verstehen
weshalb wir so manches hinnehmen und später beheben

Amiin:

als kinder haben wir noch geweint, man hat mit dem finger auf uns gezeigt
denn es lebt sich nicht leicht mit schwarzen haaren und dunklem fleisch
doch die zeiten sind jetzt vorbei, ob du es glaubst oder nicht
wir sind nun auch ein teil dessen, was hier sät, was hier wächst, was hier reift
so vergiss die tage voller feindlichkeit, und ich weih dich in das geheimnis ein
es ist der wille, willkommen zu sein, tief in deinem unterbewusstsein
hier in frankfurt am main...

*Efe & Careem: »Wir standen oft am Abgrund und fragten uns:
Verdammt, wie lange noch?«*



Foto: Honsa

NORDMASSIV ROCKT DIE GASSEN UND DIE STADT

Zwei wichtige Gruppen für die Frankfurter Szene sind die Crews Nordmassiv und Binding Squad (BSQ). Sie zählen zu den Urgesteinen des Frankfurter HipHop, und Ebony Prince, Balkan Gold, Caser, A.S., Yesta, Katch 22, Rauchstyles, Meister H. und Klark Kent gehören zu den wichtigen Frankfurter MCs und DJs. Die Crews vereinigen Wri-

ter, DJs und Rapper – ganz im Sinn alter HipHop-Tradition. Eine Reihe von Veröffentlichungen hat ihren Weg in die Plattenläden gefunden. Ebony Prince arbeitet mittlerweile an seinem zweiten Album. Er glaubt nicht, dass Frankfurt als HipHop-Stadt »zu spät« gekommen ist. »Ich glaub ja daran, dass HipHop gerade durch die Attacken immer stärker geworden ist«, sagt er.

»Es gab ja immer mehrere Wellen im HipHop. Es gab die Breakdance-Welle, dann gab es die New-School-Welle. Und wenn so eine Welle ausgelaufen ist, dann war das wie ein Netz, das zum Schluss die Leute aufgefangen hat, die wirklich dazugehören. Oft waren das Leute, die früher nicht wirklich zu HipHop gehört haben, wie zum Beispiel Metal-Freaks oder Techno-Fans, die dann aber trotzdem auf HipHop hängen geblieben sind. Deswegen glaube ich nicht, dass das eine Sache von verpassten Zügen ist, sondern von Entwicklungen. Es geht weiter.«

»... MIT HAND, HERZ UND VERSTAND«

»FFMC's sind keine Posse oder Crew, sondern eine Plattform, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, den bundesweiten HipHop-Headz einen Einblick in unsere Szene zu verschaffen. Die Künstler, die auf diesem Tape vertreten sind, repräsentieren sich und damit auch den Style ihrer Stadt.« So steht es im Booklet des zweiten FFMC's-Mixtape *wir gehen tiefer*. Im April 2000 erschien das erste FFMC's-Mixtape, auf dem unter anderen D-Flame, Chabs, Feinschmecka, DJ Double D oder auch die Nordmassiv-Crew zu hören sind. Die FFMC's wollen eigene Strukturen schaffen, autonom arbeiten und natürlich ihre Stadt repräsentieren.

Hierbei kam den Machern dieser Plattform zugute, dass Careem 1999 den Frankfurter HipHop-Contest WordUp gewann und sein Preisgeld in das FFMC's-Projekt investieren konnte. »Wir sind kein Label, keine Künstleragentur und auch kein Jungunternehmen, das den momentanen HipHop-Boom zu seinen Gunsten (aus)nutzen möchte, sondern selbst Musiker, die ihre Musik lieben und leben«, betonen die beiden Macher Efe Ökmen und Careem. Das Mixtape-Konzept kommt trotz des antiquierten Mediums gut an. Alle Release-Partys waren bisher ausverkauft. Doch nicht nur in Frankfurt wird diese Plattform geschätzt, auch bundesweit bekommen die FFMC's Respekt. Denn bei dieser Plattform spielt es keine Rolle, zu welcher Clique man sich zählt, aus welchem Land man stammt oder welcher gesellschaftlichen Schicht man sich zugehörig fühlt. Was zählt, sind einzig und allein Können und Qualität. Gerade in Frankfurt hat durch die Arbeit der FFMC's der gemeinschaftliche Geist wieder an Bedeutung gewonnen. Die Solidarität unter den verschiedenen Künstlern ist

gewachsen. Und der »Frankfurter Stuff ist amtlich und braucht sich vor der bundesweiten Szene nicht zu verstecken«, wie Efe und Careem betonen. Die Bandbreite reicht von politischen Songs wie »Die Stimme des Ghettos« von Steryo C.E.M. bis zu intelligent-humorvollen Lyrics wie der jungen Crew Feinschmecka.

Steryo C.E.M. (Vierter von links):

»Man darf es den Menschen nicht zu einfach machen«



Foto: privat

»HEUT WÜSST ICH NET, WAS ICH OHNE ATARI GETAN HÄTT.« PRODUKTIONSBEDINGUNGEN

Wer als Rapper, DJ oder Produzent unabhängig bleiben möchte, seine eigenen Beats basteln und den Anschluss an die sich ständig verbessernde Sampler- und Computertechnologie will halten, braucht nicht nur ein Händchen für Technik und Sounds, sondern auch jede Menge Geld. Das ist für viele Jugendliche aus Arbeiterhaushalten ein Problem: »Meine Eltern haben mir mein Hobby nicht gesponsert, und zum Geburtstag bekam ich auch keinen 1210er-Technics-Plattenspieler geschenkt«, erzählt Steryo C.E.M., Rapper und Produzent aus Frankfurt. »Ich war immer auf andere Leute angewiesen, was Material anging. Wir hatten zuhause keinen Plattenspieler, und ich hatte auch nicht das nötige Taschengeld, mir Platten kaufen zu können. Ich war daher auf andere Leute angewiesen, denen ich gesagt hab: »Das gefällt

mit, kopier mir das mal.« Ich hab immer eine große Tape-Sammlung gehabt.«

Um sich seine HipHop-Grundausrüstung zu finanzieren (Akai-Sampler, Mackie-Mischpult, Midi-Keyboard und Mikrofon), musste C.E.M. erst mal über zwei Jahre hinweg verschiedene Nebenjobs machen und jeden Cent zur Seite legen. »Deshalb hat jedes Gerät bei mir seine eigene Geschichte«, erzählt C.E.M. »Ich kann dir genau sagen, wo und wie ich dafür gearbeitet habe. Meine Geräte dokumentieren meinen beruflichen Lebenslauf.« Wie so oft wird in so einer Situation die Not zur Tugend, und das haben ja Mitte der Siebzigerjahre auch die Urväter der Bewegung, Kool Herc, Bambaataa oder Grandmaster Flash gemacht. Aus wenig nicht nur viel machen, sondern es auch noch verdammt cool machen, das ist eigentlich ein typisches HipHop-Phänomen. »Das Ganze macht auch erfinderisch«, sagt C.E.M. »Und das zu erfahren war auch positiv, weil ich da viel kreativer sein konnte. Ich brauchte dadurch keine Zeit mit dem Lesen der Bedienungsanleitung von teureren Geräten zu verschwenden.« Letztendlich beeinflusst dieser Umstand auch die Entwicklung der Musik selbst. »Wenn du dann im Studio sitzt, musst du genau wissen, was du willst. Denn man hat wegen des knappen Geldes wenig Zeit. Du machst dir dadurch einfach mehr Gedanken.«

Wie hat das mit dir und HipHop angefangen?

Steryo C.E.M.: Als ich Ende der Achtzigerjahre angefangen habe, HipHop zu hören, stand ich zuerst ziemlich allein da. Aber dann hab ich auch Jungs aus meinem Viertel gefunden, die diese Liebe mit mir teilten. Was mich dann zum Beispiel an Wild Style geflasht hat, war diese Basketball-Throwdown-Szene, wo sich die Kids gebattelt haben. Bei uns gab es auch immer ziemlich viele Schlägereien im Viertel, und ich hab meinen Jungs immer gesagt: »Hey, ihr schlagt euch gegenseitig die Köpfe ein, und die Nazis freuen sich!« In Wild Style wurde plötzlich eine Möglichkeit gezeigt, so was auf einer ganz anderen Ebene auszutragen. Im Battle eben. Als dann Public Enemy kamen, war das noch mal eine neue Dimension. Einmal natürlich musikalisch, aber eben auch politisch. Als ich »Fear of a Black Planet« gekauft hatte, hab ich endlich auch die Texte lesen können. Es war eben klar, die sind gegen das System, die sind gegen Rassismus, und das hat auch auf unsere Situation gepasst. Viele Leute sind durch Style zu HipHop gekommen. Bei mir war das anders, in meinen ersten Texten ging es ganz klar um politische und soziale Themen. Das war 1992/93, in der Zeit, als das mit den Anschlägen richtig losging. Und seitdem hat mich das auch irgendwie verpflichtet, dass ich in meinen Lyrics kritische Sachen anspreche. Man darf es den Menschen nicht einfach machen.

Habt ihr denn Kontakt zu der Frankfurter Old School gehabt?

Steryo C.E.M.: Es war Anfang der Neunzigerjahre gar nicht einfach, in Kontakt mit den Leuten zu kommen, die schon länger dabei waren. Die ließen von den jüngeren nieman-

den so richtig an sich ran und waren ziemlich unnahbar. Da war eine deutlich Distanz zu spüren. Man hat sich dann mit denen zusammengetan, die auch eher neu waren. Es ist schade, dass es damals nicht mehr zu einer Zusammenarbeit mit den Old-Schoolers gekommen ist. Ich selbst bin seit 1992 als Solokünstler aktiv. Zusammen mit Cool S hab ich dann 1994 die Gruppe Con-Fusion gegründet. Ich nannte mich damals Mista Hi-Jam, ein Name, den ich noch vom Taggen übernommen hatte. Zu dieser Zeit hab ich in drei Sprachen gerappt: auf Türkisch für meine türkischen Homies, auf Deutsch für meine deutschen Kumpel und auf Englisch eben für alle zusammen. Es war damals auch noch gar nicht so wichtig, in welcher Sprache man gerappt hat. Während dieser Zeit habe ich auch schon produziert und Beats gebastelt, und 1997 habe ich allein weitergemacht. Ich wusste, dass ich weiter rappen und produzieren will, und habe zwei Jahre lang gejobbt, bis ich die Kohle für das richtige Equipment zusammenhatte. Ich hatte die Platten zum Sampeln schon rausgesucht, lange bevor ich überhaupt den Akai 2000, den Computer, das Mischpult und den ganzen Kram bei mir zuhause stehen hatte. Es war echt cool, endlich seine eigenen Sachen zu machen, aber was mich irgendwann genervt hat, ist die Tatsache, dass du als »Nichtdeutscher«, der HipHop macht, immer schnell in diese Multikulti-Ecke gesteckt wirst. Du wirst dann für irgendeine Veranstaltung gebucht, aber nicht, weil die deine Sachen geil finden, sondern weil du da den Alibitürken spielen sollst.

Was ist das Besondere an Frankfurt?

Steryo C.E.M.: Frankfurt hat definitiv seinen eigenen Style, der sich nie an die Styles der erfolgreichen Gruppen aus Restdeutschland assimiliert hat. Und das ist auch irgendwie das Besondere an Frankfurt, was wir uns bewahren sollten.

FRANKFURT STARTET ENDLICH DURCH

Es ist schwer zu verstehen, warum aus Frankfurt seit 1995, also in der Nach-Springjam-Ära, so wenig zu hören war. Hamburg und Stuttgart starteten spätestens 1996 durch, und seit 1998 kochte es in jeder mittleren Kleinstadt. Chubby, der seit 1989 in der Frankfurter Szene als MC und DJ mitmischt, erinnert sich, dass gerade zu der Zeit, da in anderen Städten die Leute enger zusammenrückten und sich unter die Arme griffen, in Frankfurt der Konkurrenzdruck unter den Gruppen besonders hoch war: »Man hat sich da viel selbst blockiert. Anstatt zu kooperieren, haben sich manche Gruppen gegenseitig gedisst.« Am Potenzial kann es kaum gelegen haben. Das weiß kaum einer besser als Chubby, der jeden Montag von zweiundzwanzig Uhr bis Mitternacht bei HR-XXL die HipHop-Sendung *Dope Beats* präsentiert. Seit Oktober 2000 ist Chubby als Label-Macher (Startin'-Line-Up-Records) zudem aktiv an der Förderung heimischer (und nicht heimischer) HipHop-Talente beteiligt.

Die Zeiten haben sich geändert, und heute gelingt die Zusammenarbeit der Old-Schoolers mit dem Nachwuchs. Wie facettenreich die Szene ist, zeigt das Headlab-Buch *Frankfurt HipHop – ohne Wor-*

te. Auf über fünfhundert Bildern präsentiert der Fotograf Karsten Roth fünfundsechzig Frankfurter HipHop-Artists. Ein visueller Flash, der für lediglich 7,50 Euro zu haben ist. Und auch das ist typisch Frankfurt: Anderthalb Euro des Erlöses gehen an die Jugendhäuser der Stadt und werden somit mittelbar wieder der Szene zugute kommen. Dass mit diesem Projekt Jugendhäuser unterstützt werden, passt gut zu einer Stadt, in der das Phänomen Deutschrapp bis heute eine Randerscheinung geblieben ist. Denn die ersten Gesichter, die Frankfurt nach außen repräsentierten, waren keine braven Mittelstandskids. Wenn Azad heute in seinem Video auf symbolischer Ebene das Stereotyp vom braven ausländischen Mitbürger zerstört und D-Flame sein Album Bastard tauft, dann knüpfen die beiden an eine Tradition an, die nicht nur zu Frankfurt gehört, sondern zu einer offensiven emanzipatorischen Kraft von HipHop allgemein. Nirgendwo in Deutschland hat man die Message von Public Enemy so gut verstanden wie in Frankfurt.

Eine der ersten Adressen für HipHop in Frankfurt ist der Plattenladen Vinyl Kingz von Gerd Wagner aka DJ De Bass. Hier kann man das gesamte Frankfurter HipHop-Spektrum checken und auch die einzelnen Künstler persönlich antreffen. Denn hier wird hauptsächlich schwarzes Gold gedealt. Gerd Wagner ist auch als Veranstalter unterwegs, organisiert einen HipHop-Mailorder und betreibt Labelarbeit in kleinem Maßstab. Bei Vinyl Kingz funktioniert die Devise: Von der Szene, für die Szene.

FRANKFURT VERSUS OFFENBACH

Zwar bestehen die Offenbacher HipHops hartnäckig auf der Eigenständigkeit ihrer Szene, und die Frankfurter behaupten, die Einzigen, die überhaupt ein Problem mit irgendwas hätten, seien die Offenbacher, dennoch kann man die beiden Szenen nicht isoliert voneinander betrachten. Natürlich kennen sie sich und arbeiten zusammen, natürlich besuchen sie dieselben Veranstaltungen, und natürlich empören sie sich gemeinsam, wenn auf dem traditionellen WordUp-Rap-Contest plötzlich eine Band aus Gießen den ersten Platz belegt, und das mit einem Sound, der so gar nicht zur Frankfurter Szene passt. Und doch lassen sich auch Unterschiede zwischen Offenbach und Frankfurt finden. Dass Offenbach noch zu den späten Old-School-Zeiten vielen in der Szene ein Begriff wurde, hängt mit DJ Double D zusammen, der nicht nur im Graffiti-Bereich vieles bewegt hat, sondern auch schon früh einige Jams organisierte, auf denen HipHops aus dem ganzen Bundesgebiet zusammenkamen. Double D arbeitet heute als Produzent und DJ und hält vor allem den B-Boys die Treue. Zusammen mit dem Synt-Ax-Error-Freestyle-Soundsystem, das sind

Sägerflex und Plappermaul, verunsichert er zurzeit die heimische HipHop-Landschaft. Schon 1994 haben Sägerflex' Rap-Parts auf der A16X-LP verschiedene Leute im Land nachhaltig beeinflusst. Doch dann war für lange Zeit nichts mehr vom Säger zu hören. Auch Plappermaul war auf der A16X-Platte *Jetzt platzt die Bombe* als Gast mit von der Partie und führte auf dem Song »Publikumsbestrafer« die hohe Kunst des Selbstdissing ein (»ich bin plapper, ich bin maul, ich bin faul wie 'ne sau, ich bin der, der das publikum vergrault, also tschau...«), die er inzwischen zu einer einzigartigen Perfektion gebracht hat: »schon der erste reim in diesem text is voll der kracher, na gut, vielleicht auch nicht, okay, es is eher 'n flacher, ich bin halt dafür zu alt, ich brauch schon bald 'n herzschriftmacher, und wie alle offenbacher bin ich immer nur gut für 'n lacher.« Auch der Säger hat sich stylemäßig weiterentwickelt, und zwar in Gegenden, wo »ektomorphe Hirnblumen« sprießen.

Die Kehlkopf-Crew aus Darmstadt-City



Foto: privat

»DARMSTADT-SCENE IS MAD ILL« — KEHLKOPF-AUFNAHMEN

Auch in anderen Städten des Rhein-Main-Gebiets beginnen einige Posses, sich zu organisieren und ihre Produktion selbst in die Hand zu nehmen. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Kehlkopf-Crew aus Darmstadt, die mit Kehlkopf Aufnahmen seit dem Sommer 2001 auch ihr eigenes Label an den Start gebracht hat. Seit Anfang, Mitte der Neunzigerjahre sind Mariuz, Boris und Markos aka Manges als Rapper aktiv. Sie vertrieben sich die Zeit mit HipHop, fanden aber keinen

rechten Gefallen an den meisten deutschsprachigen Rapcrews. Lieber hörten sie amerikanischen Rap oder eben Konkret Finn aus Frankfurt.

Ihre eigenständige Entwicklung unterscheidet die Kehlkopf-Acts auch von den meisten Projekten, die infolge des Deutschrapbooms der letzten Jahre entstanden sind. Das Label wurde von Jan Ethner und Florian Hierer aus Darmstadt gegründet, die dem musikalischen Talent ihrer Freunde ein organisatorisches und finanzielles Rückgrat geben wollten. Manges ist übrigens auf der letzten Kinderzimmer-Productions-Maxi als Gastrapper zu hören. Er hatte Textor auf einem Konzert in Darmstadt mal ein Demotape in die Hand gedrückt, eins der wenigen, die er überhaupt weitergab. Seitdem besteht die Connection Darmstadt-Ulm, und auf der Manges-LP findet sich natürlich auch ein Kinderzimmer-Gastauftritt.

Bei Kehlkopf-Aufnahmen läuft alles sehr familiär ab, was die jetzigen Betreiber Flow und Markos auch beibehalten wollen. Alles soll in engem Kontakt und in Absprache mit den Artists entstehen. Auch die Studios, in denen produziert beziehungsweise aufgenommen wird, gehören zum direkten freundschaftlichen Umfeld.

Manges: »Cool heißt sicher, auch wenn du dich unsicher fühlst«



Foto: privat

»Purer Rap macht Sprache nicht zum Selbstzweck

In Köln treffe ich Manges, Rapper, Produzent und fester Teil der Darmstädter Kehlkopf Posse. Im Gegensatz zu meinen sonstigen Interviewpartnern hält sich Manges in unserem Gespräch mit vorschnellen Urteilen sehr zurück. Überhaupt legt er sich ungern fest. Vergeblich suche ich bei ihm nach den üblichen HipHop-Sozialisationsgeschichtchen. Weder waren für ihn die Fantastischen Vier relevant, noch spielten die Repräsentanten der Alten Schule eine große Rolle.

»Ich kann da jetzt nur für mich sprechen. Aber auch für die Kehlkopf-Jungs war diese deutsche HipHop-Szene nie irgendwas Wichtiges. Die haben nur amerikanischen Rap gehört, haben ihr Ding gemacht, haben aber schon auf Deutsch gerappt. Es gab ein paar Sachen, die wir uns auch angehört haben, zum Beispiel die erste LP von Rödelheim Hartreim Projekt, die fanden wir nicht schlecht. Das war auch eine ganz andere Geschichte, ich finde, das ist auch immer noch eine coole Platte, die funktioniert. Und dann natürlich das Konkret-Finn-Duo, das war einfach das Beste, was es gab, das hat funktioniert. Das war tight, und das war HipHop. Ich diss Dich, dieser Track macht heute noch neunundneunzig Prozent aller Produktionen platt.«

Obwohl Konkret Finn aus Frankfurt nie kommerziellen Erfolg hatten, war ihre Tiefenwirkung erstaunlich. Für viele war der Style von Tone und Iz, die Art und Weise, wie sie mit Sprache umgingen, der erste Beweis dafür, dass Rap in deutscher Sprache funktionieren kann. »Es war nicht nur diese echte Härte, dass die Jungs so sind, wie sie sich zeigen, wobei die Texte ja gar nicht so hart sind«, versucht Manges seinen Eindruck zu umschreiben.

»Das war nicht so: Wir gehen jetzt auf die Straße und machen irgendwelche Leute an. Die haben immer nur Sachen gezeigt, die denen halt passiert sind. Auch Ich diss Dich ist ja eine Reaktion und keine Aktion. Es war immer sehr cool, sehr überlegt und nie dumm. Das sind keine Texte, die Angst machen. Es sind harte Texte, aber sie sind berechtigt hart. In erster Linie war Konkret Finn aber vom Feeling geil, man konnte sich das anhören, und es hat funktioniert. Im Gegensatz zu dem Kram, den es sonst so gab, im Gegensatz aber auch zu Advanced Chemistry, das hat für mich nicht so dieses HipHop-Feeling gehabt, es war vom Style her einfach nicht so gut. Und es war eine ganz andere Geschichte, also dieses deutsche Wortspiel und so. Purer Rap ist für mich aber Geschichtenerzählen in einer Sprache, die nicht zum Selbstzweck wird. Gerade im Deutschen wird Wortspielerei schnell zu so einem Gedichteding. Purer Rap ist für mich einfach und sagt das, was er sagen will, straßenmäßig halt. Dieses Streetding ist sehr wichtig. Grundsätzlich sollte man nicht sagen, dies ist Rap und das hier nicht, ich sag das jetzt nur so, um dir verständlich zu machen, was ich meine.«

Was Manges hier beschreibt, ist in etwa das Gegenteil dessen, was der

deutsche Kulturjournalismus in deutschem Rap zu entdecken versucht. Die Ungeschminktheit und Unverblümtheit des Wortes, der direkte Slang, der weder in verschnörkeltem Gute-Laune-Wortspiel noch in übertrieben harten Battlephrasen spricht, diese Direktheit gibt es selten. Bei Manges finden sich keine Doppel- oder Dreifach-Endreime, dafür viele Assonanzen (Gleichklänge, die sich auf die Vokale beschränken) und Alliterationen (gleicher Anfangsbuchstabe verschiedener Wörter) und einen sehr tighten, rhythmischen Umgang mit Sprache.

In seiner Definition von HipHop kennt Manges keine ethnischen oder sozialen Grenzen. Für ihn sind Konkret Finn genauso »real« wie Kinderzimmer Productions. »Bei Kinderzimmer Productions funktioniert das auf einer anderen Ebene«, erklärt Manges

»die schaffen es, einen guten Beat zu machen und einen guten Rap draufzupacken. Und das ist doch das HipHop-Ding, aus dem Kinderzimmer raus die eigenen Sachen zu produzieren. Ich mag auch R & B, griechische Musik oder amerikanische Tanzmusik. Was wir schon immer hatten, ist dieser Erzählerstil, wo wir uns auch an Hörspielerzählern oder Schauspielern orientiert haben, wo wir uns gesagt haben, wir wollen nicht unbedingt möglichst viele Reime bringen, sondern Ausdruck haben, wir wollen gute Geschichten erzählen. Wir haben diese langsamen, schleppenden Beats, wo du als Erzähler auch die Freiräume hast, und das funktioniert auch auf Deutsch ganz gut.«

Tiefergelegt heißt die Maxi von Manges, und dazu gibt es auch ein geniales Video, das bei *Viva-Mixery Raw Deluxe* auf dem Schreibtisch liegt, bisher aber noch nicht über den Äther geschickt wurde. Selbst schuld. Manges hat nicht nur tiefe Texte und einen außergewöhnlichen Stil, er bringt auf seinem Track auch die ultimative Definition von cool: »egal wie schwach wir sind, wir sind cool / cool heißt stark, wenn du so willst / cool heißt sicher, auch wenn du dich unsicher fühlst.« Von meiner Begeisterung über seine Musik hält sich Manges etwas fern: »Ich versuche gute Musik zu machen, aber anscheinend bin ich noch nicht gut genug. Wenn mich die Leute hören, dann sollen sie das tun, weil sie es wirklich gern machen, weil es sie froh macht.«

NOMADENRAP VON RONINZ

Sami war früher Leistungssportler. Auf dem Regal in seinem Zimmer stehen noch jede Menge Pokale, die er beim Kanufahren gewonnen hat. Irgendwann kam dann Graffiti. Wenn man so will, wechselte Sami nur von einem Extremsport zum anderen. »Irgendwann hab ich Bob aus Königsdorf freestyle gehört, und mich hat fasziniert, dass er für sein Können von Allen Respekt bekam – unabhängig von seiner

Herkunft und unabhängig von seiner Person. Dann hab ich geguckt, was ich kann, und bin zu Graffiti gekommen. Damals habe ich mir Rappen noch nicht zugetraut.«

Nach einer exzessiven Writer-Phase kam Sami schließlich doch

Roninz: »Egal, woher du kommst, es kommt nur darauf an, wie du dich selbst mit deinem Rap repräsentierst.«



Foto: privat

zum Rap. Sami, der Stille, Sami, der Ruhige. Als ich vor vier Jahren zum ersten Mal einen Text von ihm höre, bin ich irritiert. Zum einen kann ich kaum glauben, dass diese nachdenklichen, tiefen Zeilen von einem gerade mal Achtzehnjährigen stammen. Zum anderen habe ich einen so ruhigen und zugleich bedrohlichen Style noch nie zuvor gehört. »Ich hab zu rappen angefangen, als es mir nicht so toll ging«, erzählt Sami. »Als ich Ade getroffen habe, gab es einen Austausch zwischen Alt und Jung, das hat mich auch fasziniert, dass mir jemand zuhört, der mich gar nicht kennt und der trotzdem etwas von mir hält. Das ist etwas, was ich an der ganzen Sache sehr schätze: den Respekt. Egal, woher du kommst, es kommt nur darauf an, wie du dich selbst mit deinem Rap präsentierst. Rap verbindet, Rap ist für mich auch Reflexion. Ich kann mir darüber bewusst werden, was ich mache und wie ich handle.«

Bei einem Workshop lernte Sami Stefan kennen und gründete mit ihm die Gruppe Roninz. »Das Besondere an uns ist die Kombination«, erklärt Sami. »Ich rappe eher über die Straße, und Stefan spiegelt einen großen Teil des Deutschrap-Publikums wider.« Diese Zusammensetzung ist ungewöhnlich, und Sami und Stefan bestätigen, dass

es von außen manchmal verstörte Reaktionen darauf gibt. Manche Leute kommen nicht damit klar, dass zwei MCs in einer Crew zusammen rappen, denen man auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeit ansieht, zwei MCs, die nicht in den ihnen zugedachten Schubladen bleiben. »Dabei haben wir eigentlich einen ähnlichen Hintergrund«, betont Sami. »Ich habe ein gesundes Elternhaus, mir fehlt es an nichts, aber trotzdem fühle ich mich auf der Straße zuhause. Ich habe zwei verschiedene Elternteile, einen deutschen und einen arabischen, meine Mutter stammt aus Damaskus, und meine Großeltern wohnen in Frankreich. Ich habe also ein ganz anderes Vaterlandsverständnis. Ich bin ein stolzer und patriotischer Mensch, aber ich kann mich keinem Land zuordnen. Ich fühl mich in Paris zuhause, ich fühl mich hier zuhause, und ich fühl mich auch in Syrien zuhause. Egal, wo ich nun hingehe, wenn ich Leute auf der Straße treffe, dann fühle ich mich zuhause.«

Wenn man die Songs von Roninz hört, spürt man diese nomadische Qualität. Auch Stefans Parts haben etwas Suchendes und bemühen sich um tiefere Erkenntnis. Man hat den Eindruck, dass sich da zwei Einzelgänger getroffen haben, die über unterschiedliche Erfahrungen zu denselben Ergebnissen gekommen sind: »Wir unterscheiden uns voneinander, aber wir versuchen das miteinander in Einklang zu bringen«, sagt Stefan. »Früher war Rap eine Möglichkeit, sich selbst zu zeigen, eher so ein Egoding. In dieser Zeit habe ich mehr die typische Raphörerschaft in Deutschland repräsentiert. Irgendwann habe ich aber gemerkt, dass es da noch was anderes gibt, dass man noch tiefer gehen kann. Heute bin ich irgendwo dazwischen. Ich kenne beide Seiten und gehöre zu keiner richtig dazu. Heute hat es auch den Stellenwert, dass ich mich als jemand, der sonst eher wenig sagt, mitteile und meine Ideen rauslasse. Manchmal denke ich, ich kann nicht so gut und gewandt reden, aber wenn ich dann rappe, dann hat das noch mal eine ganz andere Ausdrucksstärke.«

Für Roninz ist Rap eine Möglichkeit, von innen nach außen zu gehen, Halt zu finden im Wort und Stimmungen auszudrücken. Ihre unterschiedlichen Biografien beweisen, dass HipHop immer noch eine Ebene bietet, auf der die üblichen gesellschaftlichen Stereotype außer Kraft gesetzt sind. HipHop akzeptiert die Unterschiede und betont die Gemeinsamkeiten.

■ ■ . nur ein teil der kultur

hiphop ist kein musikstil
sondern sprechgesang nur ein teil der kultur
b-boys nur ein teil der kultur
graffiti nur ein teil der kultur

Cora E: »Nur ein Teil der Kultur« (Maxi CD, Buback 1994)

»Interpolation and sampling«:

Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität

im HipHop

LOTHAR MIKOS

Im Folgenden geht es um einen Aspekt der HipHop-Kultur, der in journalistischen, essayistischen und akademischen Publikationen nur selten Beachtung findet: die technisch-musikalische Seite. Im Mittelpunkt der HipHop-Forschung stehen die *lyrics* und der *rhyme* mit seinem *flow*, an denen die soziale und kulturhistorische Verortung festgemacht wird, Breakdance und Graffiti bleiben ebenso marginalisierte Aspekte wie die musikalische Basis der Rap-Tracks (vgl. als Ausnahme Krims 2000). Im Mittelpunkt der Überlegungen stehen die kulturellen Praktiken des *sampling* und der *interpolation*, die eine bedeutende Rolle bei der Gestaltung der Beats und damit des rhythmischen Fundaments der Rap-Songs spielen. Beide Praktiken können als ein Phänomen der Intertextualität gesehen werden, mit dem sich die Songs primär im auditiven Universum populärer Musik und des weiteren im audio-visuellen Universum der Populärkultur, das weitere Medien wie Film, Fernsehen, Comics, Video- und Computerspiele einschließt, verorten. Auf diese Weise verankert sich HipHop als musikalische Praktik im kommunikativen und kulturellen Gedächtnis. Dies geschieht in der globalisierten Medienkultur sowohl in der weltweiten hegemonialen Verbreitung des US-Rap durch die internationale Musikindustrie, als auch in der lokalen Aneignung und Adaption. Wie Tony Mitchell (2001b) in seiner Einführung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband »Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA« schreibt:

»Hip-hop and rap cannot be viewed simply as an expression of Afro American Culture; it has become a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity

all over the world. Even as a universally recognized popular musical idiom, rap continues to provoke attention to local specificities« (ebd.: S. 2f.).

Ähnlich hat es Rainer Winter (2001) in seiner bedeutenden Studie »Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht« formuliert:

»Obwohl HipHop zu einer Ware geworden ist, die von den transnationalen Kulturindustrien der westlichen Welt vertrieben wird, können sich dennoch mittels seiner Formen und Praktiken, wenn sie in lokalen Kontexten angeeignet und mit eigenen Bedeutungen aufgeladen werden, subalterne Sensibilitäten ausdrücken – in unserem Fall die von Jugendlichen, die sich mit sozialen Problemen und ihrer Lebenssituation auseinandersetzen. Auf diese Weise changiert die Bedeutung von HipHop wie die anderer populärer Texte zwischen kommerzieller Trivialisierung und kreativer Neubestimmung« (ebd.: S. 297).

In diesem Sinn soll im Folgenden zunächst kurz auf die Geschichte des HipHop eingegangen werden, wobei die sozialen und musikalischen Wurzeln im Mittelpunkt stehen – Intertextualität als ein Merkmal des HipHop dabei aber bereits berücksichtigt wird. Danach werden kurz die Konzepte des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses und der Intertextualität vorgestellt, bevor dann *sampling* und *interpolation* als ein Moment präsentierter Intertextualität genauer betrachtet werden. Dadurch wird für die Rezeption und Aneignung von HipHop eine Art kulturelles Hintergrund-Rauschen auf musikalischer Ebene erzeugt, das im so genannten *funky beat* sein Zentrum hat. Im Mittelpunkt stehen fünf Formen kultureller und sozialer Praxis, auf die sich HipHop-Tracks beziehen: (1) *schwarze Musik*, (2) *weiße Rockmusik*, (3) *lokale Populärmusik*, (4) *soziale Realität*, (5) *Populärkultur*. Mit diesen Bezügen verorten sich die Tracks in den sozialen und kulturellen Praktiken und schaffen zugleich ein kulturelles Gedächtnis der weltweiten »HipHop-Nation«.

KURZE GESCHICHTE DES HIPHOP

Der 16. September 1979 kann durchaus als historisches Datum gewertet werden. Da erschien die Single »Rapper's Delight« der Sugarhill Gang. Mit mehr als zwei Millionen verkauften Platten ebnete sie Rap den Weg in den Mainstream. Es schien eine Alternative zur langsam langweilig werdenden Disco-Musik gefunden zu sein, die zur Beschallung der Dancefloors genutzt werden konnte. Tricia Rose (1994: 56) merkt in »Black Noise« denn auch an, dass »Rapper's Delight« alles veränderte, vor allem den kommerziellen Status des Rap. Zugleich machte der Song gerade aufgrund seines kommerziellen Erfolges Rap

in den gesamten USA bekannt, die lokalen Wurzeln wurden überwunden. Viele spätere US-Rapper aus allen Teilen des Landes gaben den Song als ihre erste Begegnung mit Sound und Style des HipHop an (ebd.). Damit ging Rap einen eigenen Weg, der sich zwar einerseits von der engen Verbindung zur HipHop-Kultur löste, aber andererseits erst durch die weltweite Vermarktung in der Aneignung lokale Formen einer HipHop-Kultur hervorbringen konnte – und damit letztlich auch den Grundstein für eine weltweite, multi-ethnische »HipHop-Nation« legte.

Auch wenn die Wurzeln von Rap und HipHop in der langen kulturellen Tradition der Afroamerikaner liegen (vgl. ebd.: 51f.), stand seine Wiege doch in einem Ghetto der Schwarzen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Rap als Form des Sprechgesangs und HipHop als kulturelle Praxis, zu der neben Rap auch noch der Sound, das Scratching und Sampling, Graffiti und Break Dancing gehören, entstanden während der siebziger Jahre im New Yorker Stadtteil South Bronx (vgl. ebd.; Dufresne 1997; Fernando 1994; Lommel 2001; Menrath 2001: 51ff.; Toop 1994). Dort hatte der aus Jamaika ausgewanderte Kool DJ Herc Mitte der 70er Jahre die ersten »Block Parties« veranstaltet, auf denen erstmals zwei Schallplatten gemischt und Breakbeats isoliert wurden, es wurde gescratcht und die beiden MCs shouteten ihre Reime ins Publikum. Die entwickelten Breakbeats beruhten darauf, »dass bereits existierende populäre Songs als Baustein-Reservoir für eigene Werke genutzt werden« (Winter 2001: 292). HipHop verdankt sich so dem jamaikanischen Soundsystem, das als Kulturimport in New York landete. Zu der Zeit wurde die Bronx von zahlreichen sozialen und ökonomischen Veränderungen erschüttert. Daher muss HipHop auch im Zusammenhang mit Deindustrialisierung und städtebaulichen Maßnahmen gesehen werden (vgl. Rose 1997: 144) sowie deren Auswirkungen auf die Black Community. Denn die »Gestalt des HipHop wird in erster Linie von der dynamischen und konfliktreichen Beziehung zwischen den allgemein gesellschaftlichen und politischen Kräften und den kulturellen Forderungen und Ansprüchen der Schwarzen bestimmt« (ebd.). In diesem Sinn setzt sich HipHop »mit den veränderten wirtschaftlichen und technischen Bedingungen und den neuen Mustern rassistischer, klassen- oder geschlechtspezifischer Unterdrückung im Amerika der Großstädte auseinander, indem U-Bahnen, öffentliche Straßen, Sprache, Stil und die Technik des Sampelns den eigenen Bedürfnissen angepasst werden« (ebd.). Auf den selbst organisierten »Block Parties« wurde diesem Lebensgefühl Ausdruck verliehen. HipHop bot den schwarzen Jugendlichen eine alternative Identität, die sich einerseits auf zerstörte Traditionen der Black Community berief und sich andererseits gegen die schwarze Mittelklasse und deren Werte abgrenzte.

»Hip hop culture emerged as a source for youth of alternative identity formation and social status in a community whose older local support institutions had been all but demolished along with large sectors of its built environment. Alternative local identities were forged in fashions and language, street names, and most important, in establishing neighborhood crews or posses. [...] Identity in hip hop is deeply rooted in the specific, the local experience, and one's attachment to and status in a local group or alternative family« (Rose 1994: 34).

Rap und HipHop entwickelten sich als kulturelle Praktiken der Jugend in den Black Communities großstädtischer Ghettos, die eng mit lokalen Traditionen verbunden waren.

Nach New York war es vor allem Los Angeles, wo sich eine lokale Rap- und HipHop-Kultur entwickelte. Die Bedingungen in den Ghettos Watts und Compton, in denen der Gangsta Rap geboren wurde, waren ähnliche wie in New York, aber die lokalen Traditionen waren anders. Dort gab es eine lange Gang-Tradition, die bis in die 20er Jahre zurückreichte. Mit dem Ende der politischen Bewegung der Black Panther erlebten die Gangs einen Aufschwung. So führten die politischen und polizeilichen Maßnahmen zur Dezimierung der Panthers Anfang der 70er Jahre zu einer Verrohung der Gangs. Zwischen 1970 und 1972 erlebte Los Angeles eine starke Verbreitung von Crip-Gangs. Crip stand dabei angeblich ursprünglich für »Continuous Revolution in Progress« (vgl. Davis 1994: 342). Als Reaktion darauf schlossen sich die unabhängigen Gangs zum Bund der Bloods zusammen, um sich gegen das aggressive Auftreten der Crips zu wehren. Mike Davis stellt für diese Zeit eine radikale Veränderung der schwarzen Gangs fest: »Die Crips erbten – wenn auch auf perverse Weise – von den Panthers deren Aura von Furchtlosigkeit und verbreiteten die Ideologie des bewaffneten Avantgardismus (abzüglich seines Programms)« (ebd.). In der Folge entwickelten sich die Gangs in L.A. zu einer »Mischung aus Jugendkult und Proto-Mafia« (ebd.: 344), zumal die Crips und Bloods den Crack-Handel dominierten. Dadurch entwickelte sich eine »politische Ökonomie des Crack«, wie es Mike Davis genannt hat (ebd.: 354ff.), die das Ghetto-Leben stark beeinflusste, und die vor allem Gewalt alltäglichen werden ließ. Sich in den Gangs als Dealer zu verdingen bedeutete eine der wenigen Möglichkeiten im Ghetto dem Kreislauf von Bildungsmisere, Arbeitslosigkeit und Armut zu entkommen.

Mit dem Rap als kommerziell erfolgreichem populären Produkt der internationalen Kultur- und Unterhaltungsindustrie gab es allerdings dann eine weitere Möglichkeit nicht nur reich, sondern auch berühmt zu werden. Kommerziell erfolgreich war der Rap allerdings erst mit der so genannten New School, die sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre sowohl an der Ostküste wie auch an der Westküste etablierte. Entscheidenden Anteil daran hatte die New Yorker Gruppe

Public Enemy, die von Studenten gegründet worden war. Der Name der Band ist ein Musterbeispiel für Intertextualität. Er spielt auf die realen Gangster aus den 30er Jahren wie John Dillinger und Al Capone an, die von der Polizeigewalt als Staatsfeinde (public enemies) Nummer eins bezeichnet worden waren, ebenso wie auf den Film »The Public Enemy« (USA 1931, William A. Wellman) und den Anti-Hero Song »Public Enemy #1« von James Brown. Zugleich sollte mit dem Namen »die Vorstellung von jungen Schwarzen als Staatsfeinden, die sich im Fadenkreuz der Präzisionswaffen befinden« (Toop 1994: 277), ausgedrückt werden, wie das Logo der Band, das sich auf Plattencovern, T-Shirts und anderen Merchandising-Produkten fand, verdeutlichen sollte. Public Enemy verstanden sich als der Nation of Islam nahe stehende politische Rapper, die schwarzen Nationalismus und Afrozentrismus predigten, und Carlton Riddenhour aka Chuck D, ihr Mastermind und öffentliches Sprachrohr bezeichnete Rap als »CNN der Schwarzen«.

Vor dem Hintergrund der sozialen Bedingungen in Los Angeles entwickelte sich dort fast gleichzeitig eine Richtung des Rap, die später als Gangsta Rap in die Geschichte eingehen sollte (vgl. Kelly 1996; Lommel 2001: 43ff.; Mikos 1997; Mikos 2000). Die Politik der Gruppe N.W.A. (Niggers With Attitude) bestand darin, sich als »Reporter« zu verstehen, die »von der Realität« berichten (Eazy E. zitiert bei Davis 1994: 108), und diese Realität war die Ghetto-Realität von Compton im Süden von Los Angeles. Sie berichteten vom Leben der Gangster, von Vergewaltigungen und Drogengeschäften. Als 1988 das Album »Straight Outta Compton« der Gruppe N.W.A. erschien, auf dem der Song »____ Tha Police« zu hören war, traten besorgte Eltern, Politiker, Polizei und die Medien auf den Plan. Sie sahen durch die Rapsongs die öffentliche Ordnung – und das war die der weißen Mittelklasse – bedroht, riefen diese »Gangsta-Rapper« doch offenbar zum Polizistenmord auf. Die Rapsongs waren nun nicht mehr nur Ausdruck der Lebensbedingungen, sondern wurden für die Gewalt in den Ghettos verantwortlich gemacht. Spätestens mit Ice-Ts Album »Original Gangster« im Jahr 1990 war das Genre des Gangsta Rap etabliert und hatte sich als kommerziell erfolgreich durchgesetzt. Die weitere Geschichte ist bekannt, HipHop wurde weltweit kommerziell erfolgreich, immer neue Posses mit MCs und DJs werden für den kommerziellen Markt entdeckt, meist mit dem Authentizitätslabel des Underground zu Marketingzwecken versehen. Zugleich entstanden überall auf der Welt lokale Formen des HipHop (vgl. Bennett 2000: 133ff.; Bocquet/Pierre-Adolphe 1997; Krekow/Steiner 2000; Mitchell 1996: 137ff.; Verlan/Loh 2000; sowie die Beiträge in Mitchell 2001a), die sich auch auf andere kulturelle und soziale Traditionen beriefen.

KOMMUNIKATIVES UND KULTURELLES GEDÄCHTNIS

Gesellschaften und Kulturen imaginieren gewissermaßen Selbstbilder, die über die Weitervermittlung von kulturellen Praktiken über Generationen hinweg die Identität beeinflussen, indem sie eine »Kultur der Erinnerung« (Assmann) ausbilden. Diese Kultur der Erinnerung zeigt sich nicht nur in materialisierten Kulturprodukten, sondern auch in spezifischen Riten und institutionalisierter Kommunikation, die die Überlieferung sichern (vgl. Assmann 1988: 12). Damit wird der Sinn des Daseins im Rahmen einer Gesellschaft oder Kultur überliefert. Der Ägyptologe Jan Assmann (1988; 1999; 2000) unterscheidet von diesem kulturellen ein kommunikatives Gedächtnis, das in der Sprache und anderen Formen der Kommunikation besteht, die die Menschen in der Auseinandersetzung mit anderen lernen. Das kommunikative Gedächtnis beschreibt Assmann als ein kurzfristiges, das sich lediglich über drei bis vier Generationen oder 80 bis 100 Jahre erstreckt und jene »Spielarten des kollektiven Gedächtnisses« umfasst, »die ausschließlich auf Alltagskommunikation beruhen« (Assmann 1988: 10). Es umfasst Erinnerungen, »die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt« (Assmann 1999: 50). Demgegenüber weist das kulturelle Gedächtnis länger zurück – gewissermaßen in die graue Vorzeit der eigenen Kultur. Das kommunikative Gedächtnis ist zugleich ein kollektives, denn es kann sich nur in der Interaktion von sozialen Gruppen entwickeln, es ist somit auch ein soziales Gedächtnis. Darauf hat der französische Sozialwissenschaftler Maurice Halbwachs (1985a; 1985b) hingewiesen. Dieses »kollektive Gedächtnis funktioniert bimodal: im Modus der *fundierenden Erinnerung*, die sich auf Ursprünge bezieht, und im Modus der *biographischen Erinnerung*, die sich auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen – das ›recent past‹ – bezieht« (Assmann 1999: 51f., Hervorhebung im Original). Wenn dies in Beziehung zur HipHop-Kultur gesehen wird, umfasst das kommunikative Gedächtnis im Modus der fundierenden Erinnerung das Wissen um die Anfänge von Rap und HipHop in der Bronx in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts und im Modus der biographischen Erinnerung die Rezeptionen und Produktionen von Rap und HipHop im Verlauf der Lebensgeschichte. Wenn das kulturelle Gedächtnis dagegen sich an Ereignissen der Vergangenheit orientiert, »deren Erinnerung durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wach gehalten wird« (Assmann 1988: 12), dann trifft dies auch auf die HipHop-Kultur zu, denn sie ist in Form von Texten und Riten kulturell geformt, durch die sie vor allem in den USA auf die soziale und kulturelle Tradition der Afroamerikaner verweist und rituelle Praktiken und institutionalisierte Formen schwarzer Narration aufgreift (z. B. *signifying monkey*, *playin' the*

dozens etc.; vgl. Gates 1993; Karrer 1996: 25ff.). In der kulturellen Praktik des HipHop wären, würde man die Begrifflichkeit von Assmann zu Grunde legen, die Raps Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses der Afroamerikaner, weil sich hier entsprechend lange Traditionen manifestieren, während die Samples als eine Form der Sprache und Kommunikation dem kommunikativen Gedächtnis zuzuschreiben wären.

Es ist m.E. fraglich, ob diese Trennung zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis zur Beschreibung der Verankerung einer aktuellen Kulturpraktik wie dem HipHop in der afroamerikanischen Kultur taugt. Denn dann müsste HipHop auf diese Kultur beschränkt sein und könnte sich nicht massenmedial über den Erdball verbreitet haben. Auf diese Weise haben sich andere Formen des HipHop ausgebildet, die sich auf andere kulturelle Traditionen stützen. Darauf wird zurückzukommen sein. In der Medienkultur der ausdifferenzierten Gesellschaften an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert lässt sich die Außenperspektive des kulturellen Gedächtnisses m.E. nach nicht mehr von der erlebnis- und erfahrungsgeliteten Perspektive des kommunikativen Gedächtnisses trennen. Denn in der globalen Mediengesellschaft wachsen kulturelle Muster und deren Aneignung zur aktuellen Sinnproduktion in einer von vielfältigen Einflüssen bestimmten gelebten Kultur zusammen. Ein Konglomerat symbolischer Objektivationen überzieht die Menschen mit einem Netz der Medienkultur, in dem sich die traditionelle Hochkultur ebenso verfangen hat wie die so genannte Populärkultur. Die Nutzer bewegen sich in dem fein gesponnenen Netz dieser kulturellen Objektivationen, das zugleich als Speicher des kulturellen Gedächtnisses und als Aktivierungspotential für aktuelle Sinnproduktion im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses dient, indem sie mit Hilfe des symbolischen Materials den subjektiv sinnhaften Aufbau ihrer sozialen Welt betreiben.

Die Merkmale, die Assmann (1988: 13ff.) für das kulturelle Gedächtnis nennt, treffen größtenteils auch auf die HipHop-Kultur zu. Da wäre zunächst die so genannte »Identitätskonkretheit« oder Gruppenbezogenheit, denn das »kulturelle Gedächtnis bewahrt den Wissensvorrat einer Gruppe, die aus ihm ein Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart bezieht« (ebd.: 13). Das trifft auf HipHop in dreifacher Weise zu:

1. auf HipHop als Teil afroamerikanischer Kultur, über die die Identität der Black Community (re)konstruiert wird,
2. auf HipHop als Teil lokaler Kulturen, die damit ihre Überlieferung und ihre Identität sichern, sowie
3. auf HipHop als Teil der historisch noch recht jungen weltweiten HipHop-Nation, die sich als kulturelle Einheit versteht, jenseits

aller nationalen und ethnischen Unterschiede (vgl. Mitchell 2001b).

Ein weiteres Merkmal des kulturellen Gedächtnisses ist »seine Rekonstruktivität«, damit ist gemeint, dass es »sein Wissen immer auf eine aktuell gegenwärtige Situation bezieht« (Assmann 1988: 13). Das trifft auf die in der afroamerikanischen Tradition liegenden Aspekte der Sprach- und Handlungspraxis des HipHop zu. Diese Rekonstruktivität resultiert daraus, dass das kulturelle Gedächtnis nach Assmann in zwei Modi existiert:

»einmal im Modus der Potentialität als Archiv, als Totalhorizont angesammelter Texte, Bilder, Handlungsmuster, und zum zweiten im Modus der Aktualität, als der von einer jeweiligen Gegenwart aus aktualisierte und perspektivierte Bestand an objektiviertem Sinn« (ebd.).

Weitere Merkmale des kulturellen Gedächtnisses sind seine Geformtheit und Organisiertheit (ebd.: 14) in Form von Riten und Medien sowie als letztes Merkmal seine Verbindlichkeit in Bezug auf das normative Selbstbild der Gruppe. All diese Merkmale sind in Bezug auf die musikalische und narrative Praxis der Black Community in den USA gegeben. Über die performativen Praktiken und Muster der Narration, die in verschiedenen Medien realisiert werden, verständigt sich der afroamerikanische Teil der US-Bevölkerung über ihre Wurzeln und ihre Vergangenheit und reflektiert damit zugleich ihr Selbstbild. Dadurch wird das Bewusstsein der Einheit und der Besonderheit der Gruppe gestützt und stabilisiert. Legt man die Begrifflichkeit von Assmann zu Grunde, dann kann die HipHop-Kultur in Bezug auf die Black Community in den USA als kulturelles Gedächtnis angesehen werden, dagegen würde sie für die internationale HipHop-Nation lediglich in Form des kommunikativen Gedächtnisses existieren.

Die HipHop-Kultur realisiert sich über verschiedene kulturelle Praktiken, vor allem aber über Raps und Tracks (auch über Filme, Comics, Bücher und andere Medien). Die Verbindungen zwischen einzelnen Medientexten sowohl innerhalb einzelner als auch zwischen verschiedenen Medienformen soll hier mit dem Begriff Intertextualität bezeichnet werden. Intertextualität ist kein statisches Phänomen, sondern ein Prozess des kulturellen und sozialen Diskurses.

■ INTERTEXTUALITÄT ALS PROZESS

Texte der Populärkultur, zu denen auch die verschiedenen HipHop-Platten zählen, stehen nicht nur in einem sozialen Referenzsystem, da sie auf soziale und gesellschaftliche Zusammenhänge außerhalb ihrer

selbst verweisen, sondern sie stehen auch in einem kulturellen Referenzsystem, das andere mediale Texte wie Filme, Fernsehen, Comics, Werbung und so weiter einschließt. Damit gilt auch für sie die Feststellung, die Stierle für literarische Texte getroffen hat:

»Jeder Text situiert sich in einem schon vorhandenen Universum der Texte, ob er dies beabsichtigt oder nicht. ... Da also das Universum der Texte sich unablässig erweitert, ist auch der Ort des Textes in ihm nicht statisch. Der Text ist Moment einer Bewegung, die über ihn hinausdrängt, und damit zugleich Moment einer sich beständig wandelnden Konfiguration. ... Die Konfiguration der Texte, der sich der Text verdankt, ist aber nicht identisch mit der Konfiguration, in die der Text für seinen Leser eintritt« (Stierle 1984: 139).

Texte sind also keine geschlossenen Einheiten – auch wenn sie gewissermaßen eine Werkidentität besitzen, sondern offene, von zahllosen Referenzen, Zitaten und Einflüssen dynamisierte Prozesse. Sie stehen immer in einem intertextuellen Horizont. Sie sind sowohl Produkt als auch Produzent eines kulturellen Prozesses (vgl. dazu Androutsopoulos 1997; Fiske 1987; Jurga 1999; Mikos 1999; Mikos 2001: 232ff.). Ihre Bedeutung kann daher nur erschlossen werden, wenn man die Texte auf andere Texte hin öffnet. Texte sind so immer Produkt einer Rezeptions- und Wirkungsgeschichte anderer Texte, zu denen sie in Beziehung stehen, und treten zugleich selbst wieder in den Prozess von Rezeption und Wirkung ein, da sie nicht Selbstzweck sind, sondern auf Rezeption und Aneignung hin strukturiert sind.

Intertextualität meint die Beziehung eines Textes zu anderen Texten. Diese Beziehung kann sowohl vom »Autor« eines HipHop-Tracks realisiert werden, indem gezielt intertextuelle Referenzen eingebaut werden, sie kann aber auch von den Rezipienten realisiert werden, die intertextuelle Referenzen an einen Track herantragen. Man kann in diesem Zusammenhang von präsentierter Intertextualität und von in der Rezeption und Aneignung realisierter Intertextualität gesprochen werden, da sie durch die präsentierte sowie durch die sozialen und kulturellen Kontexte der adressierten Hörer vorstrukturiert ist. Im HipHop gibt es mehrere Autoren, die Rapper, die in ihren Reimen Bezug zur kulturellen und sozialen Wirklichkeit wie auch zu anderen Texten der Populärkultur nehmen, und die DJs und Produzenten, die mit ihren Samples ebenfalls entsprechende Bezüge herstellen. Diese können von den Hörern realisiert werden, da sie sich mit den »Autoren« in einem gemeinsamen kulturellen Referenzsystem bewegen, das zugleich kulturelles und kommunikatives Gedächtnis ist. Intertextualität ist daher ein Moment des Kommunikationsprozesses zwischen Autor/Produzent und Hörer/Rezipient, denn es

»muss davon ausgegangen werden, dass intertextuelle Qualitäten zwar vom Text motiviert

werden können, aber vollzogen werden in der Interaktion zwischen Text und Leser, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen. Mit anderen Worten konstituiert sich Intertextualität als Relation zwischen Texten erst im Kontinuum der Rezeption und nicht, wie von ausschließlich textimmanent verfahrenen Konzeptionen angenommen, im und durch den Text selbst« (Holthuis 1993: 31).

Intertextualität ist dann auf der Rezeptionsseite bestimmt durch alle Texte, die die Hörer an einen HipHop-Track herantragen, sowohl ihr Wissen um HipHop-Tracks als auch ihre Erwartungen an HipHop-Tracks. Intertextualität kann also nur relativ bestimmt werden, ist aber über ihre Einbindung in Adressaten- und Nutzergruppen sozial determiniert. Das heißt, in verschiedenen kulturellen Kontexten kann die kulturelle Praktik des HipHop einen jeweils anderen Sinn machen, weil unterschiedliches Wissen und unterschiedliche Erwartungen damit verbunden werden. Intertextualität ist damit keine statische Funktion von Texten, sondern ein dynamisches Element von Produktion und Rezeption.

HipHop schafft in seinen Tracks ein intertextuelles Referenzsystem, das permanent auf den kulturellen Kontext und die eigenen Praktiken verweist. Das geschieht nicht nur durch die Raps und Samples, sondern auch durch die Gast-Auftritte von Rap-Stars auf den Platten ihrer Kollegen. Dadurch entsteht eine Art selbstreferentielles und selbstreflexives Universum des HipHop. Raps und Samples beziehen sich nicht nur auf einzelne andere Musikstücke oder Textpassagen, stellen somit eine Einzeltextreferenz dar, sondern sie sind zugleich eine Textsortenreferenz, indem sie auf Stile wie Funk, Soul oder Rock verweisen. Diese Tendenz wird umso deutlicher, wenn HipHop-Acts andere HipHop-Acts sampeln. Auf das intertextuelle Potenzial der Rapsongs kann hier aus Platzgründen ebenso wenig eingegangen werden wie auf ihre Verwurzelung in der oralen Praxis der afroamerikanischen Kultur, wie sie sich im so genannten Signyfyin' zeigen (vgl. exemplarisch Gates 1993), einer Form des uneigentlichen Sprechens, die ihren Ursprung in der Yoruba-Mythologie hat.

INTERPOLATION UND SAMPLING ALS INTERTEXTUELLE PRAXIS

In der HipHop-Kultur ist die Grenze zwischen Produktion und Rezeption aufgehoben, denn der kreative Konsum von populären Texten führt zur Produktion neuer Texte (vgl. Mikos 2000: 116). Potter stellt als Charakteristikum von HipHop dreierlei heraus:

»(1) That the fundamental practice of hip-hop is one of citation, of the relentless sampling of sonic and verbal archives; (2) That the distinction between ›consumption‹ and ›production‹ is rendered untenable, with profound implications for questions of audience and

authenticity; (3) That hip-hop's inventions and re-inventions insist on their situatedness within a long and complex musical continuum. Hip-hop sites itself as a product of African-American urban cultures at the same time it cites the sonic past in order to construct a radical present« (Potter 1995: 53; Hervorhebung im Original).

Insbesondere das Sampeln und die Interpolation vorhandener Songs spielt in der Praxis des Zitierens eine große Rolle. Dabei wird vorgefundenes Songmaterial mittels Technik isoliert, bearbeitet und umgedeutet, indem es in einen anderen musikalischen Kontext gestellt wird. Seit Anfang der 80er Jahre waren die ersten »Drum Machines« und der erste Emulator, mit dem digitales Sampling möglich wurde, in den Studios eingesetzt worden. Doch die Technologie war noch zu teuer, um sich auf breiter Front durchzusetzen. Das änderte sich 1985, als der SP-12 Emulator auf den Markt kam, dem 1987 der SP-1200 folgte. Er wurde zu einem der wichtigsten Hilfsmittel der HipHop-Produzenten. Neben den MCs wurden nun besonders die Produzenten wichtig, konnten sie doch mit ihren Samples ganz wesentlich den Beat und den Sound bestimmen. Dank dieser neuen Technologie wurde es selbst Nichtmusikern möglich, favorisierte Sounds oder Teile eines Songs – eine Basslinie, ein Gitarren-Riff oder einen Drum-Beat zu isolieren, es mit anderen Sounds zu kombinieren und dadurch etwas Neues zu kreieren. Dadurch wird der klassische Zitatbegriff überwunden (vgl. Rauscher 1997: 89). Denn durch das Sampling wird »gleichzeitig die Originalität und das Zitieren« hervorgehoben, so »entsteht neue Musik durch Selektion und Kombination von bereits aufgenommener Musik« (Shusterman 1997: 98). Die Art und Weise, in der sich die HipHop-Produzenten in den USA dieser neuen Technologie bedienten, verankerte Rap und HipHop tief in den musikalischen Traditionen der Afroamerikaner. Zugleich galt es aber auf den Markt Rücksicht zu nehmen, und so wanderten weitere musikalische Elemente aus anderen Traditionslinien in die HipHop-Tracks, nicht nur in den USA, sondern auch in den weltweiten lokalen HipHop-Kulturen. Wie bereits erwähnt sind es vor allem fünf Bezugspunkte, die im HipHop eine große Rolle spielen:

1. schwarze Musik
2. weiße Rockmusik
3. lokale Populärmusik
4. soziale Realität
5. Populärkultur

1. Schwarze Musik

Musikalisch waren zunächst afroamerikanische Musiktraditionen wie der Funk für die HipHop-Kultur zentral. Mitte der 80er Jahre hatte

sich in New York eine Form des Urban Funk entwickelt, die durch Prince Charles and the City Beat Band im Mainstream repräsentiert wurde. Daneben gab es jedoch eine lebendige Szene, die unabhängige Platten produzierte, wie die »Funk You«-Reihe (Untertitel: »The Hardest in Funk & Rap »Ever«), auf der Gruppen wie Mystic Rhythm, Ice & Time und Body Pump sowie MCs wie Blowfly vertreten waren. Diese Entwicklung wird in den gegenwärtigen Darstellungen zur Geschichte von HipHop häufig vergessen.

Funk und Soul wurden zu den am häufigsten gesampelten Tracks im HipHop und beeinflussten die musikalische Entwicklung entscheidend. In diesem HipHop-Universum haben Raps und Samples die Funktion, die Hörer in ein kulturelles Referenzsystem einzubinden. Dabei können die Arten der Bezugnahmen in den Reimen sowie die Formen beziehungsweise Stile von Musik, die gesampelt werden, auf verschiedene soziale Kontexte und kulturelle Traditionen verweisen. Für die schwarzen HipHop-Künstler in den USA liegt dieses Bezugssystem im kulturellen Gedächtnis, den kulturellen Traditionen der Afroamerikaner. Die Anwältin Micheline Wolkowicz, die sich um Copyright-Fragen im Zusammenhang mit Sampling kümmert, hat denn auch festgestellt, dass die große Mehrheit der Samples im HipHop aus der schwarzen Musik und von schwarzen Künstlern kommt. Der »Godfather of Soul« James Brown und der Leader des Mutter-schiffs des P-Funk, George Clinton, gehören denn auch zu den am meisten gesampelten schwarzen Künstlern. Neben James Brown kamen zahlreiche Soul-Künstler zu Sample-Ehren. So sampelte Raekwon in seinem Track »North Star« den Barry White-Song »Can't Get Enough of your Love, Baby«. Als weiteres Beispiel sei hier, auch weil es symbolisch für die Funktion des Sampling im HipHop stehen kann, der Track »One Nation Under A Groove« von Funkadelic erwähnt, der dann von Digital Underground für ihr »Tales Of The Funky« gesampelt wurde.

Gerade der Erfolg des Gangsta-Rap beruhte unter anderem darauf, dass die Raps über einer P-Funk-Basis vorgetragen wurden. Der Produzent Dr. Dre setzte damit an der Westküste Maßstäbe. Doch nicht nur Soul und Funk, sondern auch Jazz und Rock wurden durch den Emulator gejagt, sofern sie nur von schwarzen Musikern stammten. Miles Davis wurde ebenso gern gesampelt wie schwarze Rockmusik-Heroen, die ihre Nähe zum Blues nicht verhehlten. So sampelte Digital Underground die rhythmische Struktur von Jimi Hendrix' »Who Knows« in ihrem Track »The Way We Swing«.

Sowohl die Reime in den Raps, als auch die Samples verankerten den HipHop in der kulturellen Tradition der Black Community. Mit ihren Bezugssystemen aktualisieren sie das kulturelle Gedächtnis der schwarzen Bevölkerung Nordamerikas und setzen es zur aktuellen Sinnproduktion ein. Intertextualität wird zu einem wesentlichen

Merkmal der kulturellen Produktion im HipHop, denn das Zitieren und Andeuten von symbolischem Material ist kennzeichnend für die musikalische Praxis des HipHop.

2. Weiße Rockmusik

Je mehr HipHop durch die Zitate populärer Songs auch im Mainstream eine Rolle spielte, umso mehr öffnete er sich anderen Musikstilen. Sein größtes Verkaufspotential erzielte diese hauptsächlich von schwarzen Ghetto-Kids zelebrierte Musik bei den weißen, urbanen Mittelschichtjugendlichen, die im HipHop, vor allem im Gangsta-Rap eine Möglichkeit sahen gegen ihre Eltern zu opponieren. Für diese Zielgruppe setzte sich der Begriff »wiggas« durch, eine Verkürzung aus »white negro« (vgl. Calcutt 1998: 194; Upski Wimsatt 1994: 22ff.). Der Erfolg erklärt sich einerseits aus der Symbolik und den Themen der Rapper, die zentrale Thematiken der Jugendlichen ansprechen (vgl. Mikos 2000: 117), andererseits aus dem Rhythmus der schwarzen Musik, die auf Tanzbarkeit zielt. Die weiße Rezeption schwarzer Musikstile beruht vor allem auf der rhythmischen Attraktivität der Musik. Das trifft, wie Simon Jones (1988) in einer Studie über »Black Culture, White Youth« festgestellt hat, auf den Reggae in den siebziger und achtziger Jahren zu (vgl. ebd.: 153), aber auch auf die Rezeption des HipHop. Im Zuge des Erfolgs des HipHops bei weißen Jugendlichen lag es aus marktstrategischen Gründen nahe, auch Elemente weißer Rockmusik zu sampeln. Wie man mit solchen Crossover-Produkten neue Märkte beziehungsweise neue Zielgruppen erobert, ist spätestens seit dem Erfolg von Michael Jackson mit seinem Album »Thriller« bekannt, auf dem der »King of Pop« ebenfalls schwarze Musiktraditionen mit harten Rockelementen mischte und so eine weiße Zuhörerschaft erobern konnte (vgl. Mercer 1994: 33ff.). Eine ähnliche Entwicklung nahm die HipHop-Kultur ab Mitte der 80er Jahre.

Als erste sampelten LL Cool J und Boogie Down Production Songs von AC/DC (1985 »Let's Get it up« in »Rock the Bells« und 1986 »Back in Black« in »Dope Beat«) und Deep Purple (1988 »Smoke on the Water« in »Ya Slippin'«). Neben den beiden genannten Gruppen waren es vor allem Led Zeppelin (1986 »When the Levee Breaks« in »Rhymin' and Stealin'« von den Beastie Boys; 1988 »Kashmir« in »Total Confusion« von Original Concept) und Black Sabbath, die vor allem von Ice-T gesampelt wurden (1987 im Track »Rhyme Pays« auf dem gleichnamigen Album und 1989 dann der Song »Black Sabbath« in »Shut up, Be Happy«, dem Eröffnungstrack des Albums »The Iceberg Freedom of Speech«). Ganz zu schweigen von den Kollaborationen mit Hard Rock- und Heavy Metals-Acts wie es Run DMC mit Aerosmith in »Walk This Way« (1986) praktizierten und Busta Rhymes mit Ozzy Osbourne in »This Means War« (1998), einer Adaption des

Black Sabbath-Songs »War Pigs«. Hier wird die (echte oder vermeintliche) Authentizität des HipHop mit der Authentizität des schmutzigen, ehrlichen Hardrock vereint. Dadurch entsteht ein Raum für Angehörige verschiedener kultureller Kontexte, Authentizität auszuhandeln.

Neben Songs aus dem Bereich Hard Rock und Heavy Metal wurden so ziemlich alle Musikstile der weißen Rockmusik irgendwann einmal gesampelt. Zuweilen wird dabei auf musikalische Traditionen zurückgegriffen, die weit vom Selbstverständnis puristischer HipHopper entfernt sind, z. B. wenn eher folkorientierte Singer/Songwriter-Tracks wie »Was Dog a Doughnot« von Cat Stevens, der bereits 1982 für »It's Magic« von den Fearless Four verwendet wurde oder wie Suzanne Vegas »Tom's Diner«, das dem Track »Right Now« von Lil' Kim (2000) zu Grunde liegt, gesampelt werden. Afrika Bambaataa sampelte bereits 1982 den Song »Trans Europe Express« von Kraftwerk für sein »Planet Rock«. Im gleichen Jahr legten die Fearless Four in ihrem Track »Rockin' It« als rhythmische Basis »The Man-Machine« von Kraftwerk zu Grunde. Die deutsche elektronische Musik der siebziger Jahre fand so schon früh ihren Weg in den HipHop. Auch die frühe Westcoast-Musik der Hippies wurde für HipHop-Tracks herangezogen. So wurde »Fly Like an Eagle« der Steve Miller Band von Biz Markie in »Nobody Beats the Biz« (1987) gesampelt und Little Feats »Spanish Moon« von Method Man und Redman für ihren Track »A Special Joint« (1999). Die X-Ecutioners greifen auf ihrem Album »Built from Scratch« (2002) den Song »Genius of Love« auf und verarbeiten ihn in ihrer Version, die »Genius of Love 2002« heißt, und die sie zusammen mit der Band, von der das Original stammt, dem Tom Tom Club, performen. Nicht erst seit Puff Daddy Police-Songs sampelte, ist bekannt, dass der Mainstream-Pop auch gerne in HipHop-Tracks zitiert wird. Allerdings nicht nur von schwarzen Acts, sondern auch von den internationalen HipHop-Acts, die weltweit entstanden. Als Beispiel sei hier auf die italienischen Gatekeepaz verwiesen, die in ihrem Track »One Love« den achtziger Jahre Hit »Bad Day« von Carmel sampelten. Ein anderes Beispiel ist Bananaramas »Robert de Niro Is Waiting«, das für den Song »Nicolette Krebitz wartet« herhalten musste, den Fettes Brot gemeinsam mit Tocotronic intonierten.

3. Lokale Populärmusik

Aufgrund seiner globalen Verbreitung durch die Massenmedien wurde HipHop nicht nur im Rahmen der afroamerikanischen Kultur angeeignet, sondern auch in anderen kulturellen und sozialen Kontexten. Gerade durch sein Authentizitätsversprechen gepaart mit einer rebellischen Pose der Differenzproduktion war er für weiße Mittel-

schicht-Jugendliche nicht nur in den USA, sondern auch in Europa attraktiv. Wurde hier zunächst versucht, die kulturelle Praktik des HipHop zu kopieren, zum Beispiel als Sprachrohr für unterdrückte Gruppen, spielten später eigene Formen der Aneignung eine Rolle, in der die Grundelemente der Raps und des Sounds zwar übernommen, aber in die eigene Kultur integriert wurden. Das trifft nicht nur auf die weißen HipHop-Acts in Deutschland, Italien, Spanien und anderen Staaten zu, sondern auch auf die schwarzen und arabischen Acts in Frankreich, z. B. IAM, die vor allem arabische und nordafrikanische Traditionen aufgreifen und sich so in der Migranten-Kultur Marseilles verorten. Das trifft auch auf viele türkische, marokkanische und andere Migranten-HipHop-Acts in Deutschland zu (vgl. auch Bennett 2000: 133ff.; Kaya 2001: 155ff.). In ihren Raps beziehen sich diese Acts inzwischen mehrheitlich auf den eigenen kulturellen Kontext, in dem sie ihre intertextuellen Spiele betreiben. Das äußert sich auch darin, dass in Europa nur noch wenig englisch gerappt wird, sondern in der jeweiligen Landessprache. Ein Track wie »M f G« von den Fantastischen Vier ist nur im deutschen Kontext zu verstehen, weil nur hier die Abkürzungen bekannt sind, aus denen der Song besteht.

Doch auch die Samples verorten die Tracks in der eigenen kulturellen Tradition und können so im Rahmen des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses rezipiert werden. So sampeln die bereits erwähnten Fantastischen Vier auf ihrem Album »4:99« aus dem Jahr 1999 in »Die Stadt, die es nicht gibt« den Song »Im 80. Stockwerk« von Hildegard Knef. Und einer der Stars der französischen HipHop-Szene, MC Solaar, sampelt in seinem Track »Nouveau Western« den Song »Bonny & Clyde« einer Ikone des französischen Pop, Serge Gainsbourg. Die in Paris lebenden kubanischen HipHopper der Gruppe Orishas, die sich nach einer Yoruba-Gottheit benannt hat, sampeln in ihrem Track »537 C.U.B.A.« den populären Song »Chanchan«, der auch in Deutschland in der Version des Buena Vista Social Club bekannt ist. Die »Liebe« zur eigenen Kultur kann dann soweit gehen, dass die deutsche Gruppe Die Firma auf ihrem Album »Das zweite Kapitel« (1999) im Song »Das neue Jahrtausend« die 40. Symphonie von Wolfgang Amadeus Mozart sampelt. Damit verortet sich die Gruppe, die auch Wert auf intellektuelle, kritische Texte legt, nicht in einer populärkulturellen Tradition, sondern in der so genannten Hochkultur. Damit setzt sie sich von der im Verhältnis zur dominanten Kultur Differenz produzierenden Tradition des HipHop ab. Hier soll aber nicht weiter auf die ideologischen Implikationen einer solchen Praxis eingegangen werden, da dann z. B. auch berücksichtigt werden müsste, dass Mozart in der Hochkultur auch eher als leicht gilt. Allerdings sampelt Die Firma auch noch Tschaikowskys »Schwanensee« und George Bizet.

Musikalisch verorten sich die HipHop-Tracks in den jeweiligen

Bezugskulturen und deren populären musikalischen Traditionen. Das gilt sowohl für die Aneignung des HipHop in lokalen weißen Kulturen, als auch innerhalb von Migrantengruppen in westeuropäischen Großstädten.

4. Soziale Realität

Neben dem Bezug auf Songs spielen im HipHop auch Samples von Alltagsgeräuschen eine große Rolle. Damit wird versucht, einen Eindruck von Authentizität zu vermitteln. Nicht nur der Verkehrslärm auf dem Times Square, mit dem Method Man aus dem New Yorker Wu Tang-Universum sein Album »Tical 2000: Judgement Day« (1998) eröffnet, wird als Zeichen der Authentizität eingesetzt, sondern vor allem Polizeisirenen, Schreie und Schüsse, die auf das harte Leben der Gangsta in L.A. verweisen. Als Beispiel dient an dieser Stelle »Gangsta Gangsta« der Niggers With Attitude (N.W.A.) von ihrem Debütalbum »Straight Outa Compton« von 1988.

Raps und Sounds repräsentieren keine Realität, sie sind symbolische Äußerungen. Daher ist es notwendig Authentizitätszeichen einzusetzen, sowohl durch Alltagsgeräusche im Sound als auch in den Raps durch Betonung der Street Credibility. Durch diese Praxis wird im HipHop ein Raum der ausgehandelten Authentizität entfaltet. Denn erst in den spezifischen sozialen und kulturellen Kontexten, in denen HipHop angeeignet wird, macht Authentizität Sinn. Zugleich verleihen die gesampelten Hintergrundgeräusche den Tracks »einen starken visuellen Charakter« (Rauscher 1997: 90).

5. Populärkultur

Die fünfte Form der Bezüge, die im HipHop bedeutsam ist, sind die intertextuellen Verweise auf das weite Feld der Populärkultur. Gerade Bezüge zu Filmen, Fernsehsendungen und Comics spielen sowohl im weißen wie im schwarzen HipHop eine große Rolle. So listet das »Egotrip's Book of Rap Lists« allein dreißig Rapper auf, die sich nach Charakteren aus Comics benannt haben von Big Punisher über Grand Puba bis Snoop Doggy Dogg und The X-Men (vgl. Jenkins u.a. 1999: 99). Daneben spielen populäre Mythen eine große Rolle. So spielt der Wu-Tang-Clan auf seinem Debütalbum »36 Chambers« (1993) auf fernöstliche Shaolin-Mythen an, wie sie in den Hongkong-Filmen verbreitet wurden. Und auf dem Album »Only Built 4 Cuban Linx« (1995) des Clan-Mitgliedes Raekwon bilden Samples aus John Woos Film »The Killer« den roten Faden, der sich durch das Album zieht. Dialoge aus Filmen werden gerne als Samples in Tracks verwendet oder als Skits zwischen die Tracks gestreut. So verwendet Xzibit in seinem Track »At the Speed of Life« (1996) einen Dialog aus

einem der bekanntesten Filme mit Robert de Niro, »Taxi Driver«, die 2 Live Crew verwendet einen Dialog aus »Full Metal Jacket« in »Me So Horny« (1989), im »Love Letters Intro« der Psychic Realm (1997) kommt ein Dialog aus David Lynchs »Blue Velvet« zu Ehren, und Dialoge aus »Pulp Fiction«, Quentin Tarantinos Kult-Gangsterfilm, finden sich in »Make a Move« von Cypress Hill (1995). Im Gangsta-Rap wurde schon immer die Figur des Gangsters, wie er in den Hollywood-Filmen der dreißiger und vierziger Jahre kultiviert wurde, verehrt. Allerdings vermischte sie sich mit den schwarzen Gangsterfiguren aus den Blaxploitation-Filmen der siebziger Jahre. Eine Ikone des Gangsta-Rap, Ice T, eröffnete sein Album »7th Deadly Sin« (1999) mit einem Sample aus David Finchers Film »Seven«, in dem es thematisch auch um die sieben Todsünden geht und der als ein so genannter Neo-Noir gilt, weil er sich an den ästhetischen Konventionen des Film Noir orientiert.

Abschließend soll noch ein Beispiel erwähnt werden, das einen weiten Kontext der Populärkultur durch eine kurze Anspielung eröffnet. Die italienische Gruppe Uomini di Mare bewegt sich auf ihrem Track »Benvenuti nel violento« (Willkommen in der Gewalttätigkeit) durchaus in den Traditionen des Gangsta-Rap, in dem Gewalt auch eine exorbitante Rolle spielt, doch dann gibt es zum Ende des Songs ein Sample, das auf ganz andere Kontexte verweist. Dabei handelt es sich um ein englisch gesprochenes Zitat am Ende des Songs, das von den Bostweeds und ihrem Song »Faster, Pussycat! Kill! Kill!«, dem Titelsong des gleichnamigen Russ Meyer-Films, stammt und das sich musikalisch eher am Psychobilly der Sixties orientiert. Damit verortet sich die Gruppe im weiten intertextuellen Feld der internationalen Populärkultur und deren kulturellem und kommunikativem Gedächtnis.

SCHLUSSBEMERKUNGEN

HipHop und Rap bewegen sich zwar mehrheitlich in der »reichhaltigen und lebendigen Intertextualität afroamerikanischer Musikquellen«, wie Richard Shusterman (1997) angemerkt hat, aber eben nicht nur. Das intertextuelle Universum der Populärkultur stellt einen weiteren bedeutsamen Bezugsrahmen dar, der speziell für weiße HipHop-Gruppen ein großes Potenzial bereithält. Tricia Rose hat in ihrer Untersuchung des HipHop in den USA festgestellt: »Sampling in rap is a process of cultural literacy and intertextual reference. Sampled guitar and bass lines from soul and funk precursors are often recognizable or have familiar resonances« (Rose 1994: 89). Damit stellt HipHop eine Art akustisches Museum dar, in dem die musikalischen Traditionen nicht nur afroamerikanischer Kultur, sondern generell der

Populärkultur in der Gegenwart lokalisiert werden. Da Intertextualität, wie vorhin festgestellt wurde, in einem dynamischen Prozess von Produktion und Rezeption besteht, ist sie ein Moment kultureller und sozialer Praxis. Erst im Prozess der Aneignung offenbaren sich die Beziehungen zwischen den zahlreichen populärkulturellen Bezügen und den Aktivierungen von Wissens- und Erfahrungsbeständen der Hörer. In diesem Sinn generiert die Intertextualität im HipHop wie in anderen populärkulturellen Texten eine »semantische Explosion« (Lachmann 1984: 134). Sie schafft einen Möglichkeitsraum, der sich erst in der Interaktion von HipHop-Track und Publikum konkretisiert. Intertextualität als dynamischer Prozess des kulturellen und sozialen Diskurses stellt damit eine Variante der kommunikativen und diskursiven Einbettung der Interpretation, des Verstehens und des Erlebens von HipHop-Tracks und anderen Texten nicht nur der Populärkultur dar. Stefanie Menrath (2001) hat dazu angemerkt:

»Die Möglichkeit der Wiederholung, die durch die sampling-Technologie stark erweitert wurde, haben die HipHopper auf eine neue Ebene gehoben: sie etablieren eine offene Praxis der Intertextualität bzw. Intermusikalität und benutzen samples explizit als Referenzpunkte. Sie formen eine Ästhetik des »Wiederverwendens« gegen eine Ästhetik simpler Identität und verwenden samples in der Art von Zitaten. Mit einem sample soll immer gleichzeitig ein vergangener und ein aktueller Kontext evoziert werden« (ebd.: 61).

Diese Praxis des Sampelns hält das kulturelle und kommunikative Gedächtnis lebendig und trägt auf diese Weise zur Reproduktion von Kultur bei. Dazu tragen nicht nur die Raps, sondern vor allem die Samples bei, zielen sie doch vor allem auf die emotionale und körperliche Einbindung des Publikums in das gemeinsame kulturelle Gedächtnis von Erlebnisritualen. Das vollzieht sich nicht nur bewusst über aktive Verstehensprozesse, sondern eben vor allem über die musikalische, rhythmische Struktur des *funky beat* auf einer sinnlich-symbolischen Ebene. Das musikalische kulturelle und kommunikative Gedächtnis ist gewissermaßen als kulturelles Hintergrundrauschen im HipHop präsent. Im konkreten Erleben eines HipHop-Tracks kann dies den Hörern manchmal Probleme bereiten. Das Sample wird zwar bemerkt, als bekannt erkannt, kann aber nicht benannt werden, oder mit anderen Worten: Man kennt den gesampelten Song, weiß aber nicht mehr, von wem er ist. Da bleibt dann nur der kommunikative Austausch mit anderen, und dieser Austausch verweist die Hörer auf das gemeinsame kulturelle Gedächtnis und trägt so zu ihrer kulturellen Selbstvergewisserung bei. Die Intertextualität verankert HipHop sowohl in lokalen und internationalen musikalischen Traditionen, insbesondere der populären Musik afroamerikanischer Prägung sowie in der sozialen Realität der jeweiligen kulturellen Kontexte, aber auch im auditiven und optischen Universum der Populärkultur. Auf der

Produktionsseite dient diese Praxis einer breiten, weltweiten Vermarktung, auf der Rezeptionsseite einem Eintauchen in das kommunikative und kulturelle Gedächtnis und der Selbstvergewisserung im weiten Rahmen popkultureller Bezüge.

LITERATUR

- Androutsopoulos, Jannis K.: »Intertextualität in jugendkulturellen Textsorten«, in: Josef Klein/Ulla Fix (Hg.), *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 339-372.
- Asmann, Jan: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders./Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1999.
- Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis*, München: Beck 2000.
- Bennett, Andy: *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*, Basingstoke/London: MacMillan 2000.
- Bocquet, José-Louis/Pierre-Adolphe, Philippe: *Rap ta France. Les Rappeurs Français prennent la Parole*, Paris : Édition J'ai lu 1997.
- Calcutt, Andrew: *Arrested Development. Pop Culture and the Erosion of Adulthood*, London, Washington: Cassell 1998.
- Davis, Mike: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*, Berlin, Göttingen: Verlag der Buchläden Schwarze Risse/Rote Straße 1994.
- Dufresne, David: *Rap Revolution. Geschichte, Gruppen, Bewegung*, Zürich, Mainz: Atlantis Schott 1997.
- Fernando, S. H. JR.: *The New Beats. Exploring the Music, Culture, and Attitudes of Hip-Hop*, New York et al.: Anchor 1994.
- Fiske, John: *Television Culture*, London, New York: Methuen 1987.
- Gates, Henry Louis JR.: »Das Schwarze der schwarzen Literatur. Über das Zeichen und den ›Signifying Monkey‹«, in: Diedrichsen, Diedrich (Hg.), *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv 1993, S. 177-189.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985a.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Fischer Tb 1985b.
- Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen: Stauffenburg Colloquium 1993.

- Jenkins, Sacha u. a.: *Egotrip's Book of Rap Lists*, New York: St. Martin's Griffin 1999.
- Jones, Simon: *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK*. Basingstoke, London: MacMillan Education 1988.
- Jurga, Martin: *Fernsehtextualität und Rezeption*, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.
- Karrer, Wolfgang: »Rap als Jugendkultur zwischen Widerstand und Kommerzialisierung«, in: ders./Ingrid Kerkhoff (Hg.), *Rap*, Hamburg/Berlin: Argument 1996, S. 21-44.
- Kaya, Ayhan: »Sicher in Kreuzberg«. *Constructing Diaspora: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*, Bielefeld: Transcript 2001.
- Kelly, Robin D. G.: »Kickin' Reality, Kickin' Ballistics: Gangsta Rap and Postindustrial Los Angeles«, in: Perkins, William Eric (Hg.), *Droppin' Science. Critical Essay on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphia: Temple University Press 1996, S. 117-158.
- Krekow, Sebastian/Steiner, Jens: *Bei uns geht einiges. Die deutsche Hip-Hop-Szene*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2000.
- Krims, Adam: *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2000.
- Lachmann, Renate: »Ebenen des Intertextualitätsbegriffs«, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.), *Das Gespräch*, München: Fink 1984, S. 133-138.
- Lommel, Cookie: *The History of Rap Music*, Philadelphia: Chelsea House 2001.
- Menrath, Stefanie: *represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument 2001.
- Mercer, Kobena: *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, New York, London: Routledge 1994.
- Mikos, Lothar: *Der symbolische Rausch und der Tod – Gangsta Rap, Medien und Drive-by-shootings*, Vortrag im Arbeitskreis »Fernsehen als soziale Praxis: Cultural Studies und Fernsehforschung« auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik (GAL), »Medium Sprache«, Bielefeld 1997.
- Mikos, Lothar: »Zwischen den Bildern – Intertextualität in der Medienkultur«, in: Daniel Ammann/Heinz Moser/Roger Vaissière (Hg.), *Medien lesen. Der Textbegriff in der Medienwissenschaft*, Zürich: Verlag Pestalozzianum 1999, S. 61-85.
- Mikos, Lothar: »Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und Gangsta Rap«, in: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hg.), *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*, Köln: von Halem 2000, S. 103-123.
- Mikos, Lothar: *Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens*, Berlin: Vistas 2001.

- Mitchell, Tony: *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, London, New York: Leicester University Press 1996.
- Mitchell, Tony (Hg.): *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown: Wesleyan University Press 2001a.
- Mitchell, Tony: »Introduction: Another Root – Hip-Hop outside the USA«, in: ders. (Hg.), *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown: Wesleyan University Press 2001b, S. 1-38.
- Potter, Russel A.: *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Albany: State University of New York Press 1995.
- Rauscher, Andreas: »>Dropping da bomp<: Die Rolle des Sampling im HipHop«, in: *Testcard 4* (1997), S. 88-93.
- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, London: Wesleyan University Press 1994.
- Rose, Tricia: »Ein Stil, mit dem keiner klar kommt. HipHop in der postindustriellen Stadt«, in: SpoKK (Hg.), *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, Mannheim: Bollmann 1997, S. 142-156.
- Scholz, Arno: »[rep] oder [rap]? Aneignung und Umkodierung der Hip-Hop-Kultur in Italien«, in: Jannis K. Androutopoulos/ders. (Hg.), *Jugendsprache. Langues des jeunes. Youth Language*, Frankfurt: Peter Lang 1998, S. 233-257.
- Shusterman, Richard: »Rap-Remix«, in: *Testcard 4* (1997), S. 94-103.
- Toop, David: *Rap Attack. African Jive bis Global HipHop*, München: Heyne Tb 1994.
- Upski Wimsatt, William: *Bomb the Suburbs*, New York: Soft Skull 1994.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes: *20 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen: Hannibal 2000.
- Winter, Rainer: *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001.

Populäre Stadtansichten.

Bildinszenierungen des Urbanen im HipHop

GABRIELE KLEIN UND MALTE FRIEDRICH

Einige Rapper stehen auf dem Dach eines Hochhauses. Hinter ihnen dreht sich ein übergroßer Mercedesstern. Ansonsten ist nur noch der Himmel zu sehen. »Wenn wir mal da oben sind, gibt's keinen, der uns da runterkriegt«, dies ist die Botschaft der Stuttgarter HipHop-Gruppe Massive Töne, die sie im Video »Unterschied« (1999) von einem der bekanntesten Wolkenkratzer der Stadt verkünden. Aber nicht nur der Wolkenkratzer ist ihre Bühne, sondern auch andere Plätze Stuttgarts: Park, Bahnhof, Einkaufszone oder ein Bus. Ständig werden Symbole der Stadt eingeblendet: der Mercedesstern, Markenzeichen des Stuttgarter Autoherstellers, ein Stuttgarter Stadtplan oder eine Aufnahme der Innenstadt. Aber auch New York, die Heimat des HipHop taucht im Video auf – Stuttgarter HipHop, so der Hinweis, reiht sich ein in die Tradition des authentischen HipHop.

Das Massive Töne-Video ist kein Einzelfall: Auf einem Parkdeck in der Nähe vom Hamburger Hafen feiert die Rap-Gruppe Fettes Brot im Video »Nordisch by Nature« (1995) eine Party. ABS feat. Creutzfeld & Jakob fahren, während sie rappen, in »Weißt du...?« (2000) mit dem Auto durch die Stadt und sind auf Bahnhöfen hin und her laufend zu sehen. Im Video »Weck mich auf« (2001) wandert der Rapper Samy Deluxe durch eine triste großstädtische Wohnsiedlung. Zum Abschluss: Samy Deluxe als Hochhaus überragender Riese, ein Bild, das suggeriert: ihm ist es gelungen, das schäbige Viertel zu verlassen. Diverse mit Graffiti besprühte Wände und Häuserdächer bilden das Environment für Kool Savas im Video »Haus und Boot« (2001). Der New Yorker Rapper LL Cool J und der Hannoveraner Rapper Spax schlendern im Video »Blink Blink« (2001) durch Berlin und besichtigen Sehenswürdigkeiten wie den Alexanderplatz. Vor einer gezeichneten Stadtsilhouette, in der sich Hochhaus an Hochhaus reiht, rappt im Video »Limit« (2002) einer der Rapper der Gruppe Deichkind.

Seit den Anfängen des HipHop spielen HipHop-Videos mit der Idee des Urbanen und verbreiten weltweit das Bild des HipHop als eine urbane Kulturpraxis. Und so verweisen HipHop-Videos nicht selten auf symbolträchtige urbane Orte: Bekannte Gebäude, Skylines, städtische Wahrzeichen, großstädtische Environments wie Hochhäuser, breite, mehrspurige Straßen, Bahnhöfe, dicht besiedelte Wohnviertel und Großstadtghettos. Und mittendrin der – meist männliche – Rapper, Tänzer oder Graffiti-Maler, der »seine« Stadt belebt, den öffentlichen Raum für seine Kunst nutzt, am Straßenleben teilnimmt, mit seinen Freunden abhängt oder mit dem Auto durch die Stadt cruist. Solche Bilder transportierten schon die ersten HipHop-Filme wie »Wild Style« (1982) oder »Beat Street« (1984), sie sind in Hunderten von Video-Clips präsent und bestimmen auch das Szenario des Films »8 Mile« (2002), in dem der Rapper Eminem die Hauptrolle in der filmischen Umsetzung seiner vorgeblichen Lebensgeschichte spielt.

Besonders das Ghetto, gekennzeichnet durch schlechte Wohnverhältnisse, verlassene Häuser, Straßenkriminalität, Drogenhandel und den alltäglichen Überlebenskampf auf der Straße ist beliebter Bildhintergrund oder auch Thema von Rap-Videos und HipHop-Filmen. Die oft ins Bild gesetzten Luxuslimousinen und gepflegten Einfamilienhäuser präsentieren die Rapper als soziale Aufsteiger, die es geschafft haben, zu Reichtum und Anerkennung zu gelangen und die deshalb die sozial benachteiligten Innenstadtwohngebiete verlassen konnten.

Bilder des Städtischen gehören zu keiner anderen Jugendkultur so sehr wie zum HipHop. Zwar verweisen auch andere Popkulturen auf Städte, Punk zum Beispiel auf London oder Techno auf Berlin. Während aber hier bestimmte Städte oder ihre zentralen Wahrzeichen als Referenzpunkte dienen, stellen in der globalisierten HipHop-Kultur Versatzstücke von Mega-Cities eine abstrakte Bild-Kulisse her – sowohl in den »Life-Performances« auf der Straße wie auch in den medialisierten Performances der Videoclips. Der Authentizitätsgehalt des HipHop misst sich nicht selten an dieser Bildhaftigkeit.

Der Zusammenhang zwischen HipHop und Stadt erscheint so evident, dass er selten hinterfragt wird. Ob in Videos, auf CDs, in Booklets oder im Musikfernsehen – die Bildproduktionen des HipHop werden aus Symbolen des Städtischen generiert. HipHop, so die Geschichtsschreibung, hat seine Ursprünge in einer Mega-City, in New York, und verbreitete sich von dort aus als eine urbane Kulturpraxis von schwarzen, sozial benachteiligten Jugendlichen. »Echter« HipHop ist demnach zwangsläufig nicht nur an eine schwarze Kulturpraxis, sondern auch an spezifische Großstadterfahrungen gebunden (vgl. Rose 1994; Ross/Rose 1994).

Im Unterschied zu dieser Auffassung wollen wir die These vertreten, dass marginalisierende Großstadterfahrungen nicht zwangsläufig

die soziale oder kulturelle Bedingung eines authentisch wirkenden HipHop darstellen. Vielmehr wird über die global zirkulierenden Symbole des Urbanen im Lokalen ein urbanes Lebensgefühl hergestellt. Deshalb kann – vermittelt über die Bilderwelt – HipHop, ob in Bottrop oder Lüdenscheid, durchaus ein Kleinstadtphänomen sein, er muss nicht zwangsläufig mit der für Großstädte charakteristischen Erfahrung des sozialen Bruchs, der Heterogenität und Dichte verbunden sein. Das Urbane im HipHop ist vor allem ein Ausstattungsmerkmal, ein theatrales Mittel, um lokale Identität herzustellen und den Glauben an Authentizität zu befördern.

Diese These widerspricht zwei gängigen Thesen des Subkultur- und Popdiskurses: Zum einen der Vorstellung, dass HipHop nur dann als authentische Praxis gelten kann, solange er originär an spezifischen Orten verankert bleibt und gegen globalisierte popkulturindustrielle Produktion opponiert. Zum anderen wendet sie sich gegen die Annahme, dass eine authentische ästhetische Praxis von Jugend- und Popkulturen unmittelbar aus den sozialen und ökonomischen Erfahrungen in Städten, vor allem in strukturschwachen Regionen, ableitbar sein muss. Die Neukontextualisierung des HipHop – beispielsweise auf dem Land, in Klein- oder Mittelstädten oder dessen soziale Verankerung bei Mittel- oder Oberschichtjugendlichen – erscheint vor dem Hintergrund dieser Annahme per se als reine Nachahmung, als ein missglückter Versuch einer Anlehnung an das Original.

Die Bildhaftigkeit des Städtischen in HipHop-Videos symbolisiert zudem den Bedeutungswandel der Stadt im Übergang von der Industrie- zur Informationsgesellschaft: Galt die Stadt seit Anbeginn der Moderne als Kulminationspunkt gesellschaftlicher Entwicklungen, erscheint das Städtische nun zunehmend als Knotenpunkt sozialer Netzwerke. Urbanität tritt in der postindustriellen Stadt nicht mehr als gelebte städtische Kultur in Erscheinung, sondern entfaltet ihre Wirksamkeit als theatrales Mittel. Im HipHop wird über die Bildinszenierungen des Urbanen ein urbanes Lebensgefühl weltweit vermarktet. Insofern erfüllt die HipHop-Kultur mit ihrer bildlichen Inszenierungspraxis eine Vorreiterfunktion bei der symbolischen Überhöhung des Städtischen in postindustriellen Zeiten, in denen Städte ihre Funktion als Standorte ökonomischer Produktion verlieren.

DIE GÄNGIGE LESART: HIPHOP ALS KULTUR DER GROSSSTADT

Im HipHop-Diskurs, das heißt in den Beschreibungen von Szenemitgliedern genauso wie im medialen Pop-Diskurs, wird fast immer auf den großstädtischen Ursprung des HipHop verwiesen: HipHop ist ein Produkt New York Citys. Als in den 1970er Jahren die weißen Unterschichtjugendlichen in London, der Hauptstadt der britischen Pop-In-

sel, »No Future« grölen, ohne jegliche Ahnung ein Musikinstrument greifen und Punk-Musik machen, entwickeln in der New Yorker Bronx, so die Erzählung, schwarze Jugendliche eine ästhetische Praxis, die sich den Kulturtechniken des Textens, Malens, Tanzens und Musikmachens bedient und diese zu einem komplexen Sprachgeflecht formt. Ob HipHop aus der Bronx, Punk aus London oder Techno aus Chicago und Detroit – es ist eine zentrale These gängiger Subkulturtheorien, dass die Entstehung von lokalen Subkulturen vor allem aus den ökonomischen, sozialen und politischen Lebensbedingungen von Jugendlichen in großen Städten resultiert.

Diese These wurde in den 1970er Jahren von Autoren der *Cultural Studies* wie Dick Hebdige (1979), Paul Willis (1978) oder Angela McRobbie und im deutschsprachigen Raum vor allem von Rolf Schwendter (1973) vertreten und findet sich auch in Ansätzen zur Entstehung der HipHop-Kultur bei Autorinnen wie Tricia Rose oder Andrew Ross (1994) wieder. Die Lebensbedingungen von Großstädten im Übergang von der Industriestadt zur nachindustriellen Stadt spielen hierbei als Erklärungsmuster eine zentrale Rolle. Auf eine postfordistische Umstrukturierung der Ökonomie, den rasanten Abbau von Arbeitsplätzen im sekundären Sektor, geringe Bildungschancen, die Verschlechterung der sozialen und kulturellen Infrastrukturen, auf räumliche und soziale Ausgrenzung finden die betroffenen Jugendlichen, so die gängige These, eine Antwort: HipHop. Blockpartys, die Nutzung des Plattenspielers als Musikinstrument, der MC als Entertainer, die symbolische Besetzung des öffentlichen Raums durch Graffiti und Breakdance gelten als eine kreative Antwort auf die rassistisch bedingte Segregation, den Abbau von Arbeitsplätzen, die kulminierenden Wirkungen der sozialen Deprivation in Innenstadt-Ghettos und als eine friedliche Form der Zuflucht vor Kriminalisierung und Drogensumpf.

Wie aber lässt sich erklären, dass es diesen Jugendlichen – und nicht anderen sozialen Randgruppen wie Obdachlosen oder Alkoholikern – gelingt, eine ästhetische Praxis zu entwickeln, die ihnen die kritische Reflexion ihrer sozialen Situation erlaubt und eine zumindest symbolische, häufig auch reale Überschreitung ihres sozialen lokalen Kontextes ermöglicht? Diese Frage nach dem Verhältnis von sozialer Erfahrung und ästhetischer Produktion scheint uns zentral zu sein. Ihre Beantwortung steht bis jetzt aus.

Gerade weil sich die Reaktion auf die perspektivarme soziale Situation ästhetisch formuliert, so die weitere Argumentation klassischer Subkulturtheorien, liegen in ihr subversive Elemente verborgen. Punk gilt, dem traditionellen Subkulturdiskurs der *Cultural Studies* zufolge, deshalb als subversive Praxis, weil er mit den bereits durch die Kunstavantgarde des *Dadaismus* bekannten Techniken des Stilbruchs und der Verfremdung von Alltagsgegenständen dissident

wirkt. HipHop hat z.B. mit *Scratching*, *Sampling* und *Signifying*¹ Techniken entwickelt, die als ästhetische Antwort auf Tendenzen der Entstrukturierung und Destandardisierung des Sozialen, der Peripherisierung des Städtischen und der Fragmentierung des Subjektes gelesen werden können. Die Erfahrung sozialer Brüchigkeit, des sozialen *Cut'n'Mix*, findet, so könnte man überspitzt sagen, ihren Ausdruck im Breakbeat und Breakdance.

Es ist eine der zentralen Thesen klassischer Subkulturtheorie, dass das soziale Widerstandspotential einer ästhetischen Praxis im Zuge ihrer Kommerzialisierung gefährdet sei. Entsprechend weisen Autoren wie M. Elizabeth Blair (1993) oder Russel A. Potter (1995) auf die Gefahr hin, dass auch im HipHop die authentische lokale Praxis durch eine global agierende Popkulturindustrie vereinnahmt werde und die ästhetischen Produkte ihre subversive Kraft verlören. Gerade im HipHop wird die Existenz einer lokalen, authentischen Subkultur als Ursprung vorausgesetzt, deren ästhetische Produktionen durch die kulturindustrielle Verwertungsmaaschinerie als Waren vermarktet werden für Exotik verliebte, vornehmlich weiße Jugendliche zunächst in den Suburbs der USA und dann in anderen Kontinenten. In der binären Konstruktion einer authentischen Subkultur des HipHop auf der einen Seite und einer vereinnahmenden Popkulturindustrie auf der anderen Seite ist das Verhältnis zwischen diesen beiden Polen als ein Herrschaftsverhältnis beschrieben. Die (Pop)Kulturindustrie beutet lokale Subkulturen aus, spielt aber bei deren vorangehender Konstituierung keine Rolle. Diese Annahme hat bereits Dave Laing (1985) kritisiert. In einer Studie über Punk-Rock machte er Mitte der 1980er Jahre darauf aufmerksam, dass Punk als urbane Kulturpraxis erst über seine Medialisierung und kommerzielle Vermarktung etabliert wurde. Ähnlich argumentiert Sarah Thornton (1995), wenn sie den Medien eine aktive Rolle bei der Bildung von Subkulturen zuschreibt, indem sie diese überhaupt erst benennen und von anderen Kulturen abgrenzen. Die binäre Konstruktion authentische Subkultur versus Popkulturindustrie kritisiert auch Thornton, indem sie ein gegenseitiges Bedingungsverhältnis unterstellt. Für dessen Dynamik spielt die Stadt eine wesentliche Rolle.

DIE POSTINDUSTRIELLE STADT

Seit den 1970er Jahren ist die Strukturveränderung der Städte mit neuen Bildern und Begriffen beschrieben worden.

Die mit dem Strukturwandel des Sozialen beschleunigte Veränderung der Städte meint zunächst die Zeitlupenexplosion vom Zentrum zur Peripherie. Suburbanisierung, die Bildung von Schlaf- und Vorstädten, machen die Stadt randlos. Eine Dezentralisierung der Stadt

und eine Zerstreung des urbanen Raumes sind die Folge. Die Stadt in Zeiten von Verstädterung gleicht einem *urban sprawl*, einer endlosen Aneinanderreihung von Einfamilienhäusern, Einkaufszonen, Büro- und Wohnblocks, Lagerhallen und lokalen Vergnügungszentren, die sich um eine Vielzahl kleiner Zentren gruppieren. In der Stadttheorie wird die Transformation der für die europäische Stadt charakteristischen Hierarchie von Zentrum und Peripherie hin zu einer neuen Unübersichtlichkeit von suburbanen Kontexten, peripheren Subzentren und Zersiedlung verhandelt unter den Stichworten *randlose Stadt* (Joachim Huber 2002) oder *Zwischenstadt* (Thomas Sieverts 1997). Zwischenstadt meint urbane Ansiedlungen zwischen Zentralstädten und Landschaft, wie sie vor allem mit der Herausbildung der *Megalopolen* einhergehen. Megalopolis wiederum bezeichnet die schon seit der Antike bekannte Verwachsung und Verschmelzung urbaner Kontexte, die im 20. Jahrhundert vor allem durch die Agglomeration großer Städte hervorgerufen wurde – ob von Boston bis Washington, von Los Angeles bis San Diego oder im Ruhrgebiet.

Der Medientheoretiker Marshall McLuhan (1992, 1995) hat schon vor einigen Jahren auf die Implosion von geographischen Räumen hingewiesen und die Herausbildung der *global villages* beschworen. Die Welt verschmilzt durch digitale Netzwerke und Echtzeitkommunikation zum globalen Dorf. Der Verlust an kultureller Differenz und die Auflösung des Lokalen erscheinen als zwangsläufige Folge von weltweiter Vernetzung.

Die globalisierte Ökonomie verankert sich lokal in den großen Städten. Vor allem *global cities* wie Singapur, Tokio, New York, Paris oder London, die als zentrale Kommunikations- und Handelsknoten fungieren, sind mit ihren Dienstleistungskomplexen die zentralen Kontrollzentren der weltweit operierenden Ökonomien. Stadtpolitik und Stadtentwicklung agieren zunehmend entlang der infrastrukturellen Erfordernisse einer globalisierten Ökonomie, soziale und kulturelle Standards des Städtischen werden zunehmend an ökonomischer Effizienz gemessen und drohen immer mehr an die Wirtschaftspolitiken angepasst zu werden. Ein Umbau der Städte zu lokalen Knotenpunkten im globalen System des Neoliberalismus ist die Folge. Städte waren schon immer durch Segregation gekennzeichnet. Jüngere Migrationswellen haben diese Strukturentwicklungen der Städte noch verschärft. Mit der Globalisierung der Produktion haben sich zudem neue lokale Hierarchisierungen vollzogen: In den Städten stehen sich transnationale Unternehmenskulturen und lokale Einwanderungskulturen gegenüber. Eine soziale Polarisierung in *global player* und *local actors* ist die Folge und mit ihr soziale und räumliche Marginalisierung bis hin zur Ghettobildung. Denn: Funktionsbereiche des Städtischen wie Wohnen, Arbeit und Leben werden zunehmend auf die

Bedürfnisse der Standortkonkurrenz und der Warenzirkulation zugeschnitten, Stadtzentren werden musealisiert, Stadtkultur und Kunst entsprechend gefördert, Einkaufszentren abgeschottet. Soziale Distinktion wird institutionalisiert. In den Innenstadtbereichen entstehen halb-öffentliche Räume, die nur noch zahlungskräftigen und nicht-deviant erscheinenden Personen zugänglich sind. Das Konzept der *Dual City* (Manuel Castells 1996: 172-228) beschreibt genau diesen Verlust eines gemeinsamen institutionellen und kulturellen Unterbaus für alle Bürger der Stadt. Die Folge dieser Teilung der Stadt sind soziale Ausgrenzung und Marginalisierung.

Das Bestreben, im Zuge von Zersiedlung, Vernetzung und Fragmentierung eine städtische Identität der Stadt zu bewahren, mündet in einer Musealisierung der Innenstadtkerne. Fassaden werden restauriert, alte Stadtviertel umgebaut und Denkmäler zu Medienobjekten umgestaltet. In postindustriellen Städten mutieren Stadtkerne zur Fassade von Stadtgeschichte, aufbereitet als touristische Attraktion. Musealisierung betont den Symbolcharakter des Städtischen und schafft ein störungsfreies Lokalkolorit auf Kosten einer lebendigen kollektiven Identität. Mit der Musealisierung geht eine Eventisierung der Stadtkultur einher. Lokale Stadtkulturen mit zum Teil deutlichen Stadtteilbezügen verschwinden zugunsten von Großevents, unterstützt von der Lokalpolitik und deren Wettbewerbsstreben im globalen Konkurrenzkampf. Events, ob Kultur-, Kunst- oder Sportfestivals sind »harte« Standortfaktoren geworden. Sie wecken Aufmerksamkeit weit über lokale Grenzen hinaus, locken Investoren und Touristen. Der öffentliche Raum wird theatralisiert, der urbane Kontext avanciert zur Bühne der internationalen Events. Der öffentliche Raum wird zu einem »Theatrum mundi« der nachmodernen Stadt – mit der Gefahr, den Bezug zu den Bewohnern zu verlieren.

Die Transformationen des Städtischen betreffen sozial benachteiligte Gruppen in besonderer Weise. Stadtteile, in denen sie leben, verwahrlosen zunehmend. Arbeitslosigkeit, Sozialabbau und die Veränderung von städtischen Infrastrukturen befördern soziale Segregation. Die entsprechenden Stadtteile mutieren von urbanen Lebensräumen zu sozialen Wüstenlandschaften. Rauman eignung und Raumeroberung wird zu einem zentralen Thema. Es war schon immer ein Kennzeichen von Jugendkulturen, eigene Räume für sich zu erobern. Vor allem mit dem Wandel der Städte seit den 1970er Jahren haben Jugendkulturen, ob Punk, Techno oder HipHop, den öffentlichen Raum zu ihrem Aktionsraum und sich selbst damit zu einer Kultur des öffentlichen Raumes erklärt. Seitdem spielt die Eroberung von *locations*, jenen Orten, die Jugendliche in der Stadt als ihren Aktionsraum begreifen, eine große Rolle – nicht zuletzt für jugendliche Bewegungskulturen wie Streetball oder Skating. Auch die HipHop-Sze-

nen suchen sich in musealisierten Innenstädten wie in verlassenen Industriegebieten ihre Orte. Sie theatralisieren diese Orte, indem sie sie als Bildkulisse für ihre »Aufführungen« nutzen.

Die Stadt – das ist nicht nur der ökonomische, politische, kulturelle und soziale Knotenpunkt der Moderne, sondern auch immer ein metaphorischer Ort. Ordnungsvorstellungen und -bilder des Sozialen konkretisieren sich in der Stadt. Stadtplanung und Urbanistik, aber auch Film, Theater, Musik, Bildende Kunst und Popkultur nutzen die Stadt als Metapher für ihre ästhetischen Entwürfe. Die Bilder des Städtischen beruhen auf diesen transdisziplinären Dialogen. Metaphorik ist eine Form der Wirklichkeitsbeschreibung: Die Bildlichkeit des Urbanen und die Wahrnehmung und Erfahrung der Städte korrespondieren mit der Metaphorik des Städtischen.

DIE BILDlichkeit DES STÄDTISCHEN IM HIPHOP

Der Stadtsoziologe Walter Prigge beschreibt den Vorgang der Medialisierung des Städtischen am Beispiel des Films, hat doch gerade das Kino an der Metaphorik der modernen Stadt wesentlich mitgewirkt. Der Film, das markanteste Bildmedium der Moderne, bringt eine Vielzahl von Metaphern des Städtischen hervor: Die Stadt beispielsweise als Dschungel, Strudel, Chaos (dafür typisch New York City), als Moloch (z. B. Los Angeles im Jahre 2019 in »Blade Runner« [1982], Regie: Ridley Scott), als Organ, Geschwür (z. B. »Der Bauch des Architekten« [1986], Regie: Peter Greenaway), als Megamaschine (besonders in »Metropolis« [1926], Regie: Fritz Lang) als Rhizom (z. B. »Salaam Bombay« [1988] Regie: Mira Nair) oder als Superhirn (z. B. »Tron« [1982], Regie: Steven Lisberger). Prigge arbeitet die Ambivalenz des Bewegungsbildes für das Bild des Städtischen heraus. Demnach bringt der Film zum einen ein mythisches Stadt-Bild hervor, indem z. B. in der Bildinszenierung die Größe der Hochhäuser übertrieben wird, so »als sei nichts natürlicher als das Städtische im Bild von Hochhäusern zu identifizieren« (Prigge 1995: 81). Andererseits produziert der Film einen sprunghaften und prismatischen Blick auf die Stadt. Im Kameraauge erscheint die Stadt als fragmentarisch und diskontinuierlich. Wenn der Film, so Prigge, durch Schnitttechnik das Verborgene des städtischen Alltags sichtbar werden lässt, so zeigt er auch: Stadt ist nicht unmittelbar zugänglich. Man erfährt nicht »die Stadt«. Denn: Stadt ist eine Vorstellungswelt, eine imaginierte Welt, die als Bild in Erscheinung tritt.

Gerade Bildmedien sind zum wichtigsten Informationsvermittler in der Mediengesellschaft geworden. Zunehmend wird die Metaphorik des Städtischen vor allem über jene Bilderwelten hergestellt, die in globalen Mediennetzwerken zirkulieren.

Mit der Bildlichkeit des Städtischen operiert vor allem die Hip-Hop-Kultur. Zeichen des Urbanen zirkulieren in den globalisierten Bilderwelten des HipHop und auch das lokale Kolorit des Urbanen formt sich zum Bild. Videoclips sind dafür ein wichtiges Medium.

In einer Bildanalyse von ausgewählten HipHop-Videos, die wir im Rahmen unseres Forschungsprojektes durchgeführt haben, haben wir deutsche Rap-Videos untersucht.² Hier zeigte sich, dass das globale Zeichenrepertoire der HipHop-Kultur, wie es vor allem in US-amerikanischen Filmen und Videos erscheint, in vielen deutschen HipHop-Videos reproduziert wird. Deutschsprachige Videos zitieren die »originäre« schwarze Kultur auf vielfältige Weise. Bühnenbild, Kleidung, Gestik und Mimik der MCs und Breakdancer, das Verhältnis von Akteuren und Publikum ähneln oft US-amerikanischen HipHop-Filmen und -Videos. Aber andere Referenzsysteme ergänzen und modifizieren diese Zitationspraxis. Die Stilelemente afroamerikanischer HipHop-Kultur vermischen sich mit lokalen Symbolen und regionalen Kulturpraktiken. Die Folge ist: Deutsche HipHop-Videos präsentieren HipHop als eine hybride Kultur, die sich aus unterschiedlichen bildlichen Referenzsystemen speist. Elemente einer weiß geprägten Disco-Kultur stehen neben solchen aus Science-Fiction, asiatischen Martial-Arts-Filmen oder (weißer) Rockmusik. Der Deutsche Revuefilm der 1930er Jahre stand ebenso Pate wie Boygroups der 1980er und 1990er oder das Kinderzimmer der 1970er Jahre. Die deutschen Texte, die oft mit lokalem Akzent gerappt werden und inhaltliche Bezüge zu lokalen Orten oder lokal angesiedelten Rap-Possen herstellen, versinnbildlichen, dass es sich bei der Melange um die deutsche Variante eines globalisierten HipHop, um »deutschen Rap« handelt.

Die globalisierte Symbolik des HipHop wird über ihre Einbettung in lokale Kontexte variiert, die lokale Verankerung der Rap-Gruppe über eine spezifische Symbolik des Städtischen (Hamburger Hafen, Stuttgarter Mercedesstern, Berliner Bahnhof Zoo) betont. Die MCs, so suggerieren die Bilder, erobern den städtischen Raum und erzählen von dem, was sie dort machen. Es ist vor allem das Bildmedium Video, das im HipHop Stadt als Bild erzeugt und mit einem fragmentarischen, diskontinuierlichen und technologischen Blick operiert. Zwar sind Stadtkulissen grundsätzlich ein beliebtes Bühnenbild von Videoclips, in HipHop-Videos aber hat die Stadtkulisse als Verweis auf einen spezifischen Ort eine besondere Bedeutung: Sie ist ein theatrales Mittel zur medialen Produktion von Lokalität.

Aber auch hier bleibt die Bildproduktion ambivalent: Zum einen bringt sie einen fragmentierten und diskontinuierlichen Blick auf die Stadt hervor, zum anderen aktualisiert ein stereotypes Bild der postindustriellen Stadt den Ursprungsmythos des HipHop, demzufolge HipHop eine urbane Kultur ist und nur dort entstehen konnte. Abs-

trakte Symbole des Städtischen wie Parkdecks, Hochhäuser, Häuser-schluchten, Bahnhöfe, Straßenzüge, Taxis, Basketballplätze, Auto-bahnbrücken oder verlassene Werkhallen dienen als Bühnenbild. Alltägliche Orte sind theatral überhöht: Ein Parkdeck wird zur Tanz-fläche, die Fußgängerzone zur Bühne der Rapper, die Häuserwand zur Leinwand. Abstrakte und konkrete Symbole des Städtischen sind verknüpft: Die spezifische Symbolik einer Stadt (z.B. Hamburger Reeperbahn, Stuttgart und Mercedesstern) suggeriert einen lokalen Bezug und untermauert das städtische Image der Gruppe (z.B. der Mongo-Clique aus Hamburg oder der Kolchose-Posse aus Stuttgart). Städtische Klischeebilder des HipHop, wie rappende MCs auf Hoch-häusern oder in Taxis, DJs auf eingezäunten Sportplätzen, Graffiti an verwehrten Orten rufen eine globale kollektive Identität des Hip-Hop wach.

HipHop-Videos sind zentrale Medien, um HipHop als kulturelle Praxis global zu verbreiten. Trotz ihrer Verschiedenheit veranschaulichen sie alle die soziale Ordnung, den Wertekanon und das Normen-gefüge des HipHop, die als Vor-Bild global verbreitet und in ihren Grundstrukturen lokal verankert werden. HipHop zirkuliert auf diese Weise als Bilderwelt. Diese Bilderwelt wird gerade im HipHop nicht nur durch eine global agierende Kulturindustrie produziert, sondern oft durch die Szene selbst hervorgebracht. Aber erst im Prozess der Distribution kann das Video in den globalen Zirkulationsprozess eingespeist werden. Weil die HipHop-Szene ihre Bilder selbst produzi-ert, kann sie diese als eine Art »Realitäts-Check« ausgeben, als Szenen aus dem HipHop-Alltag, in denen die unterschiedlichen individu-ellen, kollektiven und lokalen Styles als Lebensgefühl konserviert und durch das Bild wie szenische Wirklichkeitsmomente abrufbar werden. Die Videoclips erzeugen insofern einen doppelten Reiz: Einerseits provozieren sie einen voyeuristischen Blick, indem sie den Anschein erwecken, an fremden Ereignissen teilzuhaben, andererseits produzie-ren sie ein partizipatorisches Versprechen, indem sie als Bilder wie die Wirklichkeit selbst erscheinen.

ÄSTHETISCHE URBANITÄT IM GLOBALISIERTEN HIPHOP

Ob Hamburg, Berlin, Stuttgart oder Mannheim – lokaler HipHop besteht auch in Deutschland aus einem Bündel ortsgebundener Szenen, die verschiedene Räume der Stadt nutzen und durch ihren Bezug auf Wohnort und Nachbarschaft eine starke lokale Identität aufweisen. Nicht nur in der Bilderwelt des HipHop, sondern in der kulturellen Praxis wird eine lokale Identität kultiviert: Rap-Texte beziehen sich häufig auf den Heimatort des Rappers, HipHopper tragen die Klei-dung ihres lokalen Basketball-Teams und auf Konzerten weisen Rap-

per in ihren Kommentaren auf ihre Städte oder Regionen, aus denen sie stammen, hin oder sprechen das Publikum als Vertreter ihrer Stadt an (z. B. indem ein Rapper auf einem Konzert in Berlin das Mikrofon ins Publikum hält und ruft: »Berlin, ich kann euch nicht hören«).

HipHop bleibt zwar durch seine lokalen Bezüge auch in Zeiten globaler Kulturindustrien immer an spezifischen Orten verankert, an denen sich kulturelle Praxis entwickelt und etabliert. Die Texte, Beats und Sounds des HipHop symbolisieren das, was der in Bombay aufgewachsene und in den USA lehrende Ethnologe Arjun Appadurai eine »Produktion von Lokalität« (Appadurai 1995) unter den Bedingungen kultureller Globalisierung nennt. Wenn, wie im türkischen Rap, deutsche Schlagermusik mit europäischer Kunstmusik oder orientalischer Musik gesampelt und gemixt werden, zeigt sich aber: Lokale Identität ist im popkulturellen Kontext nur vorstellbar über die Integration globaler kultureller Symbole, sie ist eine globale Identität und als solche hybrid. Gerade in dieser Hinsicht veranschaulicht die HipHop-Kultur, dass die Globalisierung des HipHop regionale Dialekte und die Wiederentdeckung ethnischer Traditionen befördert. HipHop transportiert den Gedanken des Lokalen, des Dialektes und der Differenz – alles Prinzipien, die im wissenschaftlichen Diskurs mit der Postmoderne in Verbindung gebracht werden – global. Dies zeigt sich nicht nur in den lokalen Bezügen und Problematiken, die im Rap thematisiert werden, sondern ebenso in der symbolischen Aneignung des urbanen Raumes durch Graffiti und in der Umfunktionierung von Straßen und Plätzen zu Tanzflächen. Auf diese Weise wird nicht nur die »Heimat« als abstrakte Lokalität, sondern auch der urbane Raum als konkreter Ort lokaler Identifikation mit Bedeutung aufgeladen und zu einem Knotenpunkt im globalen Netzwerk erklärt. Die Wiederentdeckung von verlassenen Industriekomplexen, urbanen Wüstenlandschaften oder »der Straße« als Erlebnisorten ist ein Beispiel für diese Art von Politik im Feld des Lokalen. Die »Poesie des Lokalen« (Lipsitz 1999) zirkuliert als Bild und wird in der mimetischen Aneignung umgesetzt und neu erlebt.

Die dynamischen Strukturen der differenzierten lokalen Einheiten sind die Voraussetzung für die Globalisierung der HipHop-Kultur, wie umgekehrt die Existenz eines globalisierten HipHop die Bedingung für die Ausdifferenzierung und Integration global zirkulierender Stile im Bereich des Lokalen darstellt. Die erneute lokale Verankerung des HipHop widerlegt die typische Verlaufskurve des »Ausverkaufs«, die Jugendkulturtheorien von der Entwicklung jugendlicher Subkulturen zeichnen, wenn sie im Anschluss an die Kulturindustriethesen Horkheimers und Adornos die These der Standardisierung und Vereinahmung lokaler Stile vertreten. Lokaler HipHop bietet die Möglichkeit einer Identifikation mit einer global verbreiteten Popkultur, ohne

zu gewachsenen lokalen Kulturpraktiken in Distanz treten zu müssen. Das Eigene im Gemeinsamen suchen, dies ist die Grundmaxime der lokalen HipHop-Szenen.

Diese Kombination aus lokaler Bindung und globaler Zerstreuung lässt sich als eine neue ästhetische Form des Urbanen beschreiben, die sich aus der Metaphorik kulturindustriell fabrizierter und global zirkulierender Bilder speist und Motor zur (Wieder-)Aneignung des lokalen, urbanen Raumes ist. War bislang Urbanität ein normativer Begriff, mit dessen Hilfe sich städtisches Leben bewerten ließ, und als solcher immer an einen spezifischen Ort gebunden,³ wird mit einer Transformation des Lokalen in globale Mediennetzwerke die lokale Bindung des Urbanen und mit ihr auch die normative Orientierung von Urbanität in Frage gestellt. Unterstützt wird dieser Vorgang durch die Musealisierung von Städten. Durch die Verbildlichung und Musealisierung des Urbanen wird Urbanität zu einer ästhetischen Kategorie. In dem Maße, in dem sich das Urbane immer mehr symbolisch vermittelt und über virtuelle Bilderwelten herstellt, können auch virtuelle, also ortlose und menschenlose Städte durchaus urban erscheinen.

Prigge betont, dass Urbanität virtuell hergestellt werden könne und begründet dies mit einem normativen Konzept von Urbanität. Dabei unterschätzt er die Umwandlung des Normativen in ästhetische Kategorien, die sich mit der Verbildlichung von Urbanität vollziehen.

»Die modernen Einweg-Medien des 20. Jahrhunderts programmieren auf Gesellschaft und Geschichte und ihre sozialkritische Form hieß ›Kultur für alle‹. Die interaktiven Produktionen knüpfen an die avantgardistischen Kulturen an, kritisieren die Produktionsgrundlage dieser Medien und rufen dagegen eine andere Utopie auf: ›Kultur durch alle‹. Darin läge einzig ihre wirklich urbane Qualität. Denn Urbanität ist kein Ausstattungsmerkmal des ›realen‹, materiellen Raumes, sondern bezeichnet das Verhältnis der Bewohner zu einem Raum – als Stadt und Form gesellschaftlicher Beziehungen in Raum und Zeit« (Prigge 1996).

Die Verbildlichung des Urbanen symbolisiert den Vorgang der Transformation eines normativen Konzeptes von Urbanität in ein ästhetisches Konzept. Ein normatives Konzept definiert Urbanität über Kategorien wie Dichte, Heterogenität und Vielfalt. Ein ästhetisches Konzept thematisiert diese Kategorien des Urbanen hingegen als theatrale Form: in Videoclips, in der Musik im Breakbeat, als Körpertechniken im Breakdance und als Gesang im Rap. Und genau die Verbindung von Normativem und Ästhetischem vollzieht die HipHop-Szene, indem sie das Normative als Ästhetisches zur Erscheinung bringt. In ihren Bildproduktionen findet eine Umdeutung des Normativen in ästhetische Kategorien statt. Normative Kategorien des Städtischen werden als Bilderwelt in Szene gesetzt. Über ihre Umwandlung ins

Ästhetische dienen sie als Bild-Rahmen für die Inszenierung normativer Prinzipien der HipHop-Kultur wie Respekt, Männlichkeit und Coolness, die in der Bildfigur des Rappers ebenfalls ästhetisch aufbereitet sind. Die Umgebung verweist von daher nicht in erster Linie auf einen realen Ort, sie ist vornehmlich ein ästhetisches Gestaltungsmittel, ein Bühnenbild. Als Bild wird Stadt angeeignet und dient als Orientierungsrahmen für neue urbane Praxisformen. Sowohl der Bilderwelt wie auch der lokalen Praxis des HipHop liegt also ein Konzept von Urbanität zu Grunde, das den städtischen Raum als theatrales Gestaltungsmittel nutzt. Auch als Bildkulisse entfaltet das Urbane subtil und vermutlich gerade deshalb so wirksam seine normative Kraft, an der sich jeder Klein- oder Vorstadt-HipHopper messen muss.

Henri Lefèbvre schreibt der Verbildlichung des Städtischen eine Repräsentationsfunktion sozialer Wirklichkeit zu. Die Bilder des HipHop bilden, so lässt sich mit Lefèbvre argumentieren, städtische Verhältnisse ab und reproduzieren die real existierenden Regeln der HipHop-Kultur (vgl. Lefèbvre 1991: 33, 39; vgl. dazu auch Shields 1996). Aber: Bildmedien haben nicht nur eine repräsentative, sondern auch eine performative Funktion; sie bringen das in ihnen Gezeigte erst hervor. Lokale HipHop-Kulturen generieren sich über die Performanz des global zirkulierenden Bildes des Städtischen.⁴ Was Christian Höller für Bilder insgesamt annimmt, gilt auch für die Bilder des HipHop. Sie wirken »nie bloß abbildend, sondern immer auch generativ [...] Vielfach schaffen sie erst den Sinn für die (fragmentierten) Räume und (heterogenen) Stile, die sie zu repräsentieren vorgeben« (Höller 2001: 24). Die Frage, welcher Rapper als »real« und authentisch wahrgenommen wird, findet ihre Antwort nicht zuletzt in den Bildern, die ihn immer wieder als einen urbanen Geschichtenerzähler präsentieren. Bilder des urbanen HipHop repräsentieren demnach nicht die tatsächliche urbane Lebenssituation, sie bringen die Großstadt als Bildfigur des Authentischen erst hervor.

Die Bildmetaphorik des Urbanen zirkuliert global und prägt die ästhetischen Produktionen des lokalen HipHop. Lokale HipHop-Szenen konstituieren und entwickeln sich in Bezug zu den Bildern, die seine Produzenten von der Großstadt zeichnen. Gerade dieses unauflösbare Bedingungsgefüge zwischen den in globalen Netzwerken zirkulierenden Bilderwelten und deren lokalen Knotenpunkten ist mitverantwortlich für die langlebige Dynamik der HipHop-Szene. Ebenso wie globalisierte Bilderwelten und lokalisierte Praxis einander nicht feindlich gegenüberstehen, stellen die Bilder von Großstadt und die Erfahrung des Städtischen nicht automatisch Gegensätze dar. Stattdessen ist ihre Wechselwirkung, wie sich exemplarisch im HipHop zeigt, ein Zeichen für die Veränderung des Urbanen in einer globalisierten und medialisierten Welt.

Die Verlagerung der Metaphorik des Städtischen in Bilderwelten

machen das Urbane in einer medial vernetzten Welt global zugänglich. HipHop ist nur eine mögliche Variante der urbanen Vorstellungswelten, die alltäglich in Mediennetzwerken reproduziert werden. Aber sie ist einzigartig, weil sie sich gleichzeitig auf lokalisierbare Orte und das Städtische im Allgemeinen bezieht und weil in ihr eine globale Bilderwelt und die lokale kulturelle Aneignung keinen Widerspruch darstellen. Dies ist einer der zentralen Gründe dafür, dass HipHop seinen Entstehungsort, die Bronx von New York City verlassen und die Städte in der ganzen Welt durch die Erschaffung von Bildern und Bühnen seit mittlerweile mehr als zwanzig Jahre verändern konnte.

In den Bildern wird der städtische Ursprung des HipHop zitiert und aktualisiert. Die hier hergestellten Bezüge zum Ghetto, zu seinen Bewohnern und deren sozialen Problemen sind bis heute wichtige Bewertungskriterien von Authentizität in der lokalen Praxis des HipHop geblieben. Und genau diese Tatsache widerspricht einer im Pop-Diskurs gängigen These, wonach die durch zunehmende Kommerzialisierung und Globalisierung des HipHop erfolgten Neu-Kontextualisierungen in andere soziale und kulturelle Kontexte nur mehr oder weniger gelungene Nachahmungen des »schwarzen Originals« seien.

Dass Authentizität substantiell gegeben sei und nur im »Kern«, in den historischen Ursprüngen des HipHop läge, ist eine essentialisierende Vorstellung, der aus zwei Perspektiven widersprochen werden kann. Zum einen lässt sich Authentizität nicht essentiell und substantiell begreifen, Authentizität ist vielmehr ein soziales Konstruktionsprinzip, ein Herstellungsmuster, das in den verschiedenen kulturellen Kontexten zwischen den Akteuren ausgehandelt wird. Zum zweiten liegen zwar unbestritten die Ursprünge des HipHop in den vor allem von Afroamerikanern bewohnten Stadtteilen von New York City. Aber auch wenn in der Bronx HipHop »erfunden« wurde, haben mediale Bilderwelten dazu beigetragen, HipHop als urbane, schwarze Kulturpraxis zu tradieren und global zu verstreuen. Das was als »echter« und »authentischer« HipHop gilt, ist folglich schon Produkt von Bildinszenierungen. Entsprechend wäre es verkürzt, lokale Adaptionen und Weiterentwicklungen des HipHop lediglich als Kopien eines Originals anzusehen. Es sind eigenständige Neukreationen, die neue Bilder, Vorstellungswelten und lokale Praxisfelder entstehen lassen. Bilder des Urbanen, in denen die Geschichte des HipHop transportiert, erneuert und lokal kontextualisiert wird. Die Umsetzung und Weiterführung des HipHop transformiert auch den lokalen Ort, indem sie ihn zu einem ästhetischen Element einer imaginierten Großstadt macht, von der Rap seit seinen Anfängen erzählt.

ANMERKUNGEN

1 *Signifying* meint ein Sprachspiel, bei dem mit Zitaten, Ironisierungen und Übertreibungen gespielt und zwischen elaborem Code und Szenesprache gewechselt wird. Vgl. Gates Jr. 1988; Karrer 1996.

2 Die Bildanalyse wurden im Rahmen des DFG-Forschungsprojektes »Korporalität und Urbanität. Die Inszenierung des Ethnischen am Beispiel Hip-Hop« (Leitung: Gabriele Klein, Wiss. Mit.: Malte Friedrich) durchgeführt. Aus einer Auswahl repräsentativer und als gelungen eingeschätzter Rap-Videos, die über Einschätzungen von Redakteuren von Rap-Sendungen im Musikfernsehen, von Zeitschriftredakteuren und von Produzenten von HipHop-Videos ermittelt wurde, erfolgte eine Feinanalyse von sechs einschlägigen HipHop-Videos: Fettes Brot: »Nordisch by Nature« (1995), RAG: »Kopf Stein Pflaster« (1998) von der LP »Unter Tage«; Absolute Beginner: »Liebes Lied« (1998) von der LP »Bambule«; Spezialitz feat. Afrob: »Afroclypse« (1998) von der LP »G.B.Z.-OHOLIKA«; Massive Töne: »Unterschied« (1999) von der LP »Kopfnicker«; Ferris MC: »Flash for Ferris MC« (2001) von der LP »Fertich«. Die Analyse konzentrierte sich thematisch auf fünf Kategorien: Globalität/Lokalität, Urbanität, Ethnizität, Habitus und Geschlecht. Zu jeder Kategorien wurden die Videos nach Inhalt, die eingesetzten Medientechniken, die Darstellung der Personen und die Bühnenbilder der einzelnen Videos untersucht.

3 Darauf hat bereits Louis Wirth (1938) hingewiesen. Zusammenfassend zum Urbanitätsbegriff vgl.: Häußermann/Siebel 1992.

4 Zur Performanz der Medien vgl. Krämer 2002.

LITERATUR

- Appadurai, Arjun: »The Production of Locality«, in: Richard Fardon (Hg.), *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*, London, New York: Routledge 1995, S. 204-225.
- Blair, Elizabeth M.: »Commercialization of the Rap Music Youth Subculture«, in: *Journal of Popular Culture* 27 (1993), S. 21-33.
- Castells, Manuel: *The Informational City. Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-Regional Process*, Oxford UK, Cambridge US: Blackwell 1996⁶ (1989), S. 172-228.
- Gates Jr., Henry Louis: *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford: Oxford Univ. Press 1988.
- Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter: *Urbanität. Beiträge zur Stadtforschung Stadtentwicklung Stadtgestaltung*, Band 37, Magistrat der Stadt Wien 1992.

- Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*, London: Methuen 1979.
- Höller, Christian: »Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur«, in: ders. (Hg.), *Pop Unlimited? Imagetransfers in der aktuellen Popkultur*, Wien: Turia & Kant 2001, S. 11-27.
- Huber, Joachim: *Urbane Topologie. Architektur der randlosen Stadt*, Weimar: Univ.-Verl. der Bauhaus-Univ. 2002.
- Karrer, Wolfgang: »Rap als Jugendkultur zwischen Widerstand und Kommerzialisierung«, in: ders./Ingrid Kerkhoff (Hg.), *Rap*, Gulliver 38, Hamburg, Berlin: Argument 1996, S. 21-44.
- Krämer, Sybille: »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 323-346.
- Laing, David: *One Chord Wonders. Power and Meaning in Punk Rock*, Milton Keynes, Philadelphia: Open Univ. Press 1985.
- Lefebvre, Henry: *The Production of Space*, Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell 1991.
- Lipsitz, George: *Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1999.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«*, Düsseldorf, Wien, New York, Moskau: Econ 1992.
- McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn, Paris, Reading: Addison-Wesley 1995.
- Potter, Russel A.: *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Albany: State University of New York Press 1995.
- Prigge, Walter: »Mythos Architektur«, in: Gotthard Fuchs/Bernhard Moltmann/ders. (Hg.), *Mythos Stadt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 73-86.
- Prigge, Walter: Wie urban ist der digitale Urbanismus?, 1996, *Telepolis. Magazin für Netzkultur*, Internet-URL: <http://www.heise.de/tp/deutsch/special/sam/6025/1.html>, Stand: 11.2.2003.
- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, London: Wesleyan Univ. Press 1994.
- Ross, Andrew/Rose, Tricia (Hg.): *Microphone fiends. Youth Music & Youth Culture*, New York, London: Routledge 1994.
- Schwendter, Rolf: *Theorie der Subkultur*, Köln: Kiepenheuer und Witsch 1973.
- Shields, Rob: »A Guide to Urban Representation and What to Do About It. Alternative Traditions of Urban Theory«, in: Anthony D. King (Hg.), *Re-Presenting the City. Ethnicity, Capital and Culture in the Twenty-First Century Metropolis*, Houndsmills, London: Macmillan 1996, S. 227-252.

- Sieverts, Thomas: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1997.
- Thornton, Sarah: *club cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Hanover, London: Wesleyan Univ. Press 1995.
- Willis, Paul E.: *Profane Culture*, London: Routledge, Kegan Paul 1978
- Wirth, Louis: »Urbanism as a Way of life«, in: *American Journal of Sociology* 44 (1938), S. 1-24.

Styles – Typografie als Mittel zur Identitätsbildung^I

BERNHARD VAN TREECK

Das Besondere am Writing ist, dass es nach wie vor in der hauptsächlich praktizierten Form illegal ist. Deswegen ist es zwar relativ verbreitet, kann aber auf bestimmte Formen der Medienpräsenz nicht zurückgreifen. Bezüge zwischen Maler und Bild sind in der Regel nicht herstellbar. Während ein HipHopper zum Beispiel durchaus Interesse daran hat, bei der Allgemeinbevölkerung bekannt zu werden, damit seine Platten sich besser verkaufen, ist das für einen Writer nicht erstrebenswert. Im Gegenteil, es besteht für ihn ein großes Interesse daran, anonym zu bleiben. Darin besteht der eigentliche Unterschied dieser verwandten Szenen.

Abbildung 1: »Pest«-Panel und Tags im typischen Dortmund-Style



Foto: Bernhard van Treeck

Was bedeutet überhaupt Identitätsbildung? Es bedeutet, sich festzulegen, was man einerseits sein möchte, andererseits aber nicht sein möchte. Das hört sich sehr banal an, kann für den Einzelnen jedoch durchaus schwierig sein. Stets müssen Entscheidungen getroffen werden, ob man eine Sache macht oder nicht macht, ob man sie gut findet oder nicht. Das sind Prozesse, die in der Writerszene eine ganz wesentliche Rolle spielen.

Schrift dient normalerweise der Kommunikation. Inhalte werden vermittelt über Schrift. Bei den Styles sieht das anders aus. Betrachtet man Schriftbilder, so genannte Pieces, können Sprayer zwar lesen, was dort steht und von wem es ist. Jemand, der nicht aus der Szene kommt, wird aber die Buchstaben oft schwerlich entziffern können. Die Buchstaben eines Pieces dienen nicht dazu, einen Inhalt zu vermitteln. Sie sind im Gegenteil so verschlüsselt dargestellt, dass sie für den Außenstehenden eben nicht lesbar sind. Daraus zwanglos ablesbar ist, dass offensichtlich der Urheber es nicht wichtig fand, dass jemand, der nicht zur Szene gehört, es lesen können muss. Schon allein aus der Art der Darstellung sieht man, dass von Writern eine deutliche Abgrenzung nach außen gewünscht ist.

Die am häufigsten gestellte Frage zum Thema Styles ist: Warum machen die das? Ich darf dies anhand von Abbildung 2 erklären. Oben im Bild sieht man, direkt an der Bahnlinie, verschiedene Schriftbilder von Sprayern. Darunter hat die Firma »Schaffrath« ihren Namenszug positioniert. Das Ziel beider Schriftenanbringer ist ähnlich, nur die Zielgruppe ist eine andere. Writer wollen ihre kleine abgekapselte Szene erreichen; deswegen ist von ihnen eine Typografie gewählt worden, die vor allem von Insidern, genauer Outsidern, gelesen werden kann. Die Firma »Schaffrath« will die Allgemeinheit erreichen – daher wurden allgemein bekannte Buchstaben für die Schrift gewählt. Im Prinzip aber ist das, was hier gemacht wird, von der Schriftgröße, von der Art der Präsentation genau das Gleiche. Es handelt sich in beiden Fällen schlicht um Werbung. Der Grundgedanke, die Hauptmotivation, warum Graffiti überhaupt gemacht werden, ist Werbung für sich selbst zu machen.

Ziel ist es deshalb auch, den Writingname so weit wie möglich bekannt zu machen, zu verbreiten. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie man das machen kann. Dies kann über die besonders gelungene Gestaltung von Buchstaben erfolgen. Ein Beispiel dafür gibt Abbildung 3. Dort ist die einfachste Form des Graffitis, Tags, zu sehen. Man sieht, dieser Sprayer (der im Übrigen auch HipHop macht) hat eben nicht nur einfach »Hero« geschrieben, er hat mit den Buchstaben gearbeitet. Das »O« ist mit einem Pfeil nach unten verziert, darüber sind Häkchen, um auf das Bild hinzuweisen. Der Heiligenschein über der Schrift soll den Status des Sprayers verdeutlichen. Unterstrichen ist das Tag mit einer Art arabisch anmutendem Schriftzeichen. Hier

Abbildung 2: Werbung und Graffiti konkurrieren mit ähnlichen Mitteln um Aufmerksamkeit; Düsseldorf



Foto: Bernhard van Treeck

wurde nicht einfach Schrift gesetzt, die Typografie ist aufwendig gestaltet.

Abbildung 3: Old-school-»Hero«-Tag aus Heidelberg



Foto: Bernhard van Treeck

Writing folgt gewissen Regeln. Es ist gestalterisch nicht vorteilhaft, beliebig Buchstaben zu kombinieren. Jeder Buchstabe hat, als gestalterische Figur gesehen, aufgrund seiner Form einen eigenen Charakter.

ter, den es beim Schriftbildaufbau zu beachten gilt. Ein »A«, ein »M« und ein »R«, das sind zum Beispiel Buchstaben, die stehen mit ihren unteren Ausläufern fest auf dem Boden. Sie sind solide und stark. Dagegen ist ein Buchstabe wie ein »I«, der nur auf einem Bein steht, viel kippeliger – also instabil. Ein Buchstabe wie ein »Z« ist auch stabil durch die Unterfläche, die er hat. Dadurch, dass das Z Linien in verschiedene Richtungen aufweist – man wird einmal nach rechts, dann nach links unten und dann wieder nach rechts geführt – ist es andererseits sehr dynamisch. Dynamischer als ein »A« zum Beispiel. Ein »S« ist auch dynamisch, aber unten rund und dadurch viel kippeliger als das Z. Ein S hat einerseits viel Dynamik durch diese Bewegung – von oben rechts im Schwung nach links, erneut nach rechts und wieder nach links. Andererseits ist das S auch – durch die geringe Auflagefläche – eher instabil. Es gilt, Buchstaben mit unterschiedlichem Wesen zu kombinieren. Wird zum Beispiel ein »A« und ein »S« kombiniert, trifft ein solider Buchstabe auf einen unruhigen. Es wird dadurch automatisch eine gewisse Bewegung in das Bild gebracht. »B« und »P« sind friedliche Buchstaben erst mal von ihrer Grundstruktur. Hier kann es spannend sein, einen solchen Buchstaben mit einem aggressiven, z. B. einem »E« zu kombinieren.

Um das Wesen eines Buchstabens herauszuarbeiten, muss die Grundstruktur erhalten bleiben. Wo eine Rundung ist, muss diese auch bleiben (z. B. bei einem »B«). Die Grundstruktur gilt, man muss den Charakter der Buchstaben kennen und sollte daraus etwas machen, was diesen Charakter unterstützt. Eine weitere Schwierigkeit ist, Buchstabenkombinationen außerdem so zu wählen, dass sich ein Name ergibt, der nicht nur nach den oben dargestellten Regeln gebaut ist, sondern der außerdem gut klingt. Der Name muss sich flüssig aussprechen lassen. Gleichzeitig sollten die Buchstabenkombinationen irgendwie zusammen so wirken, dass es spannend ist. Style hat derjenige, der all das beachtet und der die Gestaltung beherrscht.

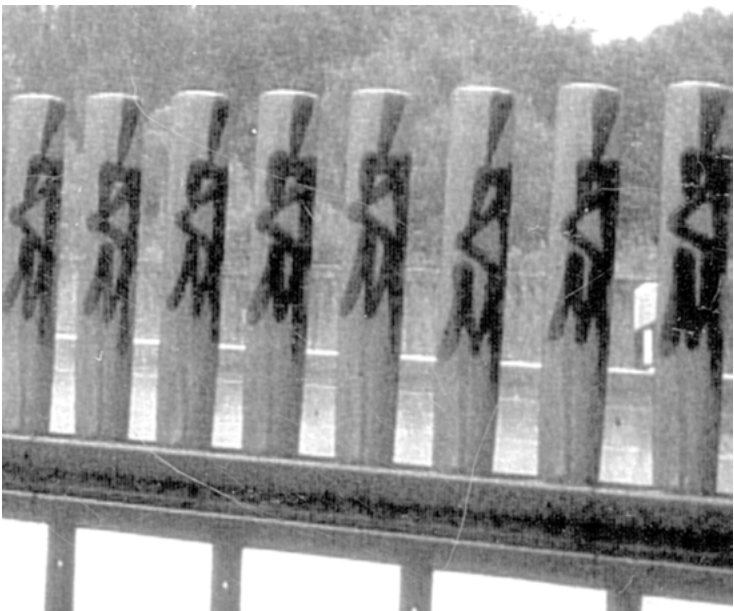
Wenn der Name erst mal gewählt ist, und wenn sich der Sprayer mit seiner Gestaltung auseinandergesetzt hat, dann ist es nicht nur so, dass er das mal sprüht. Die Writeridentität greift weitaus umfassender in die Lebensgestaltung ein. Der bürgerliche Name tritt in den Hintergrund. Sprayer kennen sich oft untereinander. D. h., sie kennen ihre Writingnames, die bürgerlichen Namen allerdings spielen praktisch keine Rolle. Die Identität des Writers ist somit eindeutig zu einer auf die Subkultur bezogenen geworden. Wenn jemand wirklich Writer ist, erfasst es irgendwann den gesamten Lebensbereich.

Ziel des Writings ist wie gesagt, die illegale Identität zu bewerben und bekannt zu machen. Außer gestalterischem Können kann dazu auch die Quantität der Graffitis und der Wagemut der Aktion, in deren Rahmen sie entstanden sind, dienen. Abbildung 4 zeigt dies

Abbildung 4: IZM-Tags; Dortmund



Abbildung 4a: Detail der IZM-Tags; Dortmund



Fotos: Bernhard van Treeck

beispielhaft. Diese Tags befinden sich auf dem Mittelstreifen einer stark befahrenen vierspurigen Autobahn; dem Ende der A40 in Dortmund. An dieser Stelle kann man nicht stehen, die Autos kommen von beiden Seiten. Auf jedem dieser Sichtschutzelemente, über eine Länge von vielen hundert Metern, steht »IZM«. Wie Izm das gemacht hat, ist völlig rätselhaft. Seine Buchstaben sind einfach gestaltet. Ein einzelner Writer hat an einer sehr gefährlichen Stelle mit dem hohen Risiko entdeckt zu werden und schlechten Fluchtmöglichkeiten sein Werk vollbracht. Normale Autofahrer fahren an dieser Stelle wahrscheinlich vorbei, ohne die Tags auch nur zu bemerken. Für der Szene aber ist dieses Izm-Werk ein spiritueller Ort. Writer reisen an, extra um diese Tags zu sehen und zu fotografieren. Sie bewundern Izm, weil die Anbringung dieser Tags eine dermaßen schwierige Aktion war und weil die Menge der Tags an einer Stelle für sie überwältigend ist. Durch solche und ähnliche Aktivitäten ist Izm zu einer der bekanntesten Größen innerhalb der Szene geworden.

Die Tendenz, sich von bürgerlichen Identitäten abzugrenzen zeigt sich auch im Bemalen von Zügen. Auf Züge zu malen ist ein deutliches Zeichen dafür, dass es für die Identität dieser Gruppe wichtig ist, sich abzugrenzen. In den Anfangsjahren des Graffitis gab es zwar noch andere handfeste Vorteile des Bemalens von Zügen: Sprayer haben auf Züge gemalt, weil ihre Bilder dann durch die Gegend fahren und weil wesentlich mehr Leute das Piece so gesehen haben. Dieser Vorteil besteht in vielen Städten heute gar nicht mehr, weil die Züge direkt gereinigt werden. Das heißt, der ursprüngliche Vorteil,

Abbildung 5: Beim Scratching bleibt nicht viel von der Schönheit der Buchstaben; Berlin



Foto: Bernhard van Treec

monatelang auf einem Zug ein Bild durch die Gegend zu schicken, um so bekannter zu werden, ist heute in den meisten Städten so nicht mehr vorhanden. Heute besteht der Reiz mehr darin, dass das Bemalen von Zügen mit einem höheren Risiko, entdeckt zu werden, behaftet ist. Wer »auf Züge geht«, wird vor allem durch den dadurch gezeigten Wagemut bekannter.

Noch extremer was die Abgrenzung angeht sind solche Phänomene: Scheibenkratzen in Berlin. Viele Züge werden heutzutage sofort gereinigt. Die Reinigung erfolgt mittlerweile teilweise so rasch, dass es für die Sprayer nicht einmal möglich ist, am nächsten Tag ein Foto davon zu machen. Das sorgt bei vielen Writern für Frustrationen. Viele denken sich: »Naja, mit Euch werden wir auch noch fertig. Wenn ihr unsere Bilder draußen so schnell wegmacht, dann machen wir sie eben in die Scheiben, kuckt mal, wie ihr sie da wieder rauskriegt.« Dieses so genannte Scratching hat natürlich mit der eigentlichen Schönheit der Gestaltung eines Buchstabens nicht mehr viel zu tun. Das geht mit dieser Technik gar nicht. Hier wird wieder deutlich, dass es eben nicht nur um die Gestaltung geht, sondern auch darum, sich von der Regeln der Allgemeinheit abzugrenzen.

Die Ausgrenzung schafft nicht nur eine eigene Identität, sie schafft auch Zusammenhalt. Es besteht weltweit eine Writerszene, die übers Internet, über Magazine und über Telefon miteinander kommuniziert. Die Art und Weise wie es angefangen hat – Fotos tauschen, regionale Bezüge – hat sich inzwischen völlig aufgelöst. Inzwischen ist es so, dass die Leute international Kontakt haben, sich kennen, durch die Gegend reisen, Australien, USA. Wenn man einen Namen hat in der Szene und dann in Australien bei einem Wildfremden anruft und sagt: »Ich würde gerne mal nach Australien kommen, was malen, kann ich zu dir?«, dann wird wahrscheinlich die Antwort sein: »Ja klar, komm vorbei«. Obwohl der Writer aus Australien den aus Deutschland vielleicht nie gesehen hat. Wenn der Name in Magazinen, im Internet bekannt ist, darf derjenige, der einen gewissen Grad der Anerkennung erreicht hat, innerhalb dieser Szene sich frei bewegen und kommt auch sofort überall unter. Dies ist etwas, was in der HipHop-Szene durch die Kommerzialisierung lange nicht mehr so ausgeprägt besteht.

Die Szene hat ihre eigenen Regeln. Wenn man an eine legale Stelle geht, wo man in Ruhe malen kann, eine so genannte »Hall of Fame«, dann ist das nicht so, dass er einfach hingehet und malen kann. Er muss sich vorher bei den Lokalmatadoren absichern, an welcher Stelle er malen darf. Also wenn zum Beispiel ein Writer, der schon einen gewissen Namen hat, an der Hall of Fame gemalt hat, darf jemand, der nicht den gleichen Grad an Anerkennung genießt, nicht einfach darüber malen. Möglichkeit eins, er kennt den Urheber des bereits dort gemalten Bildes, ruft ihn an und fragt: »Hör mal, hier ist

Abbildung 6: Message bei einem Piece in Neuss an der Hall of Fame

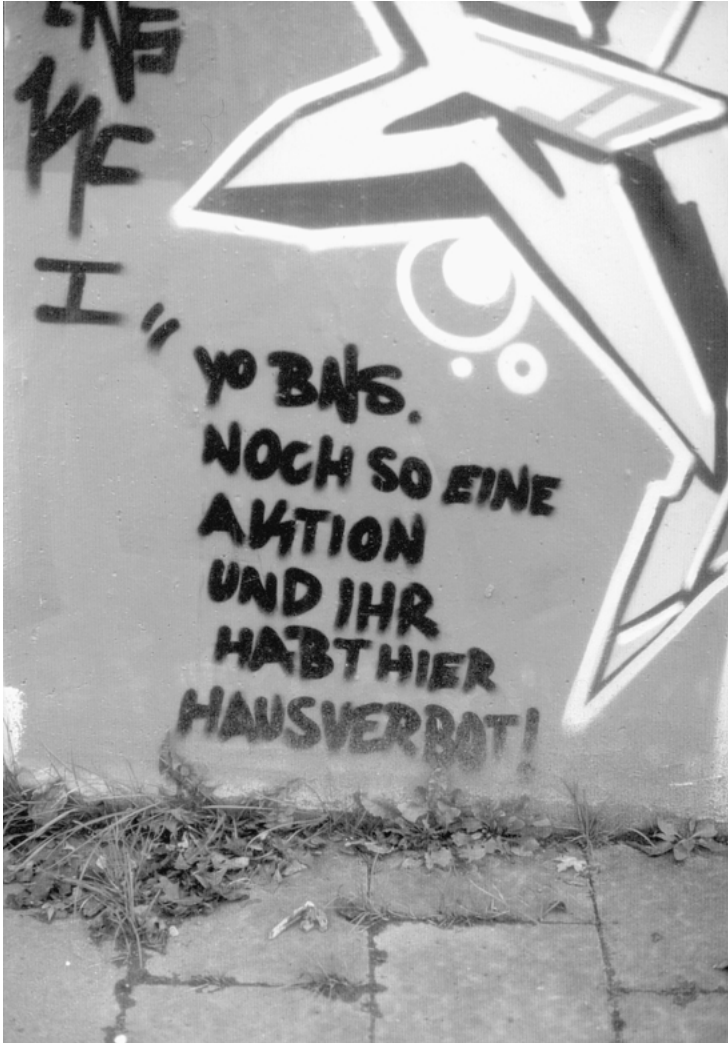


Foto: Bernhard van Treeck

kein Platz zum Malen mehr, ich würde gerne dein Bild übermalen, hast du was dagegen?» Wenn die Antwort nein ist, wird er sich dann vielleicht eine andere Stelle zum Malen suchen. Es gibt natürlich auch Sprayer, die übermalen Bilder anderer Leute ohne Rücksicht. Das kann erheblichen Ärger geben bis hin zu Schlägereien. Wenn ein Writer nicht weiß, wo er den Urheber eines zu übermalenden Bildes finden kann, wird er vielleicht nachher neben sein Bild eine Entschuldigung schreiben, um zu zeigen: »Also dein Bild war zwar klasse, es

war aber einfach kein Platz mehr da und so hab ich trotzdem drüber gemalt.«

Sprayer, die innerhalb der Szene ungefähr das gleiche Ansehen haben, dürfen sich durchaus »übermalen«. Wenn aber jetzt jemand, der eigentlich als ziemlich schlecht gilt, »über einen geht, der King ist«, provoziert er Ärger. Dann kommt es zu Reaktionen, wie sie in Abbildung 6 zu sehen sind. Das Wort *Hausverbot* ist hier natürlich schon deswegen amüsant, weil die Wand natürlich nicht wirklich dem Sprayer gehört. Wenn Sprayer direkt um die Ecke von so einer legalen Wand wohnen, entwickeln sie aber eine Art Besitzanspruch. Also das ist dann »ihre Wand« und sie können Hausverbot erteilen. Und wenn dann irgend jemand von sonst wo kommt und einfach über die Wand hinweg malt, dann sind damit sozusagen Hauseigentümerrechte berührt, und das kann sich dann in so einer Botschaft niederschlagen. Bei derartigen gesprühten Aussagen ist es auch wichtig, im Unterschied zu den Pieces, dass sie gelesen werden können. Eine solche Message wird nicht stilistisch gestaltet, man will sicher sein, dass derjenige, wenn er wieder kommt, weiß, was gemeint ist.

ANMERKUNG

■ Verschriftung ausgesuchter Passagen des gleichnamigen Vortrags auf der Fachtagung »word* – Identitätsbildungen in der Hip-Hop-Kultur«, 26.04.2002, Alte Feuerwache Mannheim. Transkription: Daniel Kraft.

HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur

JANNIS ANDROUTSOPOULOS

I. EINLEITUNG

Sprache an sich ist zwar keine kulturelle Ausdrucksform des HipHop wie Tanzen oder Malen – sie ist aber das Zeichensystem des populärsten Elements, des Rap, und darüber hinaus Mittel der gesellschaftlichen Verständigung über die Kultur. Insofern gehört eine Untersuchung der Kennzeichen und Besonderheiten des Sprachgebrauchs zu den Grundfragen eines empirischen Zugangs zu HipHop. In diesem Beitrag möchte ich das Verhältnis von HipHop und Sprache auf zwei Ebenen verorten: im Hinblick auf die Dialektik von Globalität und Lokalität sowie in Bezug auf die verschiedenen Formen der kulturellen Kommunikation. Ich gehe davon aus, dass das weit verbreitete Verständnis von HipHop als »universal language« oder »global idiom« (Mitchell 2001: 12, 21) nur die eine Seite der Medaille ist. Denn HipHop lebt vom Versuch, im Wettstreit mit Gleichgesinnten einen individuellen Style zu entwickeln, sich Distinktion innerhalb der gemeinsamen Kultur zu verschaffen (vgl. Nohl und van Treeck, in diesem Band). Dies führt zur stilistischen Ausdifferenzierung nicht nur im Ländervergleich, sondern auch zwischen Regionen und Städten oder sogar innerhalb einer Stadt.¹ Nimmt man das Wechselverhältnis des Globalen und Lokalen in der Entwicklung der Popkultur – und ihrer Sprache – ernst, sind also globale Gemeinsamkeiten durch lokale Besonderheiten zu ergänzen. Dabei ist das gesamte Spektrum der Äußerungen und Formen der Kommunikation, welche die Popkultur konstituieren, zu berücksichtigen. Dazu gehört nicht nur die Kunst, sondern auch ihre öffentliche und private Nachbearbeitung durch die Fans und die einschlägigen Spezialmedien.

Im Kern dieses Beitrags steht der Versuch, HipHop als ein System von drei miteinander vernetzten »Sphären« oder Kommunikationsbereichen zu begreifen, die man plakativ als Kunst, Journalismus und

Fan-Kommunikation betiteln kann. An Beispielen aus mehreren Sprachen werde ich darstellen, wie in jeder dieser Sphären der Sprachgebrauch jeweils lokalen Umständen angepasst wird, ohne bestimmte globale Charakteristika zu verlieren. Das Instrument, um die Fülle an Texten und Kommunikationsformen im HipHop übersichtlich zu erfassen, ist John Fiskes Konzept der vertikalen Intertextualität (Fiske 1987). Allerdings wirft die Anwendung des Konzepts auf eine dynamische, intermedial ausgedehnte Kultur wie HipHop auch Probleme auf. Damit wird HipHop zum Testfall für die Möglichkeiten und Grenzen einer textorientierten Analyse von Popkultur.

2. DAS KONZEPT DER VERTIKALEN INTERTEXTUALITÄT UND SEINE ANWENDUNG AUF HIPHOP

Der nachfolgende Versuch, das »Textuniversum« der HipHop-Kultur ganzheitlich zu skizzieren, ist von insgesamt drei Ansätzen theoretisch und methodisch geprägt. Neben dem Konzept der vertikalen Intertextualität, das als zentrales Instrument ausführlich vorgestellt wird, handelt es sich um die Kritische Diskursanalyse von Fairclough (1995) sowie die Textlinguistik und Textsortenanalyse. Obwohl sich diese Ansätze weitestgehend unabhängig voneinander entwickelt haben, verbindet sie das Konzept der Intertextualität (vgl. Mikos in diesem Band) sowie der Versuch, die Einschränkung der klassischen Intertextualitätsforschung auf Beziehungen zwischen einzelnen Texten zu überwinden. So stellt Norman Faircloughs *Critical Discourse Analysis* ein umfassendes Instrumentarium vor, um das Verhältnis von Diskursen, Massenmedien, Gattungen und Sprachstrukturen zu beschreiben. In Anschluss an Bourdieu und Foucault entwirft Fairclough (1995: 181ff.) eine Skizze des mediatisierten politischen Diskurses als einer »complex area of practice« (185) mit einem Repertoire von Stimmen und Diskursen, die in verschiedenen Mediengattungen miteinander verflochten werden. Neuere Entwicklungen in der Text- und Textsortenlinguistik führen von der Analyse isolierter Textsorten hin zur Vernetzung von Textsorten und der Herausbildung von Textsorten-Repertoires in bestimmten Kommunikationsbereichen wie der politischen oder wissenschaftlichen Kommunikation (Adamzik 2001). Klein (2000) modelliert diese »Textsorten-Intertextualität« am Beispiel von Seifenoperen. Ein Zentraltext, die Seifenoperfolge, verbindet sich demnach in einer netzartigen Struktur mit mehreren anderen Texten, die in unterschiedlicher – zeitlicher, semantischer, rezeptionsseitiger – Relation zum Zentraltext stehen. Im Vergleich dazu bietet Fiskes Konzept den Vorteil, dass seine drei Ebenen – im Folgenden werde ich sie auch als »Sphären« bezeichnen – die wesentlichen Subjektpositio-

nen im popkulturellen Diskurs erfassen: Künstler, Vermittler und Rezipienten.

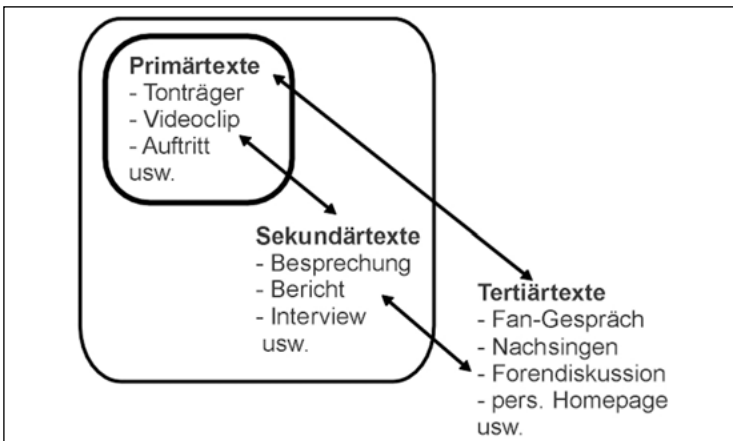
In seinem Buch *Television Culture* betrachtet Fiske Fernsehkultur als ein Geflecht intertextueller Beziehungen (»web of intertextual relations«, 1987: 85), in dem Texte ständig Bezug auf andere Texte nehmen und ihre Lesart beeinflussen. Im Hintergrund steht ein weiter Textbegriff, der Gesprochenes und Geschriebenes, Direktes und Mediales, Verbales und Visuelles mit einschließt. Texte in dem Sinne sind nicht nur Zeitungsberichte oder Songtexte, sondern gesamte Songs, Videoclips oder auch Tanzfiguren vor dem Spiegel. Fiske unterscheidet »horizontale« und »vertikale« Relationen zwischen Texten (1987: 84-85, 115-126). Bei den ersteren handelt es sich um explizite Beziehungen zwischen einzelnen Medientexten in Bezug auf ihre Gattungsmerkmale, Charaktere oder Inhalte, beispielsweise Relationen zwischen zwei Folgen einer Seifenoper oder Anspielungen eines Videoclips auf einen Film (108). Als vertikale Intertextualität bezeichnet Fiske die Relationen eines Fernsehtextes zu anderen Texten, denen unterschiedliche Funktionen im Kreislauf der Popkultur zukommen (117). Er unterscheidet zwischen primären, sekundären und tertiären Texten. Die *primären Texte* sind das eigentliche Kernstück der Popkultur: Filme, Clips, Seifenopern und andere Produkte der Medien- und Unterhaltungsindustrie, um die sich die weiteren Strukturierungsprozesse der Popkultur abspielen. Um die Primärtexte herum operieren *sekundäre Texte* wie z.B. Besprechungen und Werbetexte. Ihre wesentliche Aufgabe besteht darin, »selected meanings« der Primärtexte zu fördern (1987: 117). Sekundärtexte haben daher einen Einfluss darauf, welche der in den Medientexten angelegten Bedeutungen bei der Rezeption aktiviert und zentral gemacht werden. *Tertiäre Texte* schließlich sind auf der Ebene der Zuschauer (oder allgemeiner der Konsumenten populärer Kultur) und ihrer sozialen Beziehungen anzusiedeln. Sie sind »the texts that the viewers make themselves out of their responses which circulate orally or in letters to the press, and which work to form a collective rather than an individual response« (124). Das Spektrum der Tertiärtexte bleibt bei Fiske recht offen, neben dem Privatgespräch kann es sich um öffentliche Stellungnahmen wie Leserbriefe oder auch um Interviews mit einem Forscher handeln.

Die Anwendung dieser Dreiteilung auf die HipHop-Kultur (am Beispiel Deutschlands) erfasst auf Anhieb eine große Anzahl von Textsorten. Beispielsweise sind im Fall Rap die *Primärtexte* die Tonträger, genauer gesagt: die in ihnen enthaltenen Stücke sowie Paratexte wie Booklet und Cover (vgl. Ullmaier 1999), aber auch Videoclips und (aufgenommene, ausgestrahlte) Konzerte. Sie werden beschrieben, bewertet und beworben in Sekundärtexten wie Besprechungen,

Promotexten, Künstlerinterviews, Konzertberichten oder Moderationen. Als Tertiärtexte wären die Fan-Gespräche über Rapmusik, Reproduktionen von Primärtexten oder Eigenproduktionen der Fans einzuordnen. Ähnlich lässt sich die vertikale Intertextualität bei Graffiti beschreiben: Pieces an der Wand sowie Filme über Graffiti, wie man sie über einen Versand erwerben kann, sind die primären Texte; Berichte und Fotoserien in Fachzeitschriften oder Doku-Filme im Fernsehen die sekundären; die eigenen Entwürfe der Jugendlichen in ihren Blackbooks oder an der Wand sind die tertiären Texte. Diese Umsetzung wird in Abbildung 1 am Beispiel von Rap schematisch festgehalten. Die doppelten Pfeile deuten an, dass die Entwicklung der Popkultur nicht unidirektional verläuft, sondern Wechselwirkungen zwischen den Sphären einschließt. Die Anzahl der Verbindungslinien deutet an, dass Sekundärtexte den Kulturkonsum, z. B. die Kauf- oder Rezeptionsentscheidungen der Fans steuern können, aber nicht müssen.

Allerdings lässt die Anwendung des Konzepts auf HipHop auch mehrere problematische Punkte offen. Dies liegt mitunter an den historischen Rahmenbedingungen des Modells, das in den 1980er Jahren für das Fernsehen entwickelt worden ist. Fast 20 Jahre später und ein gutes Stück weiter in der Mediengeschichte scheinen vor allem zwei Aspekte des Modells problematisch: die allzu strikte Trennung zwischen den drei Ebenen sowie die geringe Einbeziehung der

Abbildung 1: Primäre, sekundäre und tertiäre Texte am Beispiel der Rapmusik



Intermedialität von Populärkultur. Es ist gerade kennzeichnend für HipHop, dass die Grenzen zwischen Produzenten und Konsumenten, Akteuren und Rezipienten verwischt werden (vgl. Bennett, Menrath

und Mikos in diesem Band). Die Entwicklung der Neuen Medien fördert diesen Trend und eröffnet zudem der tertiären Sphäre einen wesentlich größeren Spielraum. Die beobachtbaren Misch- und Übergangsformen – beispielsweise die übers Internet vertriebene Eigenproduktion eines Nachwuchskünstlers, die sich gewissermaßen im Übergang vom Tertiär- in den Primärbereich befindet – sind in einem Modell, das Medienproduktion als einen geschlossenen, hoch spezialisierten Kreis begreift, nicht vorgesehen. Kennzeichnend für die popkulturelle Wirklichkeit des HipHop scheint mir gerade die Vielzahl von Kombinationen zwischen Aspekten der drei Sphären in verschiedenen Medienformaten zu sein. Beispielhaft hierfür sind die Free-style-Sendungen, die in den letzten Jahren in mehreren (privaten) Radiosendern aufgekommen sind (vgl. Berns 2003, Berns/Schlobinski 2003). In diesen Sendungen improvisieren Anrufer auf Beats, die der Studio-DJ auflegt, wobei einer oder mehrere Moderatoren das Geschehen strukturieren und kommentieren. In den Begriffen Fiskes liegt hier eine Mischform zwischen sekundären (Moderation) und tertiären Texten (Fanpraktiken) mit Referenz auf Vorbilder der primären Sphäre (professionelle Rapper) vor. Auch viele Diskursformen von HipHop im Internet (vgl. Abs. 3.3) sind als Kombinationen aus Elementen aller drei Sphären zu verstehen. Auf Portalen wie www.rap.de und www.webbeatz.de zum Beispiel werden Primärtexte (Songs, Videoclips) zur Verfügung gestellt, ein sekundärer Diskurs mit Berichten, Rezensionen und Interviews wird angeboten, Foren und Chats machen den tertiären Diskurs aus.

Setzt man nun die vertikale Intertextualität in Bezug auf die globale und lokale Dimension des HipHop, so verhalten sich die drei Sphären uneinheitlich. Im Fall Rap bilden die rezipierten Primärtexte oft ein Amalgam aus globalen und lokalen Ressourcen, da viele Fans US-amerikanische neben einheimischen Produktionen hören oder auf Letztere ganz verzichten. Auch die rezipierten sekundären Texte haben globale Reichweite, beispielsweise die Sendung *Yo! Mtv Raps*, die seit den späten 1980ern für viele Jugendliche weltweit den ersten Kontakt mit HipHop im Fernsehen darstellte. Parallel dazu gewinnt jedoch das Lokale an Eigenständigkeit. Mit zunehmender lokaler Ausdifferenzierung entwickeln sich Nischenmedien, um über lokale Entwicklungen zu informieren (bzw. diese zu vermarkten). Tertiärtexte sind zwar per definitionem lokal verankert, doch auch dies ändert sich mit dem Internet, indem Fanproduktionen eine potenziell internationale Reichweite erreichen und Fan-Gespräche über Distanz hinweg geführt werden können.

3. DIE DREI SPHÄREN IM HIPHOP: GLOBALE KONTUREN – LOKALE UMSETZUNGEN

Im Folgenden sollen mit Rückgriffen auf eigene Arbeiten² sowie auf die aktuelle Diskussion einige Aspekte der drei Sphären vorgestellt werden, die mir im Hinblick auf die Globalität und Lokalität von HipHop wichtig erscheinen. Bei den Primärtexten geht es darum, wie Gattungskonventionen lokalisiert werden. Bei den Sekundärtexten gilt es zu zeigen, wie konventionelle Darstellungsformen der Massenmedien mit HipHop-typischen Elementen angereichert werden. Tertiäre Texte greifen auf die beiden anderen Bereiche als Vorbilder und Ressourcen für lokale Praktiken zurück.

3.1 Primärtexte: Rap-Rhetorik und stilistische Orientierungen

Hier beschränke ich mich auf Rap, den in der fachlichen wie öffentlichen Diskussion am besten erschlossenen Primärbereich. Grundvoraussetzung aller lokalen Rapforschungen ist der Übergang vom Englischen in die eigene Landes- bzw. Muttersprache – ein Übergang, der heutzutage in den meisten europäischen Ländern als abgeschlossen gelten kann.³ Der Gebrauch der Mutter- bzw. Landessprache stellt den ersten Schritt für die weitere Rekontextualisierung und »Emanzipation« der Gattung dar.

Den analytischen Rahmen für die folgenden Ausführungen bildet das von Androutsopoulos/Scholz (2002 und im Druck) an Raptexten aus mehreren Sprachen entwickelte Modell, das auf der Basis text- und soziolinguistischer Ansätze ein »Gattungsprofil« mit folgenden Hauptdimensionen erstellt: (1) *Songthemen*: Die meisten Rapsongs arbeiten mit einer geringen Anzahl von Themen (Selbstdarstellung, Szenediskurs, Sozialkritik, Nachdenklichkeit, Liebe/Sex, Party/Fun, Drogen), deren Häufigkeit länderspezifisch sowie je nach »Fraktion« oder Stilrichtung in jedem einzelnen Land variieren kann (vgl. auch Auzanneau, Hüser und Scholz, in diesem Band). (2) *Sprechhandlungen*: Rapsongs arbeiten mit einer Reihe von ritualisierten Sprechhandlungen: Boasting (Selbstlob), Dissing (rituelle Herabsetzung), Verortung des Rappers in Raum und Zeit, Repräsentieren. (3) »*Rap-Rhetorik*«: Oberbegriff für gattungstypische Textgestaltungsmittel semantischer wie formaler Natur, vor allem Metaphern und Metonymien, Vergleiche, kulturelle Referenzen Akronyme, Buchstabierungen (z. B. von Namen oder Jahresangaben), Homophonien und Homophoniespiele (vgl. Potter 1995: 53, 64, 81-2). (4) *Sprachliche Orientierung*: Verortung der Raplyrics zwischen Standard und Nonstandard sowie Beschreibung der kreativen Kombination verschiedener Varietäten bzw. Register der Landessprache. Am Beispiel der Rap-Rhetorik und der sprachlichen Orientierung möchte ich zeigen, wie globale Kontu-

ren der Gattung auf lokaler Ebene immer wieder neu »aufgefüllt« werden.

Rap bedient sich weltweit einer hochgradig metaphorischen Sprache, die mit dem Begriff der *konzeptionellen Metapher* (Lakoff/Johnson 1998, vgl. auch Scholz 2003a) erfasst werden kann. Rap als Kampf, Rap als Wissen, Rap als Waffe oder Droge sind Beispiele für solche abstrakte Gleichsetzungen zwischen zwei Erfahrungsdomänen, welche die Grundlage für eine Vielzahl einzelner metaphorischer Ausdrücke darstellen können. Wie diese bereits im US-amerikanischen Rap etablieren Metaphern lokal umgesetzt werden, sei am Beispiel von Rap als Droge gezeigt. Im Grunde geht es darum, die eigene künstlerische Leistung als eine machtvolle Substanz zu präsentieren, die den Hörer in Rausch versetzen oder gar süchtig machen kann. So behauptet beispielsweise der Wu-Tang Clan: *I crystallize the rhyme so you can sniff it.*⁴ Spax singt: *mein stoff 100% pure dope ohne verschnitt.*⁵ Fünf Sterne Deluxe geben an, wie eine *Infusion* und *Injektion* zu wirken. In einem griechischen Rapsong wird das gleiche Prinzip durch Bezugnahme auf lokale Institutionen realisiert: *ein Zug von meinem Rap ist genug, um dich nach »Strofi« auf Entzugskur zu schicken*⁶ – »Strofi« (>Wende<) ist eine landesweit bekannte Entzugsanstalt.

Referenzen auf die Populär- und Medienkultur sind charakteristisch für die Gattung vom Anfang an und finden sich sogar in den *sounds* und *dozens*, den rituellen Beleidigungen der afroamerikanischen Jugendlichen (Labov 1972). Namen von Persönlichkeiten, Waren, Filmen, Comics usw. werden im Rapdiskurs immer wieder als Vergleichsgrößen zum Zweck des Selbstlobs oder der rituellen Erniedrigung des Gegners eingesetzt. Diese Vergleiche haben für gewöhnlich das Format »X ist Y« oder »X wie Y«, wobei X für den Akteuren oder seine »Gegner« und Y für die kulturelle Referenz steht. Beispielsweise heißt es bei Rödelheim Hartreim Projekt: *Du bist weich wie ein Kissen/ich komme hart wie Thyssen Stahl* (»Reime«, 1994). Durch Referenzen können Mentalitäten und Gefühle geschildert, Handlungen und Verhaltensweisen bewertet werden. Ähnlich wie beim Sampling (Mikos in diesem Band) wird durch verbale Referenzen ein »kultureller Horizont« hergestellt, in dem sich länderspezifische Traditionen mit Wissensbeständen des globalen HipHop vermengen. Am Beispiel eines klassischen Boasting:

*Beispiel 1: Auszug aus Fünf Sterne Deluxe, »Dein Herz schlägt schneller« (1998)*⁷

1. Hier kommt die Band die bald so bekannt is'
wie Neger-Kalle auf'm Kiez
2. Hamburg das ist richtig, wir ham die fetten Beats
3. das ist sicher wie Angeln mit der Banjo-Elritze

4. If you need a fix Baby, hier is' deine Spritze
5. Unsere Skills kommen edel wie'n kühles Holsten
6. das ist unser Pils, und das knallt am dollsten
7. Tssss! Wir sell out? Nicht dass ich wüsste
8. ich weiss nur da geht was bei uns an der Küste

Nach Berns/Schlobinski (2003: 205ff.) erreichten Fünf Sterne Deluxe ihre »street credibility« durch konsequente Entwicklung eines eigenen Stils mit einem Hang zur Absurdität. Sie feiern das Lokale in und durch ihre Selbstbeweihräucherung (Zeilen 1, 3, 5, 8) und nehmen Kritik an ihrer Glaubwürdigkeit vorweg (Zeile 7). Ihre Lyrics zu entziffern setzt eine Menge gemeinsames Wissen voraus. Der Vers »sicher wie Angeln mit der Banjo-Elritze« (Zeile 3) beispielsweise spielt auf einen Late Night-Werbespot für Angeln an, der eben seiner Absurdität wegen ausgewählt wurde. »Being able to decipher this line is thus a sort of privilege, as listeners are made to feel that they share a special kind of knowledge with the band« (ebd.: 208). Wie das gleiche Motiv – Selbstlob, Identifizierung mit dem Lokalen, Verarbeitung gemeinsamen Wissens – am anderen Ende Europas realisiert wird, zeigt das folgende Beispiel:

*Beispiel 2: Auszug aus einem griechischen Rap-Sampler (2000)*⁸

1. Su bike to demónio
2. Otan akús ton Ypochthónio
3. Kai vázi tus MCs
4. Olus na piún to kónio

»Das Daimonium dringt in dich ein
Wenn du Ypochthonios zuhörst
Der alle MCs
Das Konium trinken lässt«

Das Selbstlob besteht darin, dass der Rapper von sich behauptet, andere MCs zum Selbstmord zu treiben. Die an sich »globale« rituelle Angeberei wird in Referenzen auf das antike Griechenland eingehüllt. In Zeile 1 haben wir mit *Daimonium* – nach Platon Sokrates' innere Stimme, allgemeiner ein böser Geist – den ersten Hinweis. Der Rapper nennt sich *Ypochthonios* (Zeile 2), eine auf das Altgriechische zurück gehende Wortbildung, die sich als »der Unterirdische« übersetzen lässt und damit auf Underground anspielt. Die rituelle Herabsetzung der Gegner bleibt in demselben Wissensrahmen – sie trinken *Konium*, das an Sokrates verabreichte Gift.

Die Maxime der lokal verankerten, metaphorisch verarbeiteten

Selbststilisierung und rituellen Beleidigung eines »Gegners« kann bisweilen seltsame Blüten treiben und zur Debatte nach den Grenzen des künstlerischen Freiheit zwingen. Ab 2001 machten sich im deutschsprachigen Rap Battletexte bemerkbar, die neben der im Battlerap ohnehin üblichen sexistischen Rhetorik mit Holocaust-Vergleichen und rassistischen Aussagen arbeiten (Beispiel 3).

Beispiel 3. »Nazi-Rap« aus einem HipHop-Forum⁹

1. Ich eröffne Dachau nochmal für dich und deine Crew
2. Ihr wixer seid hässlich, arrogant und schwul [...]
3. Ich bin Adolf Hitler und du bist hier das Judenschwein
4. Samt deinen ZuluBrüdern steck ich dich ins KZ rein [...]

Güngör/Loh (2002: 296ff.) bezeichnen derartige Texte als »Nazi-Rap« und weisen darauf hin, dass die zunehmende inhaltliche Beliebigkeit im deutschsprachigen Rap ein Einfallstor für rechtsradikales Gedankengut darstellen kann (vgl. auch Loh 2002). Angesichts von Beispielen wie (3) lässt sich nun argumentieren, dass derartige Entgleisungen in der Logik der Verbindung zwischen aggressiver Rhetorik und lokaler Verankerung liegen. Wenn es im Battlerap generell, also sprachen- und länderübergreifend darum geht, einen künstlerischen Gegner zu degradieren mit rhetorischen Mitteln und Referenzen, die sich aus Geschichte und Gegenwart der jeweiligen Sprachgemeinschaft herleiten, erscheint ein Rückgriff auf derartige Mittel in Deutschland nahezu unausweichlich. Der Punkt ist, wie Güngör/Loh (2002) zu Recht betonen, ob und wie die Akteure selbst Verantwortung übernehmen, indem sie von Ressourcen absehen, die einem Diskurs der Unterdrückung entstammen.

Wie Michelle Auzanneau (in diesem Band) hervorhebt, wird Sprache im Rap oft mit der »Sprache der Strasse« gleich gesetzt. Die Gründe hierfür führen zurück zu den Wurzeln der Kunstform. Noch vor Geburt des HipHop gehörte Rap (*to rap*: »lebhaftes Daherreden«, »prahlen«) der Alltagsrhetorik der afroamerikanischen Kultur an, der spätere Sprechgesang entwickelte sich auf dieser Basis (vgl. Toop 2000, Berns/Schlobinski 2003). Gleichzeitig ist die Sprachwahl im Rap in ihrer Sozialsymbolik wichtig. Das afroamerikanische *vernacular English* steht für die Subversivität des HipHop und für Distanz zur dominanten Kultur der USA. Nach Potter (1995: 57ff.) spricht Rap durch ein *resistance vernacular*. Er nimmt eine stigmatisierte Sprachvarietät und setzt sie als positives Symbol des Widerstands künstlerisch ein. Durch den kommerziellen Erfolg der Rapmusik hat Black English auch bei Jugendlichen der ethnischen Mehrheit an Prestige gewonnen und wirkt nunmehr weit über die USA hinaus (vgl. Abs. 3.3.)

Die umgangssprachliche Orientierung des Rapsongs bleibt grundsätzlich auch im europäischen Kontext bestehen. Ob in Italien, Deutschland, Griechenland oder der Schweiz, Rap-Lyrics stehen der gesprochenen Alltagssprache nah. Allerdings ist die Sprachlage des europäischen Rapsongs differenzierter zu betrachten. Die ursprüngliche weitgehende Einschränkung auf eine spezifische *ethnische* Varietät des Amerikanischen Englisch wird abgelöst durch die innere und äußere Mehrsprachigkeit in jedem einzelnen europäischen Land: Regionalsprachen, soziale Dialekte, Migrantensprachen und nicht-muttersprachliche Varietäten der Landessprache finden Eingang in die Raptexte. Dieses Spektrum normferner Sprechweisen wird nun mit bildungssprachlichen und poetischen Sprachmitteln kombiniert. Ein kondensiertes Beispiel dafür ist die Phrase *und des free-styles mächtig* (Die Krähen, »Fett den Funk« 1995), in der die englischsprachige Terminologie der Kultur in eine im Alltag unübliche Konstruktion eingebettet wird. Ähnlich wartet der 1993er Advanced Chemistry-Song »An das Publikum« mit einer Reihe bildungssprachlicher Wörter auf – *protestiere, denunziere, demonstriere, prozessiere, kritisiere, deklarieren* – um wenig später festzustellen, *dass in zeitungsen ... immer mehr scheiße und weniger information steht*. Nicht die »Sprache der Straße« an sich ist kennzeichnend für das Genre, sondern die Art und Weise, in der das gesamte Reichtum der eigenen Sprache kreativ ausgelotet und in ungewöhnliche, manchmal auch irritierende Verbindungen gesetzt wird.

Welche sprachlichen Ressourcen nun im Einzelfall ausgewählt, wie und wie oft sie im Rapsong verwendet werden, ist von mehreren Faktoren abhängig: dem soziolinguistischen Profil des Einzellandes, der individuellen künstlerischen Orientierung, der spezifischen Songthematik. Beispielsweise fällt die Verwendung von regional geprägter Sprache – und dies trotz aller Lokalisierungsgebote – im europäischen Vergleich sehr unterschiedlich aus, wobei die Akzeptanz der Dialekte in jeder Sprachgemeinschaft ausschlaggebend scheint. Sind beispielsweise im deutschen Rap Regionalmerkmale nur gelegentlich zu hören (so etwa bei Stieber Twins oder Rödelheim Hartreim Projekt), kommen sie im italienischen Rap viel häufiger vor. »Das Switchen zwischen Italienisch und Dialekt sowie die Kopräsenz internationaler (englischer) subkultureller Adstrate ist ein durchgängiges Phänomen« (Scholz 2003b: 120 und in diesem Band). In Frankreich hingegen ist Regionalsprachliches wenn überhaupt im Gebiet des Okzitanischen zu finden, stattdessen ist der Argot der Pariser Banlieue prominent (Boucher 1998, Scholz 2003a, 2003b). Auch im ebenfalls zentralistischen, für Dialekte wenig toleranten Griechenland ist Dialekt im Rapsong auf Parodien eingeschränkt. Eine weitere Quelle für die sprachliche Vielfalt des europäischen Rapsongs sind die Sprachkontakte zwischen der Landessprache und dem Englischen einerseits,

verschiedenen Migrantensprachen andererseits. Während englische Wörter, Phrasen oder größere Textsegmente in allen bisher untersuchten lokalen Varianten des Rap vorkommen, wenn auch in unterschiedlicher Häufigkeit, ist der Gebrauch von Migrantensprachen und Ethnolekten (ethnisch markierten Varietäten der Mehrheitssprache) länderspezifisch unterschiedlich. In deutschen Produktionen bekommt man vor allem Türkisch oder Italienisch, in Frankreich Arabisch oder afrikanische Sprachen zu hören, und zwar manchmal im gesamten Song bzw. Tonträger (vgl. Kaya in diesem Band), manchmal auf der Mikroebene der einzelnen Verse bzw. Strophen. Migrantensprachen und Ethnolekte können als Mittel der Charakterschilderung fungieren. In »Ahmet Gündüz II«, einem 1994er Rapsong von Fresh Familee, ist »Gastarbeiterdeutsch« konstitutiv für die Erzählfigur. In anderen Fällen sind mehrsprachige Einblendungen als Deklarationen eines multiethnischen bzw. -kulturellen Diskurses zu interpretieren. In »Funkfurt« zum Beispiel, einem 1998er Rap des deutsch-türkischen Künstlers Volkan, löst der Vers *von frankfurt bis nach istanbul* einen Sprachwechsel vom Deutschen ins Türkische aus, wobei innerhalb der türkischen Passage die englische Phrase *sole culture* (»eine einzige Kultur«) mehrmals zu hören ist. Auch für Hörer ohne Türkischkenntnisse dürfte die Botschaft – HipHop kennt keine national-ethnischen Grenzen – klar sein. Auch Songs wie »Esperanto« (Massive Töne), Bands und Projekte wie *Diaspora*, *Microphone Mafia* und *Brothers Keepers* machen die mehrsprachige Erfahrung ihrer Mitglieder hörbar. Minderheitensprachen im europäischen HipHop sind insgesamt durchaus mit »resistance vernaculaires« im Sinne Potters (1995) zu vergleichen. Sprachen ohne symbolische Macht im öffentlichen Diskurs werden im Rap bewusst als positive Symbole von Identität und Präsenz eingesetzt.

Auch die individuelle Positionierung zwischen Mainstream und Underground sowie die spezielle Songthematik prägen die Sprachgestaltung im Rapsong. Scholz (in diesem Band) setzt den Sprechstil von Raptexten in Relation zur Schichtung des lokalen Rap-Marktes, der nach dem Kriterium der Verfügbarkeit in drei Bereiche eingeteilt wird: Mainstream, Overground und Underground. Er geht davon aus, dass die Marktstellung einzelner Künstler die Freiräume ihres Sprachgebrauchs einschränkt, wobei Overground und Underground eine größere Experimentierfreudigkeit bzw. eine Annäherung an die Sprache der Straße zulassen.¹⁰ Zu bedenken ist dabei, dass Veröffentlichungen stilistisch uneinheitlich sein können, was auch mit der Songthematik zusammenhängt. Bestimmte Themenbereiche des Rapsongs sind konventionell umgangssprachlicher geprägt als andere. Aggressive Selbstdarstellungen, Dissing und Party-Songs beispielsweise arbeiten mehr mit der »Sprache der Straße« als etwa erotische oder nachdenkliche Lieder. Sprachlicher Nonstandard ist insbesondere mit einer

Songthematik verbunden, die die Kultur der Straße und entsprechende Eigenschaften (street smartness, toughness, subkulturelle Erfahrung) widerspiegelt. Durch den Sprachstil zeigt man, dass man weiß, wovon man spricht.

3.2 Sekundärtexte: HipHop und journalistischer Diskurs

»Wer nicht weiß, was ich jahrelang gemacht habe, der hat einfach nur die Medien beachtet. Und das würde ja bedeuten, HipHop passiert nur in den Medien. So zu denken ist natürlich gefährlich. Denn die Konsequenz wäre, wenn man die Medien wegnimmt, gibt es keinen HipHop mehr. Das ist Schwachsinn.« – Torch¹¹

Das Verhältnis zwischen Jugendkulturen und Medien ist ein Dauerbrenner in wissenschaftlichen wie lebensweltlichen Diskursen über Jugendkultur. Eine kritische Stellungnahme dazu kommt im Zitat von Torch beispielhaft zum Ausdruck: Jugendkultur konstituiert sich in erster Linie im Alltag, ihr Sinn für die Beteiligten entsteht in und durch Aktionen, die jenseits der medialen Aufmerksamkeit stehen, ja stehen müssen (vgl. auch van Treeck und Kaya, in diesem Band). Die umgekehrte Position lautet: Keine Jugendkultur ist heutzutage ohne Medien denkbar. Vielmehr gilt es, das Konzept »der Medien« zu differenzieren. Wenn Torch über »die Medien« spricht, sind insbesondere die kommerziellen Mainstream-Medien gemeint, die großräumige Öffentlichkeiten konstituieren. Major-Veröffentlichungen, Musikfernsehen und Werbekampagnen können ein Bild von Jugendkultur projizieren, die mit der lokalen Erfahrung der Beteiligten wenig übereinstimmt. Bei anderen Medienformaten ist jedoch die Distanz zur gelebten Kultur nicht allzu groß. Fanzines, Internetforen oder Flyer sind Bestandteil der lokalen Kulturpraxis und zeigen, wie einzelne Szene-Aktivist:innen ihre Leidenschaft allmählich professionalisieren. So betrachtet sind Medien ein wesentlicher Bestandteil in der geschichtlichen Entwicklung einer landesspezifischen HipHop-Szene. Relevant scheint die Frage, inwiefern der Sekundärsphäre über die gesamte Bandbreite des Mediensystems verfügt. Die erste und »natürliche« Arena für Jugendmusikkulturen sind bekanntlich die Printmedien, heutzutage auch das Internet, da sie auch am Rande der Medien- und Kulturindustrie betrieben werden können. Spezielle Radio- oder gar Fernsehsendungen deuten auf einen beachtlichen kommerziellen Ausbau der Sparte hin und sind in anderen Ländern Europas nicht selbstverständlich.

HipHop-Medien teilen wesentliche Eigenschaften anderer jugendkultureller bzw. Szenenmedien (vgl. Androutsopoulos 2000). Sie sind thematisch spezialisiert, setzen ein gewisses Maß an Vorinformation und Vertrautheit mit dem Szenendiskurs voraus, transportieren

die Fachsprache und den speziellen Jargon der Szene und arbeiten mit marktüblichen Textsorten, die stilistisch den Gepflogenheiten und der Symbolik jeder Szene angepasst werden. HipHop-Medien sind in einem Spannungsverhältnis zwischen der Szene und der dominanten Medien- und Werbeindustrie zu betrachten. Ähnlich wie beim Rap gibt auch es in der Sekundärsphäre einen Mainstream (etwa die Fernsehsendungen), einen Overground (z. B. Fachzeitschriften wie Juice und Backspin) und einen Underground (kleinräumig operierende Fanzines). An welcher Stelle des Kontinuums ein spezifisches Medium steht, ist an der inhaltlichen Zusammensetzung, am Umgang mit Werbung und nicht zuletzt am Sprachgebrauch erkennbar.

Was Spezialmedien im HipHop jenseits der Landesgrenzen vereint und unterscheidet, zeigt ein exemplarischer Vergleich zwischen führenden Magazinen aus Deutschland (Backspin), Frankreich (Radikal) und Italien (Aelle). Je eine Ausgabe wurde ausgewertet im Hinblick auf ihre inhaltliche Zusammensetzung und die Herkunft ihrer Werbeanzeigen (Androutopoulos 2001). Während bestimmte inhaltliche Aspekte für Musikzeitschriften schlechthin typisch sind – etwa der hohe Anteil von Interviews und Rezensionen –, sind die in allen drei Magazinen reichlich vorhandenen Graffiti-Seiten sowie Sprühdosen-Anzeigen echte Kulturspezifika. Differenzen in der Verteilung der Werbeanzeigen haben weniger mit HipHop an sich und mehr mit der Position der Hefte auf dem nationalen Markt zu tun. Dass beispielsweise das französische »Radikal« verhältnismäßig mehr Anzeigen für Major-Veröffentlichungen, außerdem typische Komponenten der kommerziellen Jugendpresse wie Poster und Modedefeatures enthält, spiegelt nicht Frankreichs Szene, sondern den Kommerzialisierungsgrad des individuellen Magazins wider.

Ein zentraler Aspekt der Sekundärtexte ist die Art und Weise, wie Elemente des professionellen journalistischen Duktus mit Elementen aus dem Szenediskurs artikuliert werden. Je nach Einzelmedium, Gattung und individuellem Talent können die Ergebnisse sehr unterschiedlich ausfallen. Ein erstes Beispiel liefern die Programmhefte des Mtv HipHop Open-Festivals (Beispiel 4).

Beispiel 4: Auszug aus dem Programmheft von »HipHop Open 2001«

1. Der Berliner MC Kool Savas, der besonders durch seine
2. Aktivitäten mit [...] auf sich aufmerksam machte, fühlt
3. sich mit dem Terminus »Skandal-Rapper« durchaus treffend
4. bezeichnet. »Pint Banane an euch Affen« oder »Fame und Cash«
5. sind Beispiele für seine sehr direkte Art, die Dinge auf
6. den Punkt zu bringen. [...] Zurzeit arbeitet Kool Savas
7. voll motiviert und höchst akribisch an seinen Album »Battle

8. Kings«. Noch mehr klare Worte dürfen erwartet werden. Und
9. eins ist auch bei Kool Savas Live-Auftritten garantiert.
10. Fake-MC Köpfe werden rollen. Derber Schiet! Wort drauf!!

Dies ist ein recht professioneller Duktus, der sich der Zielgruppe annähert, Elemente aus ihrer Sprache aufnimmt und transformiert: komplexer Satzbau mit Relativsätzen und Passivkonstruktionen (Zeilen 1-2, 8) aber auch Szenewortschatz (*fake*, *derb*). Interessant im Hinblick auf das Verhältnis von Globalität und Lokalität sind insbesondere die abschließenden Evaluations- und Bestätigungsformeln *Derber Schiet!* verbindet den beliebten Bewerter *derb* mit einer Eindeutigung des HipHop-üblichen *shit* (Metapher für das eigene Zeug, den eigenen Kram). *Wort drauf!!* lässt an die beliebte afroamerikanische Schlussformel *word*¹² oder *word up* denken.

Je mehr sich der journalistische Diskurs auf bestimmte stilistische Gebote des Rap – Alltagssprachlichkeit, Zelebrierung normferner Codes, kreative Verbindung unterschiedlicher Ressourcen – einlässt, desto mehr werden die Grenzen zwischen redaktionellem und Szenestil verwischt, die Konventionen des journalistischen Diskurses aufgeweicht oder gar bewusst unterwandert. Als Beispiel führe ich eine Moderationssequenz aus der mittlerweile eingestellten Sendung »Wordcup« an. Sie gehört zu den »genrespezifische[n] Spezialsendungen« des Musikfernsehens, die sich von den »stilistisch unstrukturierte[n] Videoclip-Strecken«¹³ thematisch und stilistisch abzuheben versuchen, in den Inhalten wie im Gestus und Duktus der ModeratorInnen (Beispiel 5).

Beispiel 5: Eröffnung von »Wordcup« (Viva) 07.02.99

1. hey leute was geht ab
2. willkommen zu Wordcup
3. schön dass ihr eingeschaltet habt.
4. wie ihr vielleicht wisst, wird Wordcup hier
aus Köln produziert,
5. und wir haben uns überlegt,
6. damit ihr zuhause und damit vor allen dingen wir
ein bisschen was von der kultur zu sehen kriegen,
7. kommen wir hier mal zum Dom.
8. weltbekannt, Kölner Dom,
9. wir lümmeln grade noch auf der domplatte rum
mit den ganzen skatern,
10. gehen noch gleich mal rauf und gucken ob Method Man
oben sitzt,
11. äh was haben wir noch in der sendung.
12. wir ham ein interview vorbereitet mit Outcast,

13. das wird's zu sehen geben,
 14. und wir warn in Paris bei der Rang Division, stimmt,
 15. und da haben wir was mitgebracht aus der Paris zeit
 16. wo wir euch zeigen, was da so grafikmässig
 im hiphop-bereich abgeht in Paris.
 17. auf jeden fall dranbleiben, bei Wordcup,
 18. wir gucken erstmal Method Man, Judgement Day.
 19. bei Wordcup. word.

Inhaltlich betrachtet bringt die ca. 30 Sekunden lange Passage weitgehend Standardisiertes: einleitende Begrüßung (Zeilen 1-3), eine »Atmosphäre schaffende« Beschreibung des Settings (4-10),¹⁴ eine Vorschau auf die Inhalte der Sendung (11-16), Anmoderation des ersten Clips (17-19). Die Spartenzugehörigkeit der Sendung wird bereits im Vorspann reichhaltig markiert: Scratching-Sounds, Graffiti-Stil für das Sendungslogo, »schwarz« anmutende englische Stimmen im Hintergrund. Der Moderator, ex-Rapper Tyron Ricketts, hält ein Mikrofon in der Hand und übernimmt damit ein Element aus dem Rapper-Habitus; seine Gestik ist auffallend expressiv. Durch die einleitende Begrüßung *hey leute was geht ab* und die Abschlussformel *word* wird der HipHop-Diskurs erneut kontextualisiert. Die Selbstreferenz ist durchgehend ein inklusives *wir* – Ricketts spricht im Namen des gesamten Teams. Sein Wortschatz umfasst Szenemarker, informell-umgangssprachliche Ausdrücke (*rumlummeln*; *was grafikmässig ... abgeht*), und einen Wechsel ins Englische (abschließendes *word*).¹⁵ Im Vergleich zu anderen Viva-ModeratorInnen kommt Ricketts' Stil auffallend ungeplant daher, enthält Verzögerungssignale und metakommunikative Äußerungen (*äh was haben wir noch...*, Zeile 11; *stimmt*, Zeile 14). Ob der Moderator tatsächlich spontan auftritt, ist so nicht zu beantworten. Entscheidend ist, dass er seinen virtuellen Interaktionsstil als einen spontanen, ungeplanten konstruiert und sich damit der Alltagskommunikation annähert, gewissermaßen authentischer erscheint.

Schreiber und Moderatoren, die wichtigsten Akteure der Sekundärsphäre, müssen den stilistischen Spagat zwischen Szene und Massenmedien vollziehen. Durch Anlehnung an den Sprechstil der Szene unterstreichen sie ihre subkulturelle Expertenschaft. Im kleinen Bereich der jugendkulturellen Nischemedien wird dadurch die Sprache der Straße zum symbolischen Kapital. Durch andere Verfahren (Strukturierungsmittel, flüssige Rede) bringen sie hingegen ihre professionelle Kompetenz zum Vorschein. Eine weitgehende Ignorierung journalistischer Konventionen können sich im Kernbereich der Massenmedien die Wenigsten leisten.¹⁶ Am Rande des Mediensystems ist das zwar möglich, doch in der Medienlandschaft des deutschsprachigen HipHop sind selbst bei Online-Projekten Filterungsprozesse zu

beobachten, die die Grenzen zwischen dem sekundären und dem tertiären Bereich verstärken. Webportale wie rap.de und webbeatz.de zum Beispiel setzen bei ihren freien Mitarbeitern starkes Schriftdeutsch, stilistische Sicherheit, eine »gute flotte Schreibe« (so der Webmaster von rap.de im Interview) voraus. Der Umgang mit Slang muss gekonnt werden, reicht aber für die Beteiligung an der Sekundärsphäre nicht aus. Die Maxime »Schreiben wie man spricht« genügt nur den Anforderungen der Tertiärsphäre.

3.3 Tertiärtexte: Fan-Kommunikation direkt und medial

Fantum ist ein Identitätsaspekt neben vielen anderen im Alltagsleben. Tertiäre Texte sind also in spezifischen Situationen und Aktivitäten im Leben von Individuen und Gruppen zu verorten. Wie andere expressive Jugendkulturen kennt HipHop ein ganzes Spektrum von Situationen, in denen Fan-Gespräche und andere kulturgebundene Aktivitäten entfaltet werden, beispielsweise Konzerte, Treffen im Jugendhaus, gemeinsames Üben und Rezipieren. Derartige Aktivitäten sind mehr oder weniger stark ritualisiert, in dem Sinne, dass die Performanz der Fan-Identität nicht nur erwartet wird, sondern auch ihr Ausleben, ihre Ausgestaltung vorgeformten Schritten und Ausdrucksformen folgt. Ausgehend von Fiskes weiter Auffassung tertiärer Texte (vgl. Abs. 2) kann man im HipHop zwischen zwei Sorten von Tertiärtexten unterscheiden: kommunikativer Alltag in der Gruppe und Eigenproduktionen. Fiske (1997) und Winter (1995; 199ff.) sprechen hier von zwei Typen der Fan-Produktivität: der semiotischen und expressiven einerseits, der textuellen Produktivität andererseits. Beide können sich neben dem direkten Gespräch auch durch verschiedene Medien verwirklichen, beispielsweise Leserbriefe (Fiskes 1987), die Produktion eigener Fanzines (Winter 1995) oder das Internet, worauf ich im weiteren Verlauf eingehen werde.

Die konkreten kommunikativen Praktiken der HipHop-Fans sind noch wenig untersucht. Vorliegende Untersuchungen arbeiten einerseits mit Interviews, andererseits mit Ausschnitten aus tatsächlichen Interaktionen. Als Beispiel für den ersten Typ sei Sylvia Schneiders ethnografische Studie über eine amateurhafte HipHop-Formation und die »Gewaltrhetorik« ihrer Rapsongs erwähnt. Schneider (1997) will zeigen,

»wie Jugendliche auf der Grundlage ihrer gemeinsamen, über die verschiedenen Produkte der Kulturindustrie (CDs, Musikvideos, Fanzines, Fachzeitschriften, diverse Kinoproduktionen etc.) vermittelten Rezeptionserfahrungen zu einer Form alltagskultureller Re- und Neuinszenierung gelangen, die [...]einen besonderen Identitätsgewinn darstellt: die Produktion und Präsentation eigener Texte und deren musikalische Verarbeitung« (1997: 269).

Man merkt, dass hier ganz verschiedene Medienformate – Primär-, Sekundär- und Tertiärtexte – trotz ihrer unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen undifferenziert nebeneinander gestellt werden. Dennoch bietet Schneider Einsichten in die Bewusstheit der kulturellen Adaptation und die Verbindung globaler und lokaler Ressourcen in den Eigenproduktionen der Beteiligten. Die teilweise aus Jugendlichen der zweiten Migrantengeneration bestehende Gruppe konsumiert sowohl US-amerikanische als auch deutsche Produktionen und nimmt beide Märkte differenziert wahr. Die Jugendlichen distanzieren sich z. B. vom Gangster-Rap und orientieren sich eher am Message-Rap von Public Enemy. Sie sind sich Unterschieden zwischen dem ursprünglichen Kontext des HipHop und den sozialen Verhältnissen der Rezeptionsgemeinschaft durchaus bewusst, dennoch betrachten sie bestimmte eigene Erfahrungen als mit der Ausgangskultur vergleichbar, z. B. Probleme mit der Polizei als HipHopper und/oder Ausländer. Die politische Botschaft von Rap in Deutschland lautet für die Gruppe: »[...] gegen Rassismus, Ausländerfeindlichkeit, Ausgrenzung von Minderheiten und andere gesellschaftliche Mißstände [...]« (276). In ihren Eigenproduktionen versuchen sie, ihre »Wurzeln« und eigenen Erfahrungen zu verarbeiten, was aber nicht daran hindert, HipHop spezifische englische Ausrufe (*Klick Klick Bum Booyaa*) in ihre deutschsprachigen Texte einzubetten.

Der tatsächlichen Interaktion von HipHop-Fans sind die Mannheimer Untersuchungen von Bierbach/Birken-Silverman (2002) gewidmet (vgl. auch Birken-Silverman in diesem Band). Anhand von Interviews und Gesprächsaufnahmen mit einer Breakdance-Clique italienischstämmiger Jugendlicher werden die zentralen Merkmale ihres Kommunikationsstils rekonstruiert. Die Ergebnisse sind aufschlussreich im Hinblick auf die Frage, wie HipHop mit den sonstigen Aspekten der sozialen Realität der Jugendlichen – lokale Verwurzelung im Mannheimer Stadtteil, ethnische Herkunft aus dem sizilianischen Dorf – kombiniert wird. In der Artikulation ihrer Gruppenidentität »schöpfen die Jugendlichen aus Wissensbeständen, die in hohem Maße medienvermittelt sind und in unserem Fall auf spezifische – und kreative – Weise mit Elementen aus der ›Heimatkultur‹ der Migranten vermischt werden« (Bierbach/Birken-Silvermann 2002: 192). Die Entwicklung eines gruppenspezifischen »Zwischenraums« wird programmatisch signalisiert durch die Umbenennung von Personen und Stadtteilen, wobei Ressourcen aus dem globalen HipHop wie aus der populären Kultur des Herkunftslandes eingesetzt werden. Zentrale Merkmale des Gruppenstils sind die Fachterminologie des Breakdance, Referenzen und Anspielungen auf gemeinsames HipHop-Wissen sowie die kulturtypischen rituellen Handlungen des Boasting und Dissing, die durch Rückgriff auf die Mehrsprachigkeit der Gruppe ausgestaltet werden. Deutsch, Italienisch, Sizilianisch,

Englisch tragen dabei sehr unterschiedliche symbolische Werte (vgl. auch Auzanneau in diesem Band).

Während das *Blackbook* als traditionelles Mittel für Eigenproduktionen (Skizzen, Texte) nach wie vor verwendet wird, eröffnet das Netz einen bis vor kurzem ungeahnten Freiraum für Fans und Nachwuchskünstler. Dies soll nun an Daten und Ergebnissen des Forschungsprojekts »jugendkulturelle mediale Stile« veranschaulicht werden (vgl. Androutsopoulos 2003 und im Druck). In wenigen Jahren hat sich HipHop im (deutschsprachigen) Internet zu einem umfangreichen Feld mit Hunderten von persönlichen Homepages, Dutzenden von Portalen, Foren und Online-Magazinen entwickelt. Dabei sind drei zentrale Formate aktiver Beteiligung zu unterscheiden: (a) Teilnahme an Foren, Chats und Gästebüchern, die man als äquivalent zum direkten Fanggespräch auffassen kann; (b) die Herstellung einer persönlichen Homepage, ein klassischer Fall von Fan-Produktivität; und (c) die Arbeit an einem größeren, oft kommerziellen Online-Projekt, die gewissermaßen an der Schwelle von der amateurhaften Tertiär- zur (halb)professionellen Sekundärsphäre steht. Speziell im Hinblick auf die persönlichen Homepages lassen sich die zentralen Beteiligungsmotive als Inszenieren, Repräsentieren und Kontaktieren zusammenfassen. Persönliche Homepages dienen dazu, sich als aktives, kompetentes Mitglied der Kultur zu *inszenieren*. Man erzählt den eigenen jugendkulturellen Werdegang, stellt Eigenproduktionen zur Verfügung und bedient sich dabei kulturtypischer Insignien in Sprache, Typografie und Bild.¹⁷ *Repräsentieren* (vgl. Menrath in diesem Band) bedeutet in Bezug auf das Internet, dass man durch das individuelle Angebot die Offline-Aktivitäten der eigenen Stadt bzw. Region sichtbar macht. Dies kann erzielt werden durch die Erzählung der eigenen Biografie, die Zusammensetzung der Linkliste oder die explizite Erklärung, die eigene Stadt/Region auf die »virtuelle Landkarte« der Musikkultur setzen zu wollen. Online-Kommunikation ist schließlich auch ein Weg, um Gleichgesinnte zu *kontaktieren*. Bekanntschaften im Forum und Chat können zu einer Verdichtung regionaler Kontakte, zu neuen künstlerischen Kooperationen oder sogar zu Partnerschaften führen. Allerdings – und dies bestätigt das oben angeführte Diktum von Torch – stimmen die Beteiligten darin überein, dass das Internet die realen Formen der kulturellen Beteiligung ergänzt, aber nicht ersetzen kann.

In den Online-Schreibstilen der jugendlichen Fans, Aktivisten und Nachwuchskünstler operiert ein bereits aus den anderen beiden Sphären bekanntes Prinzip: Unterschiedliche Ressourcen werden zu einem kontextspezifischen Mix zusammengestellt. Dazu gehören die Alltagssprache der Gruppe, Gattungskonventionen aus den alten und neuen Medien sowie Elemente aus der primären und sekundären Sphäre. Wie Ressourcen aus US-amerikanischen Primärtexten zur Gestaltung

von Tertiärtexten rekontextualisiert werden, zeigt exemplarisch die Homepage von Aspa (Name geändert), einer 15-jährigen Schülerin (Beispiel 6). Sie benutzt Black English an emblematischen Stellen ihrer Homepage: Namen der Navigationsrubriken, Seitentitel und Überschriften im Text. Neben spezifischen Ausdrücken (*fresh*) und Formeln (*mix up the shit, greetings goes to...*) kommen dabei folgende Schreibweisen vor:

- Artikelformen *tha, da*;
- Endung <-z> im Plural englischer Substantive;
- Buchstabenersetzungen (2 für ›to‹, \$#!T für ›shit‹), Abkürzung des Datums (2k für 2000).

Im Interview führt die Betreiberin diese Schreibweisen auf die US-Band Wu-Tang Clan zurück. Am Beispiel von *Welcome 2 tha World of ...* erklärt sie: *Ich hör das seitdem ich elf bin [...] die haben immer so Statements von sich selber da drauf [auf den Platten] oder so Sprüche, oder wenn man sich ihre Texte so anguckt dann sieht man wie das geschrieben ist, alleine schon dieser Slang...* Ihre Antwort auf die Frage, ob diese Verbindung für Besucher der Site erkennbar ist, lautet: *Ich hoffe es!*

Beispiel 6: Sprachliche Gestaltung emblematischer Stellen auf der persönlichen Homepage von »Aspa«

Navigationsrubriken	Seitentitel (Browserkopf)	Überschrift
Home	Welcome 2 tha World of A s p A	!!! NA DU !!!
Guestbook	ASPS'z GBOOK	GUESTBOOK OF ASPA
Friendz	THA FRIENDS	--
Tha Mix	THA MIX	!!! MIX UP THA \$#!T !!!
Links	Ein paar freshe Linkz von A s p A	::L I N K Z::
P.O.D....W	ASPAS PIC OF DA WEEK	24-06-2k2 – 01-07.2k2
NEWZ	THA NEWZ	– –
GRUESSE		Greetingz goes 2...

Auch Foren, Chats und Gästebücher sind Schauplätze für den Gebrauch von Black English-Elementen in deutschsprachigen Tertiärtexten (Androutopoulos 2003). Da sie öffentliche Plattformen sind und eine anonyme Beteiligung zulassen, werden sie weniger ernst genommen als persönliche Homepages und sind von gewissen Pflichten der Autorschaft entlastet. Das macht sie geeignet für Inszenierungen

von Identität, die vornehmlich durch sprachliche Stilisierungen konstruiert werden. Das Aktivitätsspektrum auf dem Gästebuch von rap.de (Beispiel 7) umfasst *Aufrufe* an Fans und Aktivisten (7a); *Dissen* der Website, bestimmter Künstler oder anderer Teilnehmer (7b); *Grüße* an Freunde und Bekannte der Offline-Welt (7c, 7d); Beteuerung kultureller Loyalität durch Fan-Slogans (7c); und Werbung in eigener Sache.

Beispiel 7: Einträge auf dem Rapboard von rap.de (August 2001)

(7a) Yo, Leute Ich suche Mcs, DJs, Breaker und Writer aus ganz NRW für Jams in ganz NRW oder auch in ganz Deutschland. Ich habe auch die Möglichkeit bei mir zu Hause ein Tape aufzunehmen. Eine kleine crew sind wir übrings schon. Ich selbst bin der einzige DJ in unserer crew. [...]

PEAZE [NAME]

(7b) Bin ich eigentlich der einzige der die Leistung von Nina MC auf dem splash einfach nur peinlich fand??? [...] Ich hab wirklich nichts grundsätzliches gegen ladies am mic aber es muß schon was dabei überkommen – wie bei Brix zum Beispiel. Die hat ihren eigenen style und nen smoothen flow. Allein Frau zu sein reicht nicht aus beim mceeen...

sorry Nina... [NAME]

(7c) One Love wollte eigentlich nur mal welche grüßen die immer im chat sind und so die ich kenne achso und noch was ihr seit alle süchtig he he(nicht sortiert): [MEHRERE NAMEN] und alle die ich im moment vergessen habe

Truth Peace and Love and Music

Cyber Bob Marley

(7d) eyyy yo000 first i wanna represent my wiesbadn hood yo!!!n this goes out to my straight up philly niggaz!!!how ya doin' dawgz??? we'll see each otha again!!! Word!!!

Ein exemplarischer Vergleich mit HipHop-Gästebüchern aus anderen Ländern¹⁸ zeigt qualitative Übereinstimmungen, aber auch quantitative Unterschiede beim Englischgebrauch. So findet man auf HipHop-Gästebüchern aus Deutschland, Italien und Norwegen

- Fach- und Slangausdrücke, die jeweils in die Landessprache integriert werden;
- Anreden wie *homies*, *niggas*, *brothers and sistaz* und teilweise auch ihre Entsprechungen in der Landessprache;
- Formeln für rituelle Handlungen wie Begrüßungen und Verabschiedungen (vor allem *yo* und *peace* sowie Varianten wie *peAz* und *pace*);

- Fan-Slogans und andere Beteuerungen kultureller Loyalität (z. B. *X rulez* oder *hiphop 4 life*);
- lexikalische und orthografische Stereotype des Black English wie das schon genannte Plural *-z*, die Artikelformen *tha* oder *da*.

Sprachmittel dieser Art verweisen auf Kenntnis der »Mutterkultur« und sind damit wichtige Mittel der Selbstinszenierung als Mitglied. Sie bilden eine Art roten Faden zu den Primär- und Sekundärtexten sowie eine Oberflächenverbindung zwischen den lokalen HipHop-Diskursen. Unterschiede in ihrer Gebrauchshäufigkeit, insbesondere ihre höhere Frequenz in Deutschland, müssten im Einzelnen überprüft werden und bedürfen zusätzlicher Erklärungen (vgl. Lilienkamp 2001).

4. FAZIT

Der Sprachgebrauch im HipHop ist uneinheitlich, gemäß der unterschiedlichen Kontexte und Kommunikationsprozesse, die die Kultur ausmachen. Dennoch zeigt sich, dass alle drei Sphären des HipHop nach einem gemeinsamen Prinzip operieren: dem der Bricolage (Schlobinski 1989, Schlobinski/Schmid 1996), der Mischung und Kombination unterschiedlicher Ressourcen zu kontextspezifischen Sprech- und Schreibstilen. Bei den Primärtexten geht es vornehmlich darum, innerhalb eines formalen Rahmens (Beatstruktur, Reimzwang) das verfügbare soziolinguistische Repertoire kreativ einzusetzen. Bei den Sekundärtexten sind mit der Marktposition zusammenhängende Artikulationen von lebensweltlichen und massenmedialen Konventionen ausschlaggebend. In den Tertiärtexten verbinden sich Ressourcen aus dem Alltag der Fans und den rezipierten Medien. Jede Sphäre weist dabei ihre spezifischen Möglichkeiten und Grenzen des sprachlichen Ausdrucks auf. Die umgangssprachliche Orientierung des Rapsongs zum Beispiel ist in der Berichterstattung über Rap nicht ohne Weiteres möglich, aber in ihrer reflexiven Konstruiertheit auch nicht mit der Sprache in der Clique gleichzusetzen. Raplyrics, Moderationen und Fangespräche folgen in ihrer sprachlichen Konstruktion den Normen der jeweils eigenen Sphäre, es bestehen jedoch auch Übergänge und Kontinuitäten: Sprechhandlungen der primären Sphäre finden sich in den Fan-Praktiken wieder, beispielsweise das Boasting und Dissing in der Gruppe und im Internet. Englisch und vor allem (stereotypisches) Black English fungiert als globales »kulturelles Kapital« auf allen Ebenen des HipHop. Diese Schnittstellen – im Wortschatz, in den rituellen Sprechhandlungen und den üblichen hierfür eingesetzten Formeln – sind als wichtige globale Mittel des

HipHop aufzufassen. Ihr Wechselspiel mit den Elementen der Lokalität kommt an mehreren Stellen zum Vorschein: in Cliquengesprächen oder Gästebucheinträgen etwa, die Black English neben Regionaldialekten oder Herkunftssprachen enthalten, oder in den Metaphern und kulturellen Referenzen der Primärtexte: Als gattungstypische Bausteine verbinden sie Primärtexte über Landes- und Sprachgrenzen hinweg, gleichzeitig ermöglichen sie die lokale Verankerung des Rapdiskurses. Diese Ergebnisse zeigen, dass Fiskes Konzept der vertikalen Intertextualität ein fruchtbarer Ausgangspunkt für eine diskursorientierte, textanalytische Beschreibung von Popkultur(en) ist. Allerdings müssen die Schnittstellen und Übergangsprozesse zwischen den drei Sphären neu bedacht werden. Die Sphären haben zwar unscharfe Ränder, werden aber durch bestimmte Schließungsmechanismen voneinander abgegrenzt.

ANMERKUNGEN

1 Sprachliche Unterschiede im deutschsprachigen Rap sind den Beteiligten sehr wohl bewusst. Die Mitglieder der Berliner Formation Beatfabrik zum Beispiel werten in einem Interview Rapper ab, die »mit gehobener Sprache daherschwafeln«, sie unterscheiden zwischen »Berliner« und »Hamburger Slang« in den Lyrics und regen sich über Letzteren auf (Ripke 2003).

2 Ich beziehe mich auf Ergebnisse des von 1998-2000 durchgeführten Postdocs »Medienkommunikation in der Jugendkultur« (Androutsopoulos 2000, 2001), auf das mit Arno Scholz bearbeitete Projekt »European Rap Research« (vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002 und im Druck) sowie auf das bis Februar 2004 laufende Projekt »jugendkulturelle mediale Stile« (vgl. Androutsopoulos 2003, im Druck).

3 Vgl. u. a. Lull (1995) mit Bezug auf Indonesien, Potter (1995) mit Bezug auf Frankreich, Verlan/Loh (2000: 118f., 197f.) und Güngör/Loh (2002: 130ff.) für Deutschland.

4 Wu Tang Clan: »It's yourz«, in: *Forever*, Lou (Sony) 2000.

5 Spax: »Ich komm'«, in: *Privat*, Moto Music 1998.

6 Zondaní Negrí: »To rap mou íne próklisi«, in: *O prótos tómos*, FM Records 1998.

7 Text zitiert nach Berns/Schlobinski (2003).

8 Ypochthónios – Katachthónios: »Su bíke to demónio«, in: *Echokratoría*, FM Records 2000.

9 Für das Beispiel und ausführliche Diskussion danke ich Murat Güngör und Hannes Loh.

10 Das Porträt von Manges bei Güngör/Loh (in diesem Band) veranschaulicht diese Entsprechung. Manges' Ansichten über Sprache im Rap (*purere Rap ist straßenmäßig, direkter Slang*) entsprechen seiner Position außerhalb des Mainstreams.

11 Torch im Interview mit Joachim Landesvatter: »Witzig war gestern«, in: *de:bug* 39 (09.2000), S. 16.

12 Das *rap dictionary* (www.rapdict.org) führt *word* (in diesem speziellen afroamerikanischen Gebrauch) als Interjektion an und erklärt es als »Exclamation or term of endearment«.

13 Hachmeister/Lingemann (1999: 152).

14 Zeile 10 ist ein Sprachspiel mit dem Setting (Kölner Dom) und dem Künstler des ersten Videoclips.

15 Verlan/Loh (2000: 289-291, 294f.), die über die Viva-Sendungen »Freestyle« und »Wordcup« ausführlich berichten, bemerken »die amerikanische Attitüde von Tyrons Moderationen« (289) und die Gefahr, dass sie »das ideale Klischee von einem Rap-VJ« (290) darstellt. Sie räumen jedoch ein, dass dieser Stil auch eine allgemeinere Haltung widerspiegelt.

16 In der Tat zeigt die Entwicklung der HipHop-Sendungen bei Viva eine immer stärkere Konventionalisierung (vgl. Verlan/Loh 2000: 289ff.).

17 Persönliche Homepages machen die unscharfen Grenzen zwischen den Sphären erneut deutlich. In erster Linie sind sie wohl als Tertiärtexte (Ergebnisse der textuellen Fan-Produktivität) einzustufen, sie können aber auch Primärtexte enthalten (Eigenproduktionen an der Schwelle des Übergangs zur Kulturindustrie) und vielleicht auch Sekundärtexte – wenn z. B. die Betreiber die musikkulturelle Aktualität ihrer Region vorstellen und kommentieren.

18 Im einzelnen Italien (vgl. Wilhelms 2002, die die Kommunikation auf www.zkhhp.com untersucht) und Norwegen (www.bergenhiphop.com, Materialien von Endre Brunsted, Universität Bergen).

LITERATUR

Adamzik, Kirsten: »Die Zukunft der Text(sorten)linguistik. Textsortennetze, Textsortenfelder, Textsorten im Verbund«, in: Ulla Fix/Stephan Habscheid/Josef Klein (Hg.), *Zur Kulturspezifik von Textsorten*, Tübingen: Stauffenburg 2001, S. 15-30.

Androutopoulos, Jannis: »Jugendmedien sprachwissenschaftlich betrachtet«, in: *merz* 44:4 (2000), S. 229-235.

Androutopoulos, Jannis: »Textsorten und Fankulturen«, in: Josef Klein/Stephan Habscheid/Ulla Fix (Hg.), *Zur Kulturspezifik von Textsorten*, Tübingen: Stauffenburg 2001, S. 33-50.

- Androutsopoulos, Jannis: »Jugendliche Schreibstile in der Netzkomunikation: zwei Gästebücher im Vergleich«, in: Eva Neuland (Hg.), *Jugendsprachen – Spiegel der Zeit*, Frankfurt a.M.: Lang 2003, S. 307-321.
- Androutsopoulos, Jannis: »Musikszenen im Netz: Felder, Nutzer, Codes«, in: Hans Merckens/Jürgen Zinnecker (Hg.), *Jahrbuch Jugendforschung 3*, Opladen: Leske + Budrich (im Druck).
- Androutsopoulos, Jannis/Scholz, Arno: »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics«, in: *Philologie im Netz 19* (2002), S. 1-42; online unter: <http://www.fu-berlin.de/phn/phin19/p19tr.htm> (letzter Zugriff: 11.04.2003).
- Androutsopoulos, Jannis/Scholz, Arno: »Spaghetti Funk: Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe«, in: *Popular Music and Society* (im Druck).
- Berns, Jan: »»Ich geb' dir gleich 'n battle«. Sprachliche Initiation innerhalb deutscher Hip-Hop Kultur«, in: Eva Neuland (Hg.), *Jugendsprachen – Spiegel der Zeit*, Frankfurt a.M.: Lang 2003, S. 323-334.
- Berns, Jan/Schlobinski, Peter: »Constructions of identity in German hiphop culture«, in: Jannis Androutsopoulos/Alexandra Georgakopoulou (Hg.), *Discourse Constructions of Youth Identities*, Amsterdam: Benjamins 2003, S. 197-219.
- Bierbach, Christine/Birken-Silverman, Gabriele: »Kommunikationsstil und sprachliche Symbolisierung in einer Gruppe italienischer Migrantenjugendlicher aus der HipHop-Szene in Mannheim«, in: Inken Keim/Wilfried Schütte (Hg.), *Soziale Welten und kommunikative Stile*, Tübingen: Narr 2002, S. 187-216.
- Fairclough, Norman: *Media Discourse*, London: Edward Arnold 1995.
- Fiske, John: *Television Culture*, London, New York: Routledge 1987.
- Fiske, John: »Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur«, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht: Cultural Studies und Diskursanalyse*, 2. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, S. 65-84.
- Fiske, John: »Die kulturelle Ökonomie des Fantums«, in: SPoKK (Hg.), *Kursbuch Jugendkultur*, Mannheim: Bollmann 1997, S. 54-69.
- Güngör, Murat/Loh, Hannes: *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap*, Höfen: Hannibal 2002.
- Hachmeister, Lutz/Lingemann, Jan: »Das Gefühl VIVA. Deutsches Musikfernsehen und die neue Sozialdemokratie«, in: Klaus Neumann-Braun (Hg.), *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 132-172.

- Klein, Josef: »Intertextualität, Geltungsmodus, Texthandlungsmuster«, in: Kirsten Adamzik (Hg.), *Textsorten*, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 31-44.
- Labov, William: »Rules for ritual insults«, in: ders. *Language in the inner city: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 1972, S. 277-353.
- Lakoff George/Mark Johnson: *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Aus dem Amerikan. übers. v. Astrid Hildenbrand, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme 1998.
- Lilienkamp, Marc: *Angloamerikanismus und Popkultur: Untersuchungen zur Sprache in französischen, deutschen und spanischen Musikmagazinen*, Frankfurt a.M.: Lang 2001.
- Loh, Hannes: »In Baggypants fürs Vaterland«, in: *Jungle World* 15 (3. April 2002), S. 11.
- Lull, James: *Media, communication, culture. A global approach*, Cambridge: Polity Press 1995.
- Mitchell, Tony: »Introduction: Another Root – Hip-Hop outside the USA«, in: ders. (Hg.), *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown: Wesleyan Univ. Press 2001.
- Ripke, Paul: »Beatfabrik: Gerfühle und Eindrücke vermitteln«, in: *Backspin* 44 (April 2003), 230-231.
- Schlobinski, Peter: »»Frau Meier hat Aids, Herr Tropfmann hat Herpes, was wollen Sie einsetzen?« Exemplarische Analyse eines Sprechstils«, in: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 41 (1989), S. 1-34.
- Schlobinski, Peter/Katja Schmid: »Alles ist eine Frage des Stils. Zur sprachlichen Kommunikation in Jugendcliquen und -szenen«, in: *Muttersprache* 106 (1996), S. 211-225.
- Schneider, Silvia: »Gewaltrhetorik in der Selbstpräsentation jugendlicher HipHopper«, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hg.), *Rezeptionsforschung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 268-286.
- Scholz, Arno: »Der französische Rap als Lyrik der Gegenwart?«, in: Gisela Febel/Hans Grote (Hg.), *L'état de la poésie aujourd'hui. Perspectives französischsprachiger Gegenwartslyrik*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003, S. 241-255. (2003a)
- Scholz, Arno: »»Explicite Lingo«. Funktionen von Substandard in romanischen Rap-Texten (Italien, Frankreich, Spanien)«, in: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 65 (2003), S. 111-130. (2003b)
- Streeck, Jürgen: »Hip-Hop-Identität«, in: Inken Keim/Wilfried Schütte (Hg.), *Soziale Welten und kommunikative Stile*, Tübingen: Narr 2002, S. 537-557.
- Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press 1995.

- Toop, David: *Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop*, London: Serpent's Tail, 2000.
- Ullmaier, Johannes: »Paratexte im Pop«, in: *Testcard* No 7, 1999.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes: *20 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal 2000.
- Wilhelms, Nike: *Gästebuchkommunikation italienischer HipHop-Fans im Internet*. Unveröff. Magisterarbeit. Universität Mannheim, Philosophische Fakultät 2002.
- Winter, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*, München: Quintessenz 1995.

■■■. der text steht im zentrum

der text steht im zentrum
der rest ist nur schabernack
rap verkauft sich, ach...
mal schnell mitgemacht

Stieber Twins: »Fenster Zum Hof« (Fenster Zum Hof CD, MZEE 1997)

HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap

SASCHA VERLAN

»Willst du mich fragen insgeheim,
sprich im Gedicht mit mir, im Reim
denn was man nicht in Versen spricht,
versteh' ich nicht – versteh' ich nicht...«
(Michael Ende)

Es gibt Menschen, für die wird der Spaß am Sprachspiel zum Zwang. Wie das Echo in Michael Endes *Unendlicher Geschichte* können sie nur in Reimen und Witzen kommunizieren. Diese seltsame wie seltene Sprachstörung heißt Moria. Lange bevor ich mich mit Reimen, Wortspielen und streitenden Dichtern zu beschäftigen begann, habe ich einen Menschen kennen gelernt, der an Moria litt, wobei leiden das falsche Wort ist. Im Kreiskrankenhaus Ludwigsburg betreute ich einen alten Mann, der tatsächlich nur noch in Reimen sprach. In druckreifen Knittelversen verlangte er nach dem Arzt oder seinem Essen, und auch die Geschichte seines Lebens erzählte er mir in Reimen. Je schlechter sein gesundheitlicher Zustand wurde, desto unzugänglicher, ich würde sagen, avantgardistischer wurde seine Dichtung. Eine ganz neue, sehr viel kunstvollere Form der *écriture automatique*, als sie die Surrealisten um André Breton zu ihrem Programm gemacht hatten. Dass ich damals kein Aufnahmegerät dabei hatte, dass ich gar nicht auf die Idee kam, diesen Reim- und Redefluss zu dokumentieren, bereue ich heute mehr denn je.

Moria hat noch eine zweite Bedeutung: Moria ist der Name des heiligen Berges in Jerusalem, auf dem Abraham – *sagt Abraham zu Bebraham, kann ich mal dein Cebra ham* – seinen einzigen Sohn Isaak Gott zum Opfer bringen sollte, auf dem Salomo den heiligen Tempel erbaute und heute die Klagemauer steht (»bin tapfer wie horst tappert

alias derrick und ertapp dort ein hiphop-kid, das friedlich wie koschnick mit dem kopf nickt...«; Massive Töne). Der Zwang zu reimen und mit der Sprache zu spielen wird so – verbindet man beide Bedeutungen – zum heiligen Wahnsinn. Allerdings wäre es vielleicht angemessener, nicht von Wahnsinn sondern von kindlichem Spieltrieb und Ursprünglichkeit zu sprechen, oder um es mit den Worten Schillers zu sagen, der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er mit seiner Sprache spielt.

RAP ATTACK – DIE AFROAMERIKANISCHEN WURZELN DES RAP

David Toop ist der erste und bis heute wichtigste Biograph der HipHop-Kultur. Als 1984 die erste Auflage seiner *Rap Attack* in die Buchhandlungen kam, erschien sie vielen als Abgesang auf den letzten Hype der Pop-Kultur. Doch kaum war die erste Erfolgswelle zu Ende gegangen, kam mit Run DMC die nächste rap revolution. Es folgten N.W.A. und die Westcoast, Russel Simmons und Def Jam, De La Soul und A Tribe Called Quest, Dr Dre und Snoop Doggy Dogg, 2 Pac und The Notorious B.I.G., The Fugees und Busta Rhymes, der Wu Tang Clan, Puff Daddy und aktuell Eminem aka Slim Shady. Auch 30 Jahre nach ihrem Entstehen in der South Bronx, New York, ist ein Ende der HipHop-Kultur nicht absehbar.

Längst hat die Kultur die Grenzen des Ghettos, die Grenzen der USA hinter sich gelassen. HipHop hat Jugendliche auf der ganzen Welt begeistert und aufgerüttelt, zuerst als Fans und Liebhaber, dann wurden viele von ihnen selbst zu Produzenten, wurden DJs, Rapper, Breaker oder Writer. Sie brachten ihre persönlichen kulturellen Wurzeln in die HipHop-Kultur ein und machten sie so zur ersten wirklich globalen Kultur.

Und genau hier versagt das Erklärungsmodell von David Toop. Er hat Rap auf seine afrikanischen und afroamerikanischen Wurzeln zurück geführt, auf die westafrikanischen Griots, auf Playing the Downs und die Geschichten vom Signifying Monkey, auf die Last Poets. Das war wichtig für das Selbstbewusstsein der amerikanischen Szene, für die Anerkennung von Rap als kultureller Ausdrucksform. In der Rezeption in Europa, vor allem aber in Deutschland führte diese historische Herleitung zu fatalen Schlussfolgerungen: HipHop war nicht mehr nur die Kultur des Ghettos – was eine soziale, jedoch keine ethnische Zuschreibung bedeutet –, HipHop war fortan eine schwarze Kultur und viel zu oft: die Kultur des wilden schwarzen Mannes.

Wie jedoch ist die organische, selbstverständliche Übernahme von HipHop in der ganzen Welt zu erklären? Wie ist es möglich, dass Jugendliche in Deutschland, Frankreich, in der Türkei, in Japan, China, Australien, Südamerika diese Kultur leben können, ohne sich zu

verbiegen, ohne ihre eigene kulturelle Herkunft zu verraten? Diese zentrale Frage soll im folgenden am Beispiel von Rap und seiner wesentlichen Elemente erläutert werden, nämlich Improvisation und Wettstreit, Reim und Vers.

»ICH WEIß NOCH GENAU, WIE DAS ALLES BEGANN« – DIE ANFÄNGE DER RAP-KULTUR

Seltsame Ironie der Geschichte: HipHop wird heute oft mit Rap gleichgesetzt. Es sind die Rapper, die das Bild der Kultur in der Öffentlichkeit bestimmen, und das obwohl Rap als die letzte der vier Hip-Hop-Ausdrucksformen entstanden ist, und es mit Grandmaster Flash ein DJ war, der Rap zwar nicht erfunden, aber doch erst möglich gemacht hat.

Die Jugendlichen in den New Yorker Armenvierteln hatten weder genügend Geld für den Eintritt noch für die richtige Kleidung, als dass sie von den Türstehern in die angesagten Diskotheken eingelassen worden wären. Da sie aber auf Disco und Tanz nicht verzichten wollten, veranstalteten sie ihre eigenen Partys, so genannte Block Partys, weil in Hinterhöfen, verlassenen Fabrikhallen und im Sommer am liebsten im Park gefeiert wurde. Ein DJ brachte sein Sound System mit, Strom wurde von öffentlichen Leitungen abgezapft, und die Party konnte beginnen.

Die Musik unterschied sich anfangs nur unwesentlich von der Musik in den Clubs, Mitte der 70er Jahre hieß das: Disco. Doch dann erkannte Kool DJ Herc, dass sein Publikum vor allem auf die Breakpassagen der Stücke reagierte, wenn also nur Bass und Schlagzeug den Beat spielten. Er verlängerte diese Sequenzen, indem er sie abwechselnd von zwei Plattenspielern abspielte. Das war die erste und wichtigste Neuerung und der Beginn von HipHop. Im direkten Wettkampf entwickelten die New Yorker Underground-DJs immer neue Techniken. Und die Tricks waren bald so spektakulär, dass niemand mehr tanzen wollte, stattdessen stand das Publikum vor dem DJ-Pult und staunte. Eine unerträgliche Situation für jeden DJ: ein Publikum, das nicht tanzen will.

Es war Grandmaster Flash, der auf die naheliegende und dennoch weit reichende Idee kam: Er holte sich ein paar geschwätige Jungs auf die Bühne, die mit lockeren Sprüchen, Anfeuerungsrufen und lustigen Reimen das Publikum von den Tricks des DJs ablenkten und wieder zum Tanzen brachten. Die Rapper machten diesen Job so gut, dass bald niemand mehr etwas vom DJ wissen wollte, stattdessen wurden sie selbst zu den neuen Stars der Szene. Und wie zuvor die DJs setzten auch die Rapper alles daran, sich gegenseitig zu übertreffen, erfanden immer neue, kompliziertere Reime und trugen ihren

Wettstreit offen auf der Bühne aus. Das Publikum seinerseits wurde immer anspruchsvoller. Was gestern noch gefiel, wurde heute schon ausgebuht.

In einem sich gegenseitig verstärkenden Prozess verbesserten Rapper und Publikum so ihre sprachlichen Fähigkeiten. Diese am Rap geschulte Sprach- und Argumentationsfähigkeit beeindruckte die Sozialarbeiter, die nach den L.A.-Riots die Friedensverhandlungen zwischen Bloods und Crips moderierten, ebenso wie den Lyriker Alan Kaufman, der in einem Essay die provozierende Frage stellte, wer denn nun literarisch gebildeter sei, der Literaturstudent, der kaum ein Gedicht aufsagen könne, oder der Rap-Fan, der unzählige Raps auswendig weiß – by heart, wie es im Englischen heißt –, der also Sprache und Struktur verinnerlicht hat. Der Ring war eröffnet ...

»ICH BRECH DIR DAS REIMBEIN, DEIN SATZ WIRD HINKEN« – IMPROVISATION UND DICHTERSTREIT

David Toop hat zu Recht auf die afroamerikanischen Wurzeln von Improvisation und Wettstreit im Rap hingewiesen. Allerdings gibt es Formen von literarischen Wettkämpfen und Improvisation mit Sprache in allen oralen Kulturen: in Grönland beispielsweise gibt es Völker, die ihre Rechtsstreitigkeiten in improvisierten Dichternetzkämpfen austragen. Es gewinnt, wer mit seinen Versen das Publikum für sich gewinnen kann (Und ganz ehrlich, ist es in westlichen Gerichtssälen anders?). In der Türkei wetteifern Jugendliche in gereimten Versduellen, ebenso in China und Südamerika. Selbst im deutschsprachigen Raum, in Tirol, wird in Versen, den so genannten Gstanzn gspottet und gestritten. Und ein Blick zurück in die literarische Vergangenheit zeigt, Improvisation und Wettkampf waren einmal fester Bestandteil des literarischen Lebens: ob bukolische Dichtung, der Agon im antiken Griechenland, die Wettkämpfe der fahrenden Sänger und Minnedichter im Mittelalter, die Meistersinger, die Texte von Aristophanes, Jonathan Swift, Edmond Rostand, Richard Wagner oder James Krüss, sie alle kennen den Wettstreit der Dichter. Aristoteles war es, der den Ursprung der Dichtung in der Improvisation erkannte. Und Theodor W. Adorno folgte ihm nach mit der provozierenden These vom Krieg in den Künsten:

»In dem Moment, da Kunst noch mit Bezug auf Wahrheit gedacht wird, können nicht zwei Kunstwerke friedlich nebeneinander existieren, die jeweils anders zu ihrer Epoche stehen, einen ganz anderen Begriff von ihr enthalten bzw behaupten. Friede herrscht nur unter der Voraussetzung nicht nur von Toleranz sondern von Relativismus. [...] Wenn literarische Stile, Intentionen, Werke noch ernsthaft etwas wollen, muss zwischen ihnen Krieg walten.«

Und so stellt sich die Frage: sind die Rapper die letzten und einzigen Dichter, die mit ihren Werken noch ernsthaft etwas wollen, weil sie sich zu dieser Ausschließlichkeit mit allen Konsequenzen bekennen? Jedenfalls wird hier ein erster Erklärungsansatz erkennbar für die selbstverständliche Übernahme von Rap in der ganzen Welt. Improvisation und dichterischer Wettstreit sind den Jugendlichen nicht so fern, wie es die Rezeption von David Toops Herleitung nahe legt. Das gilt auch für die Jugendlichen in Deutschland, die oft schon im Kindesalter beginnen, sich für Rap zu begeistern. Da liegt die Zeit noch gar nicht so lange zurück, dass sie im Sandkasten ihre Streitigkeiten in Reimform ausgetragen haben:

»Sag mal: Fenster zum Hof. – Fenster zum Hof. – Deine Eltern sind Gespenster und doof.«

»Renate, Tomate, bist 'ne alte Handgranate. – Walter, Walter, in die Hosen knallt er.«

»Was man sagt, das ist man selber. – Selber, selber, sagen alle dummen Kälber.«

Wer nun auf diesen letzten Satz eine passende Antwort weiß, der wird der Dichterstern im Sandkasten sein. Wer sich aber mit David Pe, einem der besten deutschsprachigen Freestyler messen will, der muss ein wirklicher Meister des gereimten Wortes sein:

»...ich muss dich leider wieder dissen
wegfegen, denn ich bin david pe, ich bin der regen
im regenwald, denn wir hegen bald
den namen david pe, und weißt du was, meinen degen halt ich
in der hand und schlitze dich auf wie d'artagnan
je suis david pe, je rap present«

»ICH HAB RICHTIGE GEDICHTE IM RAPREPERTOIRE« – REIM UND VERS

Noch älter als der improvisierte Dichterstreit – sowohl in der Geschichte der Sprachentstehung allgemein als auch in der Entwicklung des einzelnen Menschen – ist der Reim: Es fängt bereits mit dem ersten Wort an, das ein Kind zu sprechen lernt: ma-ma. Mama ist die Urform der Sprache und zugleich schon ein Reim in seiner einfachsten Form, die Silbendopplung. In anderen Kulturen heißt die Mama: ba-ba, weil die Kinder eben zuerst ba-ba sagen, beziehungsweise die Mütter zuerst auf ba-ba mit all ihrer Liebe reagieren. An der Sache ändert das nichts: Am Anfang war das Wort, und dieses Wort war ein Reim.

Und ist das erste Wort einmal gesprochen, geht es munter weiter mit der lustigen Reimerei: ma-ma, ba-ba, la-la, später dann pi-pi, po-po und wau-wau. Doch was am Tage so amüsant ist für Kind und Eltern,

bekommt am Abend eine existentielle Dimension: Es ist dunkel, die Eltern sind aus dem Zimmer, und was weiß das Kind schon vom Babyphon? Die Eltern sind weg. Es liegt allein im Dunkeln und fängt nicht etwa an zu weinen und zu schreien (gut, manchmal schon), meist jedoch beginnt es zu reimen. Das Kind singt sich selbst in den Schlaf. In rhythmisierten, immer wiederkehrenden Reimkaskaden vertreibt es seine Angst vor der Dunkelheit und dem Verlassensein. In dieser frühen Phase bereits, noch bevor es im eigentlichen Sinn zu sprechen gelernt hat, erfährt das Kind die ursprüngliche Kraft und Magie der Sprache.

Am nächsten Morgen sieht die Welt dann wieder ganz anders aus. Alles ist neu und will entdeckt werden, das eigene Gesicht, Hände und Füße, die Eltern, Pflanzen, Tiere. Und der Reim hilft dem Kind, wie Hans Magnus Enzensberger in seinem Vorwort zu *Allerleirauh*. *Viele schöne Kinderreime* schreibt, sich in dieser Welt zurecht zu finden, sie zu seiner Welt zu machen:

»Essen und Einschlafen, Sprechen und Fragen, Gehen und Zählen, Schaukeln und Spielen sind Künste, die der Reim ihm kunstvoll zuträgt. Daher kommt seine Würde, die eines Gebrauchsgegenstandes; daher seine Härte, seine Festigkeit, sein Eigensinn, seine Lebenskraft.«

Da ist es wohl kein Zufall, dass wir uns auch selbst mit einem Reim benannt haben: homo sapiens sapiens. Gewiss kein kunstvoller Reim, die bloße Wiederholung eines Wortes, aber ein Reim – in der Fachsprache übrigens ein rührender Reim und ein Schlagreim dazu. Diese Geschichte lässt sich noch weiter fortspinnen: zwar reimt sich der Fachbegriff (homo sapiens sapiens), das Deutsche allerdings konnte sich lange Zeit keinen Reim auf Mensch beziehungsweise Menschen machen. Peter Rühmkorf reimte zwar: »Die schönsten Verse der Menschen / – nun finden Sie schon einen Reim! – / sind die Gottfried Bennschen«; mit dem unvermeidlichen und selbstironischen Fingerzeig, der diesen Reim für ihn und sein Publikum akzeptabel machen soll. In *agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven* führt er dann einige weitere, missglückte Beispiele aus der Literatur an, aber es scheint, als habe erst der moderne Sprachenmix der Jugendlichen heutzutage eine befriedigende Lösung gebracht: »vernichtendes urteil über einen menschen – attention!« (Bob Lakermann).

Dass Kinder in ihrer sprachlichen Entwicklung wie von selbst auf Reime, Schüttelreime und andere Wortspiele stoßen, dass das Erlernen der Muttersprache ganz entscheidend von diesen Formen abhängt, ist ein Beleg dafür, dass Reime und Anderes eben kein späteres, literarisches Formstreben der Dichter sind, sondern ursprünglich mit Sprache und Spracherwerb verbunden. Eine Ansicht, die sich im

Bereich der körperlichen Fähigkeiten längst durchgesetzt hat – nämlich dass sich Kinder Bewegungsabläufe im Spiel aneignen und verbessern –, gilt auch für die geistigen Fähigkeiten, insbesondere für die Sprache. Kinder eignen sich ihre Sprache auf spielerische, experimentelle Weise an, nicht zielgerichtet wie im späteren Fremdsprachenunterricht. Sie probieren aus und verwerfen wieder, sie drehen und wenden Silben, Wörter, Sätze, sie zerlegen sie und setzen sie neu zusammen, sie experimentieren mit dem Klang, und stoßen dabei immer wieder in Grenzbereiche der Sprache vor. Sie beobachten die Reaktionen der Älteren auf ihr Tun, experimentieren auch hier und loten aus, was ihnen zu sagen gestattet ist, bis sie sich schließlich die Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Muttersprache angeeignet haben. Dabei ist es gar nicht einmal wichtig, ob die Eltern nun gepflegt sprechen oder nicht, ob sie grammatikalische Fehler machen oder keine. Wenn der Mensch sich seine Sprache aneignet, ist er Dichter, der eine mehr, der andere weniger, und den meisten geht diese Fähigkeit später wieder verloren:

»Der Reim ist zugleich älter und jünger, als alles, was wir heute Dichtung nennen: älter, weil er so tief in unserer Sprache verwurzelt ist; jünger, weil ihn jedes Kind von neuem für sich entdecken muss und seine harmonischen wie zersetzenden Kräfte« (Joseph von Eichendorff).

»DAS IST MEIN DUNGEON, ICH BIN DER KEEPER« – SCHLUSS

Spätestens seit dem 2. Weltkrieg ist der Reim aus der deutschen Dichtung nahezu verschwunden. Es regiert der freie Vers in freien Rhythmen. Sicher hat das Diktum Theodor W. Adornos (»Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.«) seinen Teil dazu beigetragen, doch auch davor schon war der Reim den Dichtern verdächtig geworden. Ist der Reim wirklich das geeignete Stilmittel, die Brüche dieser Welt zum Ausdruck zu bringen? Und so überließen die Dichter das Reimen den Schlagersängern und Werbetextern dieses Landes – und eben den Kindern. Damit wurde nicht nur jede Weiterentwicklung der Reimkunst unterbunden, die Dichtung selbst wurde den Menschen fremd, zu einer Angelegenheit ausschließlich für Experten – und die Dichter gefielen sich in ihrer Exklusivität. Das von Peter Rühmkorf konstatierte Grundbedürfnis nach Reimen wurde von den Dichtern nicht mehr bedient, die Menschen wandten sich ab, und ihre speziellen Anklangsnerven verkümmerten.

Dann kam Rap. Die jugendlichen Protagonisten der Szene wussten nichts von den erregten Diskussionen, die um den Reim geführt worden waren. Sie wussten nicht, dass Reime problematisch sein könnten: der Reim war einfach da, neu, spannend und unerforscht. Und so reimten sie, am Anfang schrecklich unbeholfen – sie hatten ja

keine Vorbilder – dann immer kunstvoller und komplexer. Sie wussten auch nichts von ihren literarischen Vorbildern, die in längst vergangenen Zeiten schon in Versen gestritten, in Dichtung improvisiert hatten. Sie eiferten einfach ihren amerikanischen Vorbildern nach, und hatten Spaß dabei. Was wussten sie schon von Aristoteles, von Theodor W. Adorno oder Jean François Lyotard, der einmal gesagt hat: reden sei kämpfen?

So kam es zu einem literarischen Traditionsbruch mit ungeahnten Folgen. Während Politiker, Dichter, Lehrer und Journalisten in befremdlicher Eintracht lamentieren und die mangelnden sprachlichen Fähigkeiten der Jugendlichen beklagen, entwickelte sich im Abseits der Jugendhäuser eine neue Form von Literatur, ursprünglich, mitreißend neu, unverbildet und jugendlich. Zugespitzt formuliert: die Literatur wird neu erfunden, jeden Tag und ohne Bezug zur literarischen Tradition. Warum auch?

Ja, es wird diskutiert, ob der Reim zur Beschreibung dieser Welt angemessen sei, nachdem die Komplexität der Reime derart ins Extrem getrieben wurde, dass jeder Inhalt verloren gehen musste. Ja, es wird über Kunst, Moral und Verantwortung diskutiert, seit einige Rapper – wie damals Bennis, Hamsun, Céline und Pound – mit rechtsradikalen Haltungen spielen. Ja, es sind Experimente zu verzeichnen, die deutliche Bezüge zur Romantik (Taugenichts-Ideal), zum Expressionismus, zu Impressionismus und neuer Sachlichkeit aufweisen. Doch geschieht dies ohne jede postmoderne Bezugnahme. Die Rapper kennen ihre vermeintlichen Vorbilder nicht. Sie stoßen auf diese Fragen und Probleme, weil sie zum Wesen von Sprache und Dichtung gehören. Sie entdecken Dinge, auf die Dichter in früheren Zeiten aus vergleichbaren Gründen gestoßen sind. Sie entdecken sie, weil sie sich mit Sprache auseinandersetzen. Und diese Auseinandersetzung weckt letztlich auch das Interesse an den Werken anderer Dichter und Zeiten. Was haben andere geschrieben, was kann ich davon lernen? Und so schließt sich der Kreis. Rap landet dort, wohin Lehrer und Politiker die Jugendlichen gerne gebracht hätten. Rap kommt dort an, weil er sich auf den Weg gemacht hat, eigenständig, auf der Suche nach Bildung und Ausdruckskraft. Eine selbstbestimmte Bewegung, die keiner Führung von außen bedarf.

Was erstaunen muss, ist ihre schiere Zahl der Rapper sowie der im Rap enthaltene Aufruf, selbst den Stift in die Hand zu nehmen, selbst zu dichten. Welche andere literarische Strömung, welche andere Dichterschule hat eine vergleichbare Wirkung entfacht? Rap ist Ziel und Anfang der Literatur, er bricht mit der literarischen Tradition und erfindet sie neu. Wer es nicht glauben will, der mache sich auf den Weg in die Jugendhäuser, in die Kinderzimmer und Schulhöfe, der mache sich frei von seinem elitären – und obsoleten – Kunstverständnis, der lasse sich ein auf den neuen Tanz der Verse. Gewiss, Vieles ist

oberflächlich, unbeholfen, einfach schlecht. Aber kommt es darauf an?
Und mal ehrlich: ist es in der zeitgenössischen Literatur anders? Es
geht um die Ausnahmen, hier wie dort, um die herausragende Leis-
tung, um Dichtung!

»es geht hier um schatten und licht und um das gleichgewicht
und darum, dass du das eine niemals ohne das andere kriegst
weil das eine aus dem anderen entsteht
und fehlt das eine, sind auch die tage des anderen gezählt«
(Doppelkopf)

LITERATUR

- Enzensberger, Hans Magnus (Hg.): *Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime*. Versammelt von Enzensberger, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Kaufman, Alan: Die Poeten des neuen Jahrhunderts, in: *Slam! Poetry. Heftige Dichtung aus Amerika*, Berlin: Druckhaus Glarev 1993.
- Rühmkorf, Peter: *agar agar-zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.
- Toop David. *Rap Attack #3*, A-Höfen: Hannibal-Verlag 1992.

Rap in der Romania. Glocal Approach am Beispiel von Musikmarkt, Identität, Sprache

ARNO SCHOLZ

I. EINE BEGRIFFSDEFINITION

Der Titel *Rap in der Romania*¹ beinhaltet zwei Reduktionen. Zum einen ist *Rap* eine Teildisziplin des HipHop, wobei es jedoch die gesamtgesellschaftlich am stärksten wahrgenommene Komponente ist. Über die musikalische Begleitung ist sie mit der zweiten Teildisziplin, dem *DJ-ing* bzw. der musiktechnischen Produktion eng verbunden. Sicherlich müsste diese Komponente stets mitberücksichtigt werden, da sie gewissermaßen die Prosodie, Intonation und Metrik des Gerappten bestimmt.² Doch aus sprachanalytischer Perspektive verzichten viele Beschreibungen – im Bewusstsein um die bedeutungstragenden oder -erweiternden Funktionen der *Bass* und des *Beats* – auf eine detaillierte Analyse dieser Komponente. Lediglich Krims (2000) untersucht die komplexe Schichtung von Text und Musik und die bedeutungserweiternden Aspekte der musikalisch-rhythmischen Komponente.³ Zahlreiche Studien konzentrieren sich hingegen auf die Texte, deren Sprache und Inhalte sowie die sozio-ideologischen Kontexte der Songautoren. Im vorliegenden Beitrag stehen Methodenfragen am Beispiel der Vermarktung von Rap im Vordergrund. Ferner wird die Interaktion von Vermarktung, Trägermedien, Identität, Sprache und Stil aufgezeigt (vgl. 3.-5.).

Für den vorliegenden Beitrag wird – in den meisten Studien ist das nur implizit – nur *Studio-Rap*, kein improvisierter *Freestyle* berücksichtigt. Diese Anmerkung ist notwendig, da *Studio-Rap* wesentliche textliche Unterschiede zum originären *In-situation-Rap*, z. B. auf Partys, aufweist (vgl. Dimitriadis 2001).

Die zweite Reduktion ist im Begriff *Romania* implizit, d. h. im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen Raptexte, die in romanischen Sprachen realisiert werden: Portugiesisch, Spanisch, Französisch, Italienisch, Rumänisch bzw. in deren Dialekten und romanischen

Kleinsprachen wie z. B. Friulisch. Tatsächlich ist aber der Bereich der Romania unüberschaubar groß und umfasst, neben den europäischen Staaten der Romania, den gesamten süd- und mittelamerikanischen Kontinent sowie v.a. frankophone Länder der ehemaligen französischen Kolonialgebiete. Außerdem wären noch Migrantensituationen zu berücksichtigen, wie z. B. die der Hispanos in den USA⁴ oder z. B. die italienischer oder spanischer Migranten zweiter bzw. dritter Generation in Deutschland. Eine umfassende Betrachtung des Rap in der Romania ist also nur im Rahmen eines groß angelegten Projektes realisierbar, doch können Ergebnisse breit angelegter Studien zu Rapkulturen in einzelnen Ländern durch Stichproben in anderen Ländern ergänzt werden.

2. ROMANISCHER RAP ALS FORSCHUNGSOBJEKT: EIN ÜBERBLICK

Aufgrund der Vielschichtigkeit der HipHop-Kultur ist es wünschenswert in der Forschung interdisziplinär vorzugehen. Mittlerweile setzen sich auch im Hinblick auf die Romania unterschiedliche Disziplinen mit der HipHop-Kultur auseinander. Vorreiterrolle spielt das Land der Romania, in welchem Rap die stärkste außeramerikanische Ausprägung erfahren hat, nämlich Frankreich. Vorreiterdisziplin ist mit Arbeiten von Bazin (1985), Boucher (1998) und Milon (1999) die Soziologie. Weitere Disziplinen sind in Frankreich diesem metakulturellen Diskurs über HipHop gefolgt, begleitet von journalistischen Buchtiteln sowie einem regen außeruniversitären Interesse. In Portugal, Spanien und Rumänien ist ein solches Interesse hingegen weiterhin wenig oder nicht entwickelt, im Falle von Italien ist es – entsprechend der momentanen Entwicklung innerhalb der einheimischen HipHop-Kultur – rückläufig.⁵ Das bedeutet, dass in der Romania bislang lediglich in Frankreich Rap in Forschung und Gesamtgesellschaft einen festen Platz innehat, während er in anderen romanischen Ländern, so auch in Mittel- und Südamerika, stärker subkulturell verhaftet bleibt.

Romanischer Rap ist jedoch auch außerhalb der Romania Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung, wobei wiederum Frankreich im Mittelpunkt steht, nachgeordnet Spanien und Italien.⁶ In der Regel werden US-Publikationen zu Rap allgemein rezipiert, doch sind diese inhaltlich weitgehend auf Rap innerhalb der USA beschränkt (dazu kritisch Mitchell 2001: 2-3). Interessanterweise wird nichtamerikanischer Rap jedoch außerhalb der USA und Europas wahrgenommen und wissenschaftlich beschrieben. Als wichtigste Beispiele sind die Arbeiten des Kanadiers Adam Krims (2000) und des Neuseeländers Tony Mitchell (1995, 1996, 2001) zu nennen. In Mitchell (2001) finden sich 13 Beiträge zu Rap und HipHop außerhalb der USA, von

denen allerdings nur drei romanischsprachigen Rap betreffen (italienischen und frankophonen Rap in Frankreich und in Kanada).

Welche Methoden legen einzelne Disziplinen bei der Erforschung des Rap in der Romania an den Tag? Im Prinzip kann, angesichts der Vielschichtigkeit der HipHop-Kultur, keine einheitliche Methode existieren bzw. es gibt so viele Methoden wie Disziplinen und Einzel Forscher, Forschungsgruppen und -interessen. Man könnte eine grobe Zweiteilung des Forschungsbereiches vornehmen, indem man einzelkulturelle gegenüber übereinzelkulturellen Zugriffen unterscheidet. In den USA wiegt ein einzelkultureller Ansatz vor, wobei die interne Vielfalt der HipHop-Kultur als Vergleichsbasis fungiert. In Zielkulturen, die die HipHop-Kultur entlehnt haben, ergibt sich von selbst ein übereinzelkultureller Ansatz, der die afroamerikanischen Ursprünge berücksichtigt. Aus deutscher Perspektive wird vorwiegend amerikanische und französische Rap-Forschung rezipiert.

Wie schon angedeutet finden sich die Romania betreffend vorwiegend soziologische Arbeiten zum französischen Rap. Die umfangreichste Studie ist bislang diejenige von Boucher (1998), in der bereits im Titelzusatz die soziale Zuordnung *expression des lascars* ›Ausdrucksweise der Banlieue-Jugendlichen‹ vorgenommen wird. Der französische Rap wird im Sinne einer gesellschaftlichen Protestbewegung⁷ interpretiert (ebd.: 23). Als Ausdrucksmittel nutze der Rap die Sprache der Straße (ebd.: 35), wobei dadurch die Zugehörigkeit zum *milieu populaire* ausgedrückt werde. Die Sprache der Straße wird durch verschiedene Mittel in Raptexten reproduziert. Z.B. das stark beanspruchte Verfahren des *Verlan* (d.h. Silbenumkehrungen; vgl. Boucher 1998: 174-75) oder der Argot (ebd.: 174), z. T. werden alte Argotformen sogar wieder belebt.⁸ Béthune (1999: 189-190) ergänzt diese Sichtweise, denn es gibt auch Rapper, die sich stark an Schrifttraditionen orientieren, wie z.B. die durchkonstruierten Texte von MC Solaar zeigen. Insgesamt kann davon ausgegangen werden, dass aus dem gesamten Sprach-, Literatur- und Medienfundus geschöpft wird, wobei als Basis die gesprochene Sprache dient. Zusätzlich verwenden Rapper auch Substandard, d.h. Sprache, die nicht zum Schulstandard gehört, sondern auf irgendeine Art – dialektal, regional, jugendsprachlich, schichten- bzw. subkulturspezifisch, vulgär etc. – auffällig ist. Diese Sichtweise wird z.B. durch die Analysen von Androutsopoulos/Scholz (2002: 21-23) bestätigt. Ebenso urteilt Trimaille (1999: 86). Calvet (1999) zeigt für Marseiller Gruppen die Nutzung lokaler Sprachmerkmale zur Markierung einer Marseiller Identität, in Abgrenzung zum Pariser Rap.

Neben der Klassenzugehörigkeit werde in den Texten durch die Sprachwahl außerdem das (relativ) junge Alter⁹ sowie die Zugehörigkeit zur HipHop-Kultur markiert. Rap wird von Boucher auch als besonderes Mittel der Integration von jugendlichen Migranten und

z. T. als Mittel der sozialen Kontrolle angesehen (Boucher 1998: 105ff.). Insbesondere zeige der französische Rap, dass Multikulturalismus in Frankreich kulturelle Realität sei (ebd.: 200).

Doch mit der Vermarktung und der starken Verbreitung seit Anfang der 90er Jahre sind in Frankreich neben den sozialkritischen Aspekt auch andere Ausdrucksbedürfnisse (literarische, ludische, selbstdarstellerische, religiöse etc.) getreten. So ergab sich in Frankreich mit der Vermarktung und Verbreitung, wie in anderen Ländern auch, eine Authentizitätsdiskussion, die immer wieder aufflammt. Neben der sozialkritischen Richtung (Protestkultur) bestehen ja auch Varianten des *gangsta*-Rap, des *mack*-Rap, des *don*-Rap usf. (vgl. Krims 2000: 80-89), die aufzeigen, dass das amerikanische Modell bzw. die Vielfalt der Wellen des US-Rap sich immer wieder neu niederschlagen und mehr oder weniger intensiv verarbeitet werden. Boucher beleuchtet für Frankreich alle Aspekte, die Rap als Gattung zwischen Authentizität und Kommerz kennzeichnen (Schlagworte *be real!* vs. *sell out*). Die meisten Aspekte lassen sich auch für andere HipHop-Kulturen ausmachen. Gleichgültig woher man die Beispiele nimmt, Kommerzialisierung führt zu interner Auffächerung des Raps und zu Spannungen, die auf unterschiedlichen Graden von Vermarktung beruhen. Ein weiteres Beispiel aus Kolumbien: »... Hip-Hop erlebt eine Reihe interner Trennungen, so was wie kommerzielle gegen nicht kommerzielle Tendenzen, radikale gegenüber überflüssigen Formen ...«. ¹⁰ Besonders deutlich wird die Zweischneidigkeit der Vermarktung in Formulierungen wie »das Produkt vermarkten ohne der Manipulation durch den Markt anheim zu fallen« (ebd.; meine Übersetzung).

Andere Autoren beschäftigen sich mit spezielleren Themen. So fokussiert Hüser (1999) z. B. den Aspekt der Protestkultur im französischen Rap. Weitere Arbeiten journalistischen Zuschnitts bereiten die Geschichte des Rap in Frankreich auf (Bocquet/Pierre-Adolphe 1997, Cachin ²2001). Béthune (1999) fordert von der Philosophie kommend für den Rap eine eigenständige Ästhetik ein.

Wenige Studien gehen tatsächlich übereinkulturell vor. In diese Richtung geht das Projekt von Eva Kimminich, das u. a. Rap im Senegal und kulturgenetische Ansätze verbindet (z. B. Kimminich 2001). Von der Sprachwissenschaft kommend ist das Projekt *European Rap Research* zu nennen (z. B. Androutsopoulos/Scholz 2002), das deutschen, französischen, italienischen, spanischen und griechischen Rap im Vergleich untersucht. Dabei erfolgt eine Öffnung gegenüber einem großen Bereich von Ansätzen, die ich in weitesten Sinne *kulturwissenschaftlich* nennen möchte. Europäischer, v. a. französischer Rap, wird z. T., wie oben bemerkt, in Kanada bzw. in Neuseeland – weniger in den USA – wahrgenommen und in essentiellen Zügen beschrieben.

Schließen möchte ich diese Listung der Methoden, mit denen die Rap-Forschung vorgeht, mit dem Hinweis auf den exzellenten Band

von Krims (2000), der von der *New Musicology* kommend, interdisziplinär vorgeht und die soziopolitische sowie, viel weiter als andere ausgreifend, v.a. die identitäre Begründetheit und die daraus resultierende Vielfalt des Rap in unterschiedlichen Zielkulturen aufzeigt: er untersucht verschiedene lokale US-Rapkulturen, Raps junger kanadischer Cree-Indianer und verschiedene z.T. konträre Ausformungen des niederländischen Rap.

Diese Methodendiskussion zeigt auf, dass ein pluridisziplinärer Forschungsansatz erforderlich ist, um die vielen und komplex verwobenen Aspekte der HipHop-Kultur zu erfassen. Eine erste umfassendere Sichtweise von Rap als globales Phänomen mit lokalen Ausprägungen stellt Mitchell (2001) dar, der in seinem Sammelband Unterschiede und Gemeinsamkeiten 13 unterschiedlicher nicht US-amerikanischer Rapkulturen synthetisch aufzuzeigen vermag (s. bereits Mitchell 1996). Die einzelnen Beiträge des Bandes konzentrieren sich allerdings jeweils auf ein bestimmtes Land. Es scheint sich im Moment eine international vergleichende Rapforschung zu etablieren, die gegenseitige Rezeption erfordert:

»For a sense of innovation, surprise, and musical substance in hip-hop-culture and rap music, it is becoming increasingly necessary to look outside the USA to countries such as France, England, Germany, Italy, and Japan, where strong local currents of hip-hop indigenization have taken place« (Mitchell 2001: 3).

Insgesamt scheinen zwei Faktoren generell aus allen Forschungsansätzen hervor: nämlich erstens die *Identitätsbildung* und zweitens, eng damit verbunden, der Aspekt der *Vermarktung* und der daraus resultierenden Authentizitätsdiskussion, die den Schlagwortpaaren *be real* vs. *sell out*, Kunst vs. Kommerz zugrundeliegt.

3. GLOCAL APPROACH: EINE VERMARKTUNGSSTRATEGIE ALS WISSENSCHAFTLICHE METHODE

Wie soll man bei dieser Vielfalt von Ansätzen, die sich mit HipHop-Kultur befassen – seien sie wissenschaftlich oder auch nicht – eine Art gemeinsamen Nenner finden? Im Mittelpunkt stehen, wie eben erläutert, auf einer sehr allgemeinen Ebene die Faktoren *Identität* und *Vermarktung*. Grund für die umfassende Verbreitung einer Kulturform sind die Möglichkeiten der modernen Medien. Man kann das Schlagwort fast nicht umgehen: *Globalisierung*. Amerikanischer Rap als Bestandteil der HipHop-Kultur ist durch Medien und Vermarktung globalisiert. Wenn man die Rezeptionsgeschichte des Rap in unterschiedlichen Zielkulturen betrachtet, stellt man fest, dass die Globalisierung amerikanischer Rapalben nicht nur passiven Konsum bedeu-

tet, sondern auch kulturelle Aktivität ausgelöst hat (vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002). Globalisierung als Vermarktungsprozess hat über die Medien ein in sich vielfältiges Kultur- und Textmusikmodell verbreitet, das in vielen Ländern zunächst zur Nachahmung, dann jedoch zur Ausbildung immer eigenständigerer Varianten des Rap geführt hat. Je nach Autor werden – mit von Fall zu Fall variierender Terminologie – verschiedene Phasen der kulturellen Entlehnung unterschieden, die durch jeweils unterschiedliche Haltungen gegenüber der US-Kultur geprägt sind. Prévos (in Mitchell 2001: 50) unterscheidet z. B. für Frankreich 1. eine imitative Phase (*borrowing*), 2. eine Phase, in der eine positive Identifikation mit Inhalten und Formen des US-Rap erfolgt (*adoption*), 3. eine Phase, in der gewisse Bestandteile des US-Modells an jeweils eigene, lokale Ausdrucksbedürfnisse angepasst werden (*adaption*).

Bei der Untersuchung von (mehr oder weniger) global zugänglichen Kulturprodukten wie Rap könnte folgende einheitliche, d.h. disziplinenübergreifende Methode, angewendet werden, die zwei Perspektiven berücksichtigt:

1. die *lokale Perspektive*: im Sinne breit angelegter Langzeitstudien spezifischer HipHop-Kulturen oder Raptraditionen (z.B. *Rap in Italien, Rap in Marseille* etc.)¹¹, die lokal die Gesamtheit der jeweiligen Szene in allen ihren Facetten erfasst.
2. die *globale Perspektive*: Untersuchungsobjekt ist aus dieser Perspektive jeweils ein ganz klar definierter Teilaspekt der HipHop-Kultur bzw. der Texttradition des Rap. Es geht dabei darum, bestimmte Phänomene herauszugreifen und sie vergleichend in mehreren Ländern zu beschreiben. Z. B. könnten folgende globale Fragestellungen untersucht werden: a) Welche Themen werden in Raps vorgetragen? b) Wie ist die Infrastruktur der HipHop-Kultur aufgebaut? c) Wie wird Rap vermarktet? etc.

Beide Perspektiven sollten parallel in konkreten HipHop-Kulturen untersucht werden, wobei ich diese recht allgemeine Methode – in Anlehnung an den Terminus *Glokalisierung*, den der britische Soziologe Roland Robertson populär gemacht hat¹² – als *glocal approach* bezeichnen würde. In diese Richtung geht auch Mitchell (2001), der die Einleitung zu seinem Sammelband mit dem Unterkapitel »*Glocal*« *hip-hop and local identity* schließt, allerdings ohne diesen Begriff als Ausgangspunkt methodischen Vorgehens anzusehen.

Ein Beispiel soll diesen Zugriff illustrieren: In unserer Studie Androutsopoulos/Scholz (2002) konnten wir auf der Basis eines Korpus von deutschen, französischen und italienischen Raps feststellen, dass folgende Themen übereinzelkulturell im Rap besungen werden: (1) Selbstdarstellung, (2) Szenediskurs, (3) Sozialkritik, (4) Nachdenken,

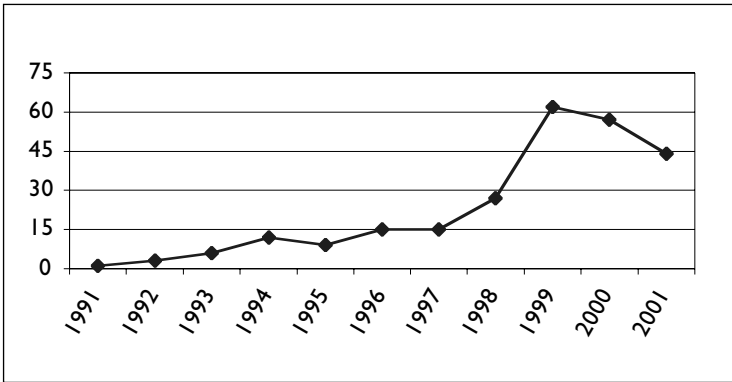
(5) Liebe/Sex, (6) Party/Spaß, (7) Kiffen. Andere Themen ordneten wir einer uneinheitlichen Restkategorie zu. Damit waren wir bereits »glocal« vorgegangen, d. h. wir hatten Daten verschiedener lokaler Raps unter einer einheitlichen (»globalen«) Fragestellung untersucht. Kluge (2001) konnte jedoch auf der Basis eines Korpus von kubanischen und französisch-kapverdischen Texten zwei zusätzliche Themenkategorien feststellen, die in diesen Zielkulturen wohl eine größere Relevanz aufweisen, nämlich (1) Religion und (2) Familie. Auch für die USA unterstreicht Béthune (1999) in zwei eigenständigen Kapiteln für den US-Rap diese beiden Aspekte (Bedeutung von Familie und Religion) im Lichte der afroamerikanischen Tradition. Zusätzliche lokale Perspektiven tragen demnach dazu bei, die globale Fragestellung der in Rapsongs verarbeiteten Themen zu ergänzen und wiederum umfassend in ihrer lokal jeweils unterschiedlichen Ausprägung zu erfassen.

Der Robertson'sche Terminus *Glokalisierung* bezeichnet ursprünglich die »Gleichzeitigkeit – Kopräsenz – sowohl universalisierender als auch partikularisierender Tendenzen« (aus dem Englischen übertragen aus Robertson 1997) und versucht die Wirkung von Globalisierung genauer zu erfassen bzw. der gemeinsprachlich negativen Konnotation des Begriffs *Globalisierung* durch den neuen Terminus entgegenzuwirken. M.E. kann daraus die Möglichkeit abgeleitet werden, die beiden Perspektiven (*lokal*, *global*) in eine hermeneutische Methode einzubinden und für wissenschaftliche Betrachtung und Beschreibung fruchtbar zu machen.

4. ENTWICKLUNG DER METHODE AM BEISPIEL DER VERMARKTUNG DES ITALIENISCHEN RAP

Seit ca. 10 Jahren beschäftige ich mich auch wissenschaftlich mit italienischem Rap. Das bedeutet, dass ich für dieses romanische Land am ehesten eine lokale Perspektive einnehmen kann, wobei ich im Folgenden der globalen Fragestellung der Infrastruktur und Vermarktung von Rap in Italien nachgehen möchte. Folgende Grafik stellt die Publikationen von Rap-CDs in Italien von 1991-2001 dar.¹³ 1999 wurde mit 62 die höchste Zahl publizierter Alben erreicht. Rap ist in Italien im Moment rückläufig.

Abbildung 1: Zahl 1991-2001 publizierter Rap-CDs in Italien



Das trifft auch zu, wenn man für einen Zeitraum von drei Jahren recht grob zwischen *Mainstream*, *Overground* und *Underground*-Produktionen unterscheidet. Die Unterscheidung dieser drei Kategorien könnte durch feinmaschigere Kriterien gestützt sein, doch genügen hier recht grobe Vertriebskriterien nach dem folgenden Muster:

- *Mainstream*: im allgemeinen Musikfachhandel erhältliches Produkt;
- *Overground*: im spezialisierten Fachhandel erhältlich;
- *Underground*: nur durch direkten Künstler- bzw. Szenekontakt erhältlich.

Die Kategorie *Overground* ist durch den Titel von Dazieri (1996) inspiriert, der damit recht allgemein Organisationsformen (gegenüber dem *Mainstream*) alternativer Kultur bezeichnet, die im Gegensatz zum *Underground* den Interessierten und der Vermarktung gegenüber offen und für Konsumenten zugänglicher sind.

Tabelle 1: Zahl 1999-2001 publizierter Rap-CDs in Italien nach Vermarktungsgrad

	1999	2000	2001
Mainstream	10	9	6
Overground	17	17	11
Underground	35	31	27
Gesamt	62	57	44

Bereits 1999 sprach man innerhalb der italienischen Szene von einer Krise, die mehrere Gründe hatte. Zunächst einmal wurde HipHop-

Kultur von der Musikindustrie z.T. zur Mode hochstilisiert. Immer mehr Leute ritten auf einer Vermarktungswelle mit, und so wurden z.T. auch fragwürdige Produkte auf den Markt geworfen. Anfang 2001 schloss das einzige nationale HipHop-Magazin *Aelle* (1990-2001) seine Redaktion. Die Zahlen in Italien publizierter Rapalben sind in allen drei Vermarktungsstufen – Mainstream, Over- und Underground – rückläufig, allerdings 2001 noch höher als 1998.

Wie können diese Zahlen erklärt werden? Eine fundierte Musikmarktanalyse liegt nicht vor, doch insgesamt kann man folgende Interpretation nachzeichnen: die Vermarktungswelle, die wohl auch viele italienische Hörer außerhalb des HipHop angesprochen hatte, fand 1999 mit einer Überproduktion ihre Sättigung. Viele Jugendliche hörten übergangsweise mehr Rap, weil es »in« war. Heute sind diejenigen übriggeblieben, die sich tatsächlich auch künstlerisch mit ihrem kulturellen Handeln identifizierten.¹⁴ Viele kleine Label sind verschwunden und mittlerweile gibt es – neben den Majors – (momentan, 2003) nur in Verona ein zentrales Szenelabel (*Vibra Records*), das z.T. auch von Künstlern selbstproduzierte Rapalben national vertreibt. Nach Aussage eines Betreibers (April 2002) habe die Reduktion der Menge publizierter Alben der »eigentlichen« italienischen Rapszene gut getan. Es gebe weniger, aber dafür konstante und qualitativ höherwertige Rapprodukte als zuvor. Vieles, was nicht den direkten Weg in die Vermarktung versucht, findet man auch im Internet, z.B. beim italienischen mp3-Anbieter www.vitaminic.it, der auch die Werke hunderter italienischer Rapkünstler zum meist kostenlosen Download anbietet.¹⁵

Allein aus den Ausführungen für Italien wird deutlich, wie aufwändig es ist, eine lokale, hier eine nationale Szene, adäquat und umfassend zu beschreiben.

5. ÜBERTRAGUNG DER METHODE: RAP-VERMARKTUNG IM VERGLEICH

Die Kenntnisse, die man aus dem Funktionieren einer lokalen HipHop-Kultur im Hinblick auf eine globale Fragestellung gewinnt, können in weiteren Schritten anhand anderer lokaler Kulturen untersucht werden. Z.B. kann man sich fragen, inwieweit und wie die Vermarktung von Rap in Spanien vonstatten gegangen ist. Hier wird man feststellen, dass um 1990 eine reine Majorvermarktung »von oben« erfolglos war, während ab 1994 bis heute eine vorwiegend szeneerne Vermarktung kontinuierlich wächst, ohne dass bislang ein Sättigungsgrad erreicht zu sein scheint. In anderen lokalen Szenen scheint

Rap als Teil der HipHop-Kultur überhaupt nicht zu existieren, z. B. in Buenos Aires (vgl. Todt 2002), während dort zumindest eine kleine Writingszene besteht.¹⁶ Wie zu den Anfängen in Europa werden zunächst die zugänglicheren Aspekte von HipHop, also Writing und Breaking übernommen. Die Entwicklung einer indigenen Rapproduktion scheint für Buenos Aires, verlässt man sich auf die Angaben von Todt 2002, noch auszustehen.

Im Folgenden soll nun der Aspekt der Vermarktung, der in den unterschiedlichen Vermarktungsdimensionen *Mainstream*, *Overground* und *Underground* aufscheint, mit dem des *Rap* in Verbindung gebracht werden. Parallel zum Aspekt der Vermarktung ist außerdem derjenige der Zensur bzw. Selbstzensur zu berücksichtigen. Grob formuliert, kann man davon ausgehen, dass ein *Rapsong*, je radio- und großmarktfähiger er sein soll, auch umso mehr Kompromisse über sich ergehen lassen muss, die sich auf sprachlicher, stilistischer und inhaltlicher Ebene niederschlagen. Jeweils indigener *Mainstream* ist gewissermaßen »salonfähiger«, meidet z. B. – im Gegensatz zu *Over-* und *Undergroundrap* – sprachlichen Substandard, d. h. auffällig vom Standard abweichende Sprache (vgl. 2.).

*Mainstream*produkte sind problemlos zugänglich, für *Overground*produkte muss man bereits in den spezialisierten Plattenhandel gehen und für *Underground*produkte sind direkte Kontakte mit lokalen Szenen oder über das Internet erforderlich. Synoptisch:

Tabelle 2: Kriterien zur Unterscheidung von Vermarktungsstrategien

	Label	Trägermedien*	Hörerschaft	Sprache
Mainstream	Major	<i>CDs, LPs, EPs</i>	nicht spezialisiert	radiofähig, verständlich
Overground	Spezialisiertes Label	<i>CDs, EPs, LPs, Mixtapes, mp3</i>	spezialisiert	+ Nutzung von Substandard, z. T. unverständlich
Underground	Eigenproduktion	<i>CDs, EPs, LPs, Mixtapes, mp3</i>	spezialisiert	+ Nutzung von Substandard, z. T. unverständlich

* Hauptträgermedium kursiv markiert

Diese Klassifikation vergrößert, doch ist sie insgesamt vertretbar. In bestimmten Ländern, z. B. Spanien, haben wir es im Wesentlichen mit einer spezialisierten *Overground-Rap*kultur zu tun. In Frankreich ist die *Rap*kultur stark ausgebaut und deckt das gesamte Spektrum von *Underground* bis *Mainstream* ab. In Italien hat sich nach einer Entwicklung in den *Mainstream* hinein ein Rückzug des *Rap* in den

Overground vollzogen, sieht man von problematischen Grenzfällen des Mainstream ab.¹⁷ Das bedeutet, dass wir eine spezialisierte Hörschaft anzunehmen haben.

Ähnlich scheint die Entwicklung in Kanada zu sein, das im Rapbereich einen Overground (»strong subculture«), jedoch keinen Mainstream ausgeformt hat.

»Hip-hop has become widespread in Canada and developed into a strong subculture, despite being overlooked by the major record labels. This has its share of disadvantages, such as restricted distribution, but also its advantages, such as a certain freedom of expression and the establishment of a cultural network with its own radio time slots and its own zines [...] and magazines« (Mitchell 2001: 322).

Als italienische Rapper nennen die meisten Italiener Jovanotti (nicht aus der Szene stammend) und Articolo 31 (aus der Szene stammend), doch niemand, der nicht über die italienische Szene Bescheid weiß, würde annehmen, dass in Italien seit 1988 ca. 330 Rapalben produziert wurden. Aktuelle italienische Overground-Produkte sind z. B. Kaso: »Oro giallo« (2002, Ultimo Urlo Rds.), CDB: »Musi« (2002, Sanobusiness). Auch Major-Labels versuchen sich durch spezialisierte Sublabels solche Nischenmärkte zu sichern. Ein Produkt dieser Art ist z. B. Casa del Fico: »Inadiiria« (2001, ExtraVibe), wobei die Labels ExtraVibe und ExtraLabels von Virgin Music Italy abhängen. Nicht umsonst weist Frankreich die einzige romanische Rapproduktion auf, die auch ins Ausland exportiert.

6. LOKALE STICHPROBEN: UDINE, SEVILLA UND KÖLN

Im Folgenden werden drei Stichproben lokaler Raps aus Italien, Spanien und Deutschland vorgestellt¹⁸, um die oben genannten allgemein gehaltenen Generalisierungen durch konkrete Einzelbeispiele zu stützen. Es wird stets ein Textauszug mit vorangehender Nennung von Herkunftsland bzw. Stadt/Region¹⁹, Interpretenname, Songtitel, und Publikationsjahr präsentiert. Auf den Textauszug in der Originalsprache folgt jeweils eine Übersetzung.

6.1 Italien (Udine/Friuli): DLH Posse: »Hip hop instes«²⁰

»Questo è quello che sono è quello che vivo
e questo non lo cambierai mai

...

Ti puoi candidare per San Remo
se il beat è paruccato, io temo che lo scemo

comprerà 'sto disco, di dragio e fisco
onestamente insisto, misto di cultura e bisturi
misturi le me marilenghe e ctrl+v ...«

»Das ist das, was ich bin und was ich lebe /
und du wirst es nicht ändern können / ... /
du kannst dich für San Remo anmelden /
wenn dein Beat gestylt ist, fürchte ich, dass der Blödmann /
diese Platte kaufen wird / auf Wucht und Krach
bestehe ich wirklich, ein Gemisch von Kultur und Seziermesser /
mische ich meine Muttersprache und ctrl+v²¹«

In der Diktion ist der Song eindeutig als gerappt einzustufen, vom Namen der Gruppe her ist der Bezug zum HipHop gegeben (*Posse*). Die CD ist bei einem Label erschienen, das ein friulischer Radiosender in Udine betreibt (Radio Onde Furlane). Das Friuli-Venezia Giulia ist eine autonome Region in Italien, in welcher seit kurzem die romanische Kleinsprache Friulisch neben Italienisch zur offiziellen Sprache aufgestiegen ist (es gibt z.B. zweisprachige Ortsschilder Italienisch-Friulisch). Die jungen Leute sprechen in der Region eine lokale Umgangssprache, die sich aus unterschiedlichen Komponenten zusammensetzen kann: (i) regionales Italienisch (Italienisch mit einheimischer Aussprache), (ii) Friulisch, (iii) traditionelle überregionale Verkehrssprache (auf der Basis des venezianischen Stadtdialekts), (iv) eventuell Slovenisch. D.h. die Umgangssprache des Einzelnen kann in dieser komplexen Sprachlage an der slovenisch-italienischen Grenze nach Situation und Gesprächspartner sehr variieren.

Der Songauszug ist im Wesentlichen auf Italienisch gehalten, doch die Passage *misturi le me marilenghe* ist Friulisch und bedeutet ›ich mische meine Muttersprache‹. Es ist bezeichnend, dass gerade an dieser Stelle in die Muttersprache geschaltet wird, denn es wird die eigene, lokale kulturelle Identität sprachlich (Verwendung des Friulischen) und metasprachlich (Bezeichnung als ›Muttersprache‹) markiert. Es handelt sich also um indirekte Strategien des *Represent* und der *Lokalisierung*.²² Wie beeinflusst hier der Aspekt der Vermarktung die Sprachwahl? Nun, das erste Demotape der Gruppe, »Cerce chise« (1998), war ganz auf Friulisch (und Underground) gehalten und für Nichtfriulaner unverständlich. Das neueste Werk weist hingegen eine stärkere Öffnung zum Italienischen auf, und das Trägermedium ist mittlerweile eine offizielle CD, die von einem ethnisch-sprachlich spezialisierten Label vertrieben wird. Damit ist ein Schritt in Richtung Overground erfolgt, der sich eben auch in der Sprachwahl niederschlägt. Doch ist das Friulische nicht ganz aufgegeben. Einige Songs sind noch auf Friulisch, andere auf Italienisch, andere gemischt.

6.2 Spanien (Sevilla): Mala Rodríguez: »Tengo un trato«²³

»a mi no me saqueh [saques] tu henio [genio] que te lo mato
 si etá [está] gordo lo deho flaco, si etá [está] flaco
 tomate argo [algo], huze [huye] de lo malo, búccate [búscate] un trabajo
 gansea algo sano; aunque no me fie yo, aquí dentro hay lu [luz]...«

»Komm' mir nicht mit deiner schlechten Laune, sonst nehm' ich sie dir /
 wenn du schlecht drauf bist, dann mach' ich dich gut drauf; wenn du gut drauf bist /
 dann trink 'was, meide das Schlechte, such' dir 'n Job /
 irgendwas Gesundes; auch wenn ich mir nicht ganz sicher bin, ist da 'was Gutes
 dran ...«

Ähnlich wie im vorhergehenden Beispiel wird sprachlich die sevillanische Herkunft deutlich markiert durch die Verwendung dortiger andalusischer Aussprachegewohnheiten des Spanischen (in Klammer stehen die entsprechenden Standardformen). In ganz Spanien selbst wird dieses Sevillanisch weitaus besser verstanden als das Friulische in Italien. Es ist nämlich die Varietät, auf der die Sprache des andalusischen Flamenco gründet.²⁴ Auch der Titel des Albums von Mala Rodríguez, »Lujo ibérico« (>iberischer Luxus<), markiert die Zugehörigkeit zu einer lokalen, hier der spanischen Hip-Hop-Kultur und trägt damit eindeutige Züge eines Identitätsmarkers.

Die Tracktitel des Albums spiegeln die andalusische Aussprache des Spanischen auch graphisch wieder: *En mi ciudad hace caló* statt *En mi ciudad hace calor* >in meiner Stadt ist es heiß< oder *Con los ojos de engañá* statt *Con los ojos de engañar* >mit Augen die trügen<.

6.3 Deutschland (Köln): Microphone Mafia: »Combatto mondiale«²⁵

»Stu rap (ah anda?) essere globale, eccezionale
 combatto mondiale e cu' 'e rime napoletane
 e fermateve guagliú, la malavita
 pijate 'nu foglio 'n mane e 'na penna e scrivite
 faciteve senti e nun v'annascunnite ...«

»Dieser Rap (wird?) global sein, außerordentlich /
 ein weltweiter Kampf mit neapolitanischen Reimen /
 hört' auf, Jungs, mit dem Kriminellenleben /
 nehmt ein Blatt in die Hand und einen Stift und schreibt /
 lasst eure Stimme hören und versteckt euch nicht ...«.

In diesem Text bzw. auch in anderen desselben Albums findet man neben neapolitanischem Dialekt auch türkische Passagen sowie Deutsch und Kölsch. Die Interpreten beanspruchen für sich Echtheit,

sowohl aus multikultureller Sicht (sie sind tatsächlich türkische bzw. italienische Migranten 2. Generation) als auch aus künstlerischer Perspektive. Beide Aspekte, ethnische und künstlerische Belange, werden eng aneinandergelassen, um die eigene Identität hervorzuheben. Gleichzeitig werden im Song »Original« (2002) Türken-deutsch-Imitatoren kritisiert (und gediss) bzw. Türken, die auf dieser Vermarktungswelle mitreiten:

»Deutsch mit fremden Akzent nennt ihr Asi mit Inbrunst,
 bei Mundstuh und Richie wird daraus Kunst,
 rennt ihnen die Bude ein, ihr findet das so lustig,
 wenn sie uns karikieren mit ihrem billigen Slapstick
 im Einsatz da würdigt ihr es nicht eines Blickes,
 auf der Bühne wird geklatscht nur weil es schick ist,
 Brüder, die sind wie sie sind nennt man cholerisch,
 bei deutschen Schauspielern wird daraus authentisch,
 doch machen wir die Fehler auch in eigenen Reihen,
 wollen Klischees und Vorurteilen 'was Witziges verleihen;
 ich brauch keine Selbstverarschung um mich zu integrieren,
 will mich selbst definieren, ohne mich zu assimilieren.«

Es handelt sich um ein Underground-Produkt, das nur spezialisierte und kritische Hörer anspricht.

7. GLOBALER MARKT UND LOCALE IDENTITÄTEN

Die drei Beispiele zeigen, wie unterschiedlich das globale Modell der Gattung Rap in verschiedenen lokalen Zielkulturen wirkt. Das Verhältnis zur Ursprungskultur ist ein jeweils anderes, mehr oder weniger emanzipiertes. Rap wurde als Ausdrucksform und -technik übernommen und zunächst in einer »Lernphase« nachgeahmt. Für die meisten Zielkulturen ist eine imitative Lernphase des englischen Rapens dokumentierbar, von der zu einem späteren Zeitpunkt Abstand genommen wird. Nach dieser Phase jedoch wird Rap stark an jeweils lokale Ausdrucksbedürfnisse angepasst, wobei die Wahl der eigenen Sprache jeweils den ersten und wichtigsten Schritt der Appropriation darstellt. Man kann sogar behaupten, dass die gewählte Sprache für Under- und Undergroundproduktionen tendenziell nicht die Standardsprache ist, sondern eine regionale Umgangssprache, ein Dialekt, eine Kleinsprache bzw. die Umgangssprache, in die jeweils lokale Einsprengsel oder Textpassagen integriert werden. Je stärker jedoch ein Produkt vermarktet wird und in größere Kommunikationskontexte Eingang finden soll (Radiofähigkeit und Mainstream), desto mehr tritt der Faktor der Zensur²⁶ oder Selbstzensur in den Vordergrund und

unverständliche bzw. vulgäre Sprache wird vermieden, das friulische Beispiel ist nur eines von vielen.

Ein besonderes Augenmerk ist auf die globale Fragestellung der Geschichte lokaler HipHop-Kulturen und Raptraditionen zu richten. Wir haben es mit jeweils unterschiedlichen Rezeptionsgeschichten und -arten zu tun. Relativ früh erfolgte die Rezeption in Frankreich, das erste Album von Dee-Nasty ist von 1984. In Italien hat Jovanotti vor der Existenz einer eigentlichen HipHop-Szene 1988-91 mit vier kommerziellen Alben eine Art Vorreiterrolle. Die ersten Alben aus einer sich bildenden Szene folgen erst 1993. Auch in Spanien gibt es zuerst eine Kommerzialisierung von oben um 1990, erst 1994 erscheint das erste eigentliche Rapalbum »Madrid Zona Bruta« (Zona Bruta) von El Club de los Poetas Violentos. Für die Anfänge der HipHop-Kultur allgemein zeigt sich jedoch, dass klare Zuordnungen des Typs »das war das erste italienische Rapalbum« nicht leicht sind. Unsicherheiten in der Zuordnung zur Gattung durchziehen auch die Geschichte des Rap in den Zielkulturen.²⁷

In jedem Falle haben wir anhand von Beispielen aus der Romania sehen können, dass das globale Modell Rap unterschiedliche Reinterpretationen erfahren kann, da es an jeweils eigene, lokale Ausdrucksbedürfnisse angepasst wird. Besonders deutlich wird das z. B. an den Aussagen der kolumbianischen Gruppe La Etnnia (zitiert nach García 2001):

- (1) »El hip hop se ha vuelto más global, más universal, y hoy existe rap asiático, latino y africano, porque son poblaciones que necesitan narrar su propia historia.«
»HipHop ist globaler, universeller geworden, und heute gibt es asiatischen, Latino- und afrikanischen Rap, weil es Völker sind, die ihre Geschichte erzählen wollen.«
- (2) »No es que el hip hop sea negro en sí. Es música negra que ha abierto espacios para que el universo en sí narre lo suyo.«
»HipHop ist nicht an sich eine schwarze Kultur. Es ist eine Musik der Schwarzen, die Räume geschaffen hat, damit jeder seine Geschichte erzählen kann.«
- (3) »El beat sigue siendo negro, pero no las letras.«
»Der Beat ist weiterhin schwarz, doch nicht die Texte.«

Deutlich zeigt sich, dass die Akteure sich der Globalität bzw. Universalität des Gattungsmodells bewusst sind, mit dem gleichzeitig der jeweils lokale Anspruch des »narrar su propia historia« (>die eigene Geschichte erzählen<) einhergeht (1-2). Das musikalische Modell bleibe dabei »schwarz«, nicht jedoch die Texte (und Inhalte; vgl. 3).

Dabei steht Rap außerhalb der USA dem US-Modell mehr oder weniger nahe, wobei man die interne Vielfalt des US-Rap nicht vergessen darf (Schlagworte *East vs. West Coast*), die weiterhin neben den

nunmehr existierenden lokalen Raptraditionen wirkt. Als sehr nützliches Mittel, die interne Vielfalt des Rap in einer Sprachgemeinschaft zu erklären, erweist sich die Unterscheidung von Mainstream, Over- und Undergroundprodukten, da die Vermarktung mit dem identitären Aspekt in einem Spannungsverhältnis steht und damit u.a. auch auf die Sprach- und Stilwahl Einfluss nehmen kann. Die globale Wirkung des US-Modells hat zu einer Vielfalt von lokalen Raptraditionen geführt, die man unter dem Aspekt der Glokalisierung sinnvoll in ihrer Mannigfaltigkeit angemessen analysieren kann.

ANMERKUNGEN

1 Im vorliegenden Beitrag wird auf eine Definition von *Rap* verzichtet, da davon ausgegangen wird, dass es mittlerweile ein relativ gängiger Begriff der Alltagssprache geworden ist. Ein Zeichen dafür sind die vielfältigen sekundären Verwendungen (vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002: 7) des Begriffes *Rap* in Domänen, die nicht direkt mit der HipHop-Kultur in Verbindung stehen, z.B. in der Werbung. Ein kurioses Beispiel stellt die Werbe-CD »Der Stada-Spar-Rap« (2002) dar, auf der mit einem »pharmazeutischen« Rapsong für ein Produkt geworben wird. Ziemlich lächerlich macht sich die Namenswahl der Interpreten aus, Floxacin-Twins (vielleicht nach dem Modell der Stieber-Twins), die den Namen des Wirkstoffes Floxacin aufgreift. Ebenso amüsant eine Textpassage: »Der fette Entrobacter / denkt immer noch, das packt er. / Und erst die Salmonellen / denken, sie wären die Schnellen«.

2 Dieser Frage, insbesondere den Beziehungen zwischen Rhythmik und Metrik, wird anhand französischer Beispiele in Scholz (2003 a) nachgegangen.

3 Bedeutungskomponenten, die außerhalb der Raptexte, d.h. mit Musik und Gestik, erzeugt werden, berücksichtige ich bei der vorliegenden Analyse nicht. Die in Musikvideos sichtbare argumentative Gestik des Rap wäre z.B. eine Ebene der Bedeutungsgebung bzw. -akzentuierung, die parallel zum Sprachlichen und zum Musikalischen untersucht werden könnte. Allerdings ist diese, gegenüber dem Liveauftritt mit Freestyle, auch nur für die Medien inszeniert.

4 Vgl. z.B. Kelly (1993). Allgemein scheint Migrantenrap in den USA jedoch wenig erforscht zu sein. Kleinprojekte von US-Bürgern mit Migrantenhintergrund existieren jedoch, wie z.B. das im Oktober 2002 in New York gehaltene Symposium »*Eye-talian Flava: The Italian American Presence in Hip Hop*« zeigt (ich danke Joseph Sciorra vom »John D. Calandra Italian American Institute«, Queens College/CUNY, für den Hinweis).

5 In Italien publizierte Bücher zum einheimischen Rap sind journalistisch-didaktischen Zuschnitts und als kommentierte Textsammlungen konzipiert (Depaoli 1999, Pacoda 2000). Wissenschaftlicher Natur sind nur wenige Spezialstudien wie der musikwissenschaftliche Beitrag von Erra (1996). Italienische Rapproduktion ist momentan rückläufig (vgl. 4.). Die kommerzielle Gruppe Articolo 31 hält sich weiter, öffnet sich jedoch anderen Musikrichtungen. In sekundären Verwendungen wirkt die gesamtgesellschaftliche Wahrnehmung von Rap nach, z. B. in den neuesten Gedichtsammlungen von Alberto Arbasino (*1930) die mit *Rap!* (Arbasino 2001) und *Rap 2* (Arbasino 2002) betitelt sind.

6 Beispiele für Studien, die außerhalb der Romania durchgeführt wurden, sind für Frankreich Hüser (1997; 1999), Kimminich (2001), Scholz (2003 a), für Italien Mitchell (1995; 1996, Kap. 4; 2001), Scholz (1998; 2001; 2002), De Angelis (2001), für Spanien ansatzweise Androutsopoulos/Scholz (2002).

7 Vgl. auch Hüser (1997; 1999) und zu den juristischen Vorfällen im Zusammenhang mit französischen Interpreten und Protestkultur auch Prévost (1996; 1998).

8 Vgl. dazu Vicherat (2001: 120): »L'apport linguistique du rap a trait, en dernier lieu, au vocabulaire utilisé par les artistes: non seulement ils inventent des mots, des expressions ou des variations linguistiques à l'aide notamment du verlan, mais en plus ils permettent de réactualiser certains termes argotiques.«

9 Vgl. Boucher (1998: 177): »L'utilisation de l'argot par les rappeurs est à la fois l'affirmation d'appartenance à un groupe social et à une ›communauté d'âge.«

10 Das Originalzitat lautet: »... el hip hop está viviendo una serie de divisiones internas, aglo así como tendencias comerciales contra no comerciales, formatos radicales contra formatos superfluos...« (vgl. García 2001).

11 Für Italien vgl. Scholz (2002), für Marseille den Band von Gasquet-Cyrus/Kosmicki/Van den Avenne (1999).

12 Vgl. z. B. Robertson (1994). In einigen seiner Publikationen wird der Terminus *Glokalisierung* auf eine japanische Vermarktungsstrategie zurückgeführt, genauer gesagt auf das japanische Wort *dochakuka*, das aus *dochaku* ›einheimisch‹ abgeleitet ist und wortwörtlich ›Einheimischung‹ bzw. ›Einheimischmachung‹ bedeutet. Zur genaueren Herleitung vgl. Robertson (1994: 36).

13 Die Jahre 1988-1990 werden mit je einer Albumveröffentlichung von Jovanotti nicht berücksichtigt.

14 Unter demselben Aspekt können die Einbrüche der Produktionen nach 1996 in Frankreich interpretiert werden (vgl. Androutsopoulos/Scholz, im Druck). Ebenso werden die Einbrüche der Verkaufszahlen in Deutschland nach den Erfolgsumsätzen der Jahre 2000/2001

erklärt, vgl. das *Special Beats und Business. HipHop-Szene in Deutschland 2002: Eine Standortbestimmung* (in Juice 42, Juni 2002: 58-64), in welchem, wie vielerorts, eine ›Gesundschumpfung‹ des deutschen Rap thematisiert wird.

15 Es werden in der Kategorie »HIP HOP / R&B / SOUL« die Unterkategorien »HipHop« und »Rap« unterschieden. Am 20.6.2002 wurde die Zahl der Gruppen in der Kategorie »HipHop« mit 873, in der Kategorie »Rap« mit 505 angegeben. Allerdings finden sich dort nicht nur italienische Künstler vertreten und man müsste tatsächlich die ganze Liste durcharbeiten, um genaue Zahlen angeben zu können.

16 Für Südargentinien ist im Web mit Suchmaschinen unter »rap argentino« z. B. die Zweier-Formation Illya Kuryaki & The Valderramas zu finden, die seit 1991 fünf Alben publiziert hat. Doch erst 1996 hat sich Publikumsinteresse eingestellt.

17 Grenz- bzw. Problemfälle stellen Interpreten dar, die sich selbst nicht zur HipHop-Kultur rechnen, sondern lediglich Raptechnik nutzen, ansonsten jedoch allgemeiner der Popkultur angehören, wie z. B. Jovanotti. Die neueste CD der ursprünglich aus der HipHop-Kultur stammenden Articolo 31, »Domani smetto« (2002, BMG), kann auch nicht mehr eindeutig der Gattung Rap zugeordnet werden. Ganz klar schert das Album »Arrivi e partenze« (2001, Universal Italia) von Neffa aus der Gattung aus, der bis 1999 einer der Hauptvertreter der italienischen Rapszene war. Anhand dieser Beispiele wird deutlich, dass italienischer Mainstream-Rap im Prinzip kaum mehr existiert.

18 Es wird verwundern, dass ein Beispiel aus Deutschland miteinbezogen wird. Grund dafür ist eine migrantensprachliche Situation mit süditalienischem Hintergrund, s.u.

19 Im Falle von Migrantensituationen wird als Herkunftsort derjenige genannt, den die Interpreten für sich beanspruchen, z. B. Köln bei den italienischen bzw. türkischen Migranten 2. Generation, die der Gruppe Microphone Mafia angehören, s.u.

20 Auf dem gleichnamigen Album von 2001, Radio Onde Furlane. Der letzte Vers ist als Kombination von Tradition (Muttersprache) und Modernität (Computersprache) zu interpretieren. Für die Klärungen Danke ich C-Sal, Mitautor des Songs.

21 »ctrl+v« ist die Tastaturkombination, die die Einfügefunktion am PC aktiviert.

22 *Represent* bezeichnet recht allgemein die explizite Erklärung, dass ein Künstler sich als lokaler Vertreter der HipHop-Kultur betrachtet. *Lokalisierung* ist ein Überbegriff, der das *Representen* umfasst. Im engeren Sinne ist es die explizite Bezugnahme zum Herkunftsort des Künstlers. Vgl. zur Terminologie (*Represent, Lokalisierung*) Androutsopoulos/Scholz (2002: 14-19). Zu *Represent* allgemein vgl. auch Menrath (in diesem Band).

23 Auf dem Album »Lujo ibérico«, Superego/Yo Gano, 2000.

- 24** Hiermit kommt ein Aspekt hinzu, der die Vermarktung betrifft. Auf Flamenco anspielender Rap könnte sich in Spanien gut verkaufen, da er ein identitäres (hispanisches) Plus aufweist.
- 25** Auf dem Album »Infernalìa«, Pirate Records, 2002.
- 26** Zensur wird hier in einem weiten Sinne verwendet. Z. B. werden manche Titel einfach nicht gesendet.
- 27** Vgl. die Bemerkungen zu den klassifikatorischen Grenzfällen in Anm. 17.

LITERATUR

- Androutopoulos, Jannis/Scholz, Arno: »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics«, in: *Philologie im Netz* 19 (2002), S. 1-42; online unter: <http://www.fu-berlin.de/phn/phn19/p19t1.htm> (letzter Zugriff: 11.04.2003).
- Androutopoulos, Jannis/Scholz, Arno: »Spaghetti Funk: Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe«, in: *Popular Music and Society* (im Druck).
- Arbasino, Alberto: *Rap!*, Milano: Feltrinelli 2001.
- Arbasino, Alberto: *Rap 2*, Milano: Feltrinelli 2002.
- Bazin, Hugues: *La culture hip-hop*, Paris: Desclée de Brouwer 1995.
- Béthune, Christian: *Le rap. Une esthétique hors la loi*, Paris: Éditions Autrement 1999.
- Bocquet, José-Louis/Pierre-Adolphe, Philippe: *Rap ta France*, Paris: Flammarion 1997.
- Boucher, Manuel: *Rap. Expression des Lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*, Paris: L'Harmattan 1998.
- Cachin, Olivier: *L'offensive rap*, Paris: Gallimard 2001/1996.
- Calvet, Louis-Jean: »L'endogène, l'exogène et la néologie: le lexique marseillais«, in: M. Gasquet-Cyrus/G. Kosmicki/C. Ven den Avenne (Hg.), *Paroles et musiques à Marseille. Les voix d'une ville*, Paris: L'Harmattan 1999, S. 57-71.
- Dazieri, Sandrone (Hg.): *Italia overground. Mappa e reti della cultura alternativa*, Roma: Castelvechi 1996.
- De Angelis, Maddalena: *The Italian Hip Hop Style. Die Sprache des Raps*, Berlin: Mensch & Buch Verlag 2001.
- Depaoli, Massimo (Hg.): *Rap*, Milano: Garzanti Scuola 1999.
- Dimitriadis, Greg: *Performing Identity/Performing Culture. Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001.
- Erra, Andrea: »La struttura del rap italiano«, in: Rossana Dalmonte (Hg.), *Analisi e canzoni*, Bologna: Cleub 1996, S. 317-336.

- García, Chuchy: »Las palabras de la resistencia«, 2001; online unter: <http://calle22.com/articulos/50/> (letzter Zugriff: 11.04.2003).
- Gasquet-Cyrus, Médéric/Kosmicki, Guillaume/Van den Avenne, Cécile (Hg.): *Paroles et musiques à Marseille. Les voix d'une ville*, Paris: L'Harmattan 1999.
- Hüser, Dietmar: »Black-Blanc-Beur – Jugend und Musik, Immigration und Integration in Vorstädten französischer Ballungszentren«, in: *Frankreich-Jahrbuch 10* (1997), S. 181-202.
- Hüser, Dietmar: »Vive la RAPublique« – Botschaften und Bilder einer »anderen Banlieue«, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag 7* (1999), S. 271-294.
- Kelly, Reagan: »Hip-Hop Chicano. A separate but parallel story«, in: Brian Cross (Hg.): *It's not about a salary: rap, race, and resistance in Los Angeles*, London: Verso – New York: Verso 1993, S. 65-76.
- Kimminich, Eva: »Enragement und Engagement. Beobachtungen und Gedanken zur WortGewalt des französischen und frankophonen Rap«, in: Eva Cross/Claudia Krülls-Hepermann (Hg.), *Wort und Waffe*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001, S. 141-174.
- Kluge, Bettina: »nhos déjam canta – Codeswitching in zwei Raptex-ten (Span.-Frz.-Lucumí und Frz.-Kabuverdianu)«, in: Dieter Messner/Matthias Perl (Hg.), *Akten des IV. Germersheimer Lusitanistentags 2001* (im Druck).
- Krims, Adam: *Rap music and the poetics of identity*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Milon, Alain: *L'étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris: PUF 1999.
- Mitchell, Tony: »Questions of style: notes on Italian hip hop«, in: *Popular Music 14.3* (1995), S. 333-348.
- Mitchell, Tony: *Popular music and local identity: rock, pop, and rap in Europe and Oceania*, London – New York: University of Leicester Press 1996.
- Mitchell, Tony (Hg.): *Global noise. Rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 2001.
- Pacoda, Pierfrancesco: *Potere alla parola. Antologia del rap italiano*, Milano: Feltrinelli 1996.
- Prévos, André J. M.: »The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s«, in: *The French Review 69* (1996), S. 713-725.
- Prévos, André J. M.: »Hip-Hop, Rap, and Repression in France and in the United States«, in: *Popular Music and Society 22.2* (1998), S. 67-84.
- Roland Robertson: »Globalisation or glocalisation«, in: *Journal of International Communication 1(1)* (1994), S. 33-52.

- Robertson, Roland: »Comments on the ›Global Triad‹ and ›Glocalization‹«, in: AAVV, *Globalization and Indigenous Culture*, Kokugakuin University: Institute for Japanese Culture and Classics 1997; online unter: http://www.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/global/15_robertson.html (letzter Zugriff 11.04.2003).
- Scholz, Arno: »[rep] oder [rap]? Aneignung und Umkodierung der Hip-Hop-Kultur in Italien«, in: J. Androutsopoulos/A. Scholz (Hg.), *Jugendsprache – langue des jeunes – youth language. Linguistische und soziolinguistische Perspektiven*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1998, S. 233-257.
- Scholz, Arno: »Intertestualità e riferimento culturale in testi rap italiani«, in: *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur* 6 (2001), S. 139-162.
- Scholz, Arno: »Un caso di prestito a livello di genere testuale: il rap in Italia«, in: Frank Baasner (Hg.), *Poesia cantata 2. Die italienischen Cantautori zwischen Engagement und Kommerz*, Tübingen: Niemeyer 2002, S. 220-252.
- Scholz, Arno: »Der französische Rap als Lyrik der Gegenwart?«, in: Gisela Febel/Hans Grote (Hg.), *L'état de la poésie aujourd'hui. Perspectives françaissprachiger Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003, S. 241-255. (2003 a)
- Scholz, Arno: »›Explicito Lingo‹. Funktionen von Substandard in romanischen Rap-Texten (Italien, Frankreich, Spanien)«, in: Jürgen Erfurt (Hg.), »*Multisprech*‹: Hybridität, Variation, Identität (= OBST, Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie, Bd. 65), Duisburg: Gilles & Francke 2003, S. 111-130. (2003 b)
- Todt, Mark: »Buenos Aires. Wehe, wenn sie losgelassen...«, in: *Backspin* 33 (2002), S. 96-101.
- Trimaille, Cyril: »Le rap français ou la différence mise en langues«, in: Billiez, Jacqueline (Hg.), *Les parlers urbains* (= LIDIL 19), Grenoble: Université Stendahl 1999, S. 79-98.
- Vicherat, Mathias: *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris: L'Harmattan 2001.

Rap-Musik – Straßen-Politik – Bürger-Republik. Ein populärmusikalisches Aufklärungsprojekt zwischen politisierter Soziokultur und politischer Deutungskultur

DIETMAR HÜSER

»Als Rapper haben wir eine Verantwortung. Bei der weinerlichen, miserabilistischen Feststellung stehen zu bleiben, kann eine Form von Feigheit sein. Wir müssen die Idee einer politischen, dringenden Alternative aufbringen.«¹

Republik in Frankreich meint mehr als das Antonym zu Monarchie, mehr als eine Staatsform, deren oberste Organe nicht erblich sind, sondern durch die Bürger auf Zeit bestellt werden. Sie bezeichnet nicht allein ein politisches System aus dem Kanon liberal-demokratischer Verfassungstypen, ein rechtsverbindliches staatsorganisatorisches Gefüge, das die Beziehungen politischer Entscheidungsinstitutionen untereinander, deren Binnenorganisation, Bestimmungsmodi und Aktionsspielräume regelt. Im kollektiven Bewusstsein der Franzosen steht Republik für eine hart erkämpfte Errungenschaft, seit der Französischen Revolution formalisiert, ritualisiert und institutionalisiert, vielfach symbolisch vermittelt und bis in die jüngste Vergangenheit transportiert. Erfundene Tradition mit dem Ziel, gesellschaftlichen Zusammenhalt zu gewährleisten, bestimmte Vorstellungen, Wertesysteme und Verhaltenskonventionen einzuschärfen (Hobsbawm 1983: 9), erschien sie immer auch als Zukunftstraum, weckte Erwartungen, begründete Ansprüche und schürte Emotionen. »Wenn sie sich nicht mehr in den Herzen befindet, sondern nur noch auf dem Papier steht, bewegt sie sich schon am Abgrund,« heißt es bei einem der Gralshüter republikanischer Werte, dem Intellektuellen Régis Debray (Debray 1998: 19; Sadoun 2000: 409ff.).

I. KONFLIKT UND KONSENS

Die Republik als erstrittenes Gut: das meinte zugleich einen Politikstil, der sich seit der Französischen Revolution weniger durch vordergründigen Konsens ausgezeichnet hat als durch produktive Streitkultur mit scharf geführten Grundsatzkonflikten. Nicht grundlos war die politische Geschichte Frankreichs im langen 19. Jahrhundert eine überaus bewegte Geschichte, mit revolutionären Umbrüchen, restaurativen Gegenschlägen und ständigen, teilweise durchaus originellen Versuchen, Mittelwege zwischen »Bewegungspartei« und »Ordnungspartei« zu finden. Die Frontstellungen zwischen der Linken und der Rechten waren weniger sozioökonomisch geprägt, eher bestimmten die symbolbeladenen Auseinandersetzungen um Monarchie und Republik, um Klerikalismus und Laizismus, um Status quo und Fortschritt die politische Agenda des Landes (Hüser 2000: 16ff.). Zwar stand im 20. Jahrhundert die Regimefrage immer weniger im Mittelpunkt, dennoch verstärkte der stetige Rekurs auf die jüngste Vergangenheit und die Symbolik von 1789 weiterhin das Gewicht dogmatischer Kontroversen und die Schärfe eines Rechts-Links-Gegensatzes um geschichtsmächtig konstruierte, tief verankerte Loyalitäten und Phobien. Bis weit über den Zweiten Weltkrieg hinaus waren solche Debatten virulent geführte Grundsatzkonflikte über das einzig heilbringende Zukunftsprojekt. Rechts oder links zu sein, das war mehr als eine tagespolitische Standortfrage. Es implizierte spezifische Diskurse und Symbole, Gedenktage und Erinnerungsorte, Polittraditionen und Milieuverhaftungen (Prochasson 2000: 23-35).

Im Laufe der 1980er Jahre hat sich freilich Politik in Frankreich massiv gewandelt (Christadler 1999: 287-305; überblicksartig Becker 1998). Unter die Räder gekommen sind auch, zumindest institutionell, die lange dogmatischen Rechts-Links-Gegensätze samt klassischer politischer Streitkultur. Divergierende Regimekonzeptionen oder konkurrierende Gesellschaftsentwürfe waren ad acta gelegt, Differenzen der Großparteien zielten nunmehr auf Nuancen, weniger auf Grundsätzliches (Guillaume 2002: 131-153). Die mehrfach unumgängliche Zusammenarbeit zwischen einem Staatspräsidenten und einem Premierminister aus verschiedenen politischen Lagern erhärtete den Eindruck eines Mitte-Drifts, beförderte aber zugleich das Bild geballter Machtlosigkeit der politischen Klasse, die sozioökonomische Dauerkrise in den Griff zu bekommen. Raum an den Rändern entstand, neue parteibildende Konfliktlinien bildeten sich aus, die Verdrossenheit gegenüber etablierten Politikformen nahm zu.

Von der »Republik der Mitte« zur »Krise der Repräsentation« war es nur ein kleiner Schritt. Zugleich bedeutete aber die Repräsentationskrise weder den Zusammenbruch der Recht-Links-Referenzen noch das Ende von Politikpassion und Streitkultur. Denn die 1980er

und 1990er Jahre stehen auch für eine Aufwertung anderer Formen politischen Engagements, etwa vermehrt registrierte direktdemokratische Partizipations- und Mobilisierungspraktiken (Schild 1996: 252ff.; richtungsweisend Perrineau 1994). Besonders auffällig waren die zahllosen Aktionen mit staatsbürgerlicher Dimension, die wiederholt Unmengen Schüler und Studierende aufrüttelten (Waters 1998: 175ff.; Worms 2001: 403ff.), Jugendliche also, die in schöner Regelmäßigkeit seitens jeweils Älterer für unpolitisch und desinteressiert erklärt werden. Hoch im Kurs stehen neben Schul- und Hochschulfragen vorzugsweise Rassismus und Menschenrechte, Immigranten ohne Papiere und Arbeitslose ohne Wohnung, Miseren sozial und politisch Benachteiligter, AIDS und Hunger in der Welt, Kindesmisshandlung in jeder Form und Jugendgewalt an allen Orten (Muxel 2001: 164-171). Es sind Themen, die aufgeschlossene Jugendliche ansprechen und zusammenbringen, zugleich generalisierenden Depolitisierungsthesen den Boden entziehen.

In der Krise stecken elitenvermittelte Beteiligungsformen über Großorganisationen wie Parteien und Gewerkschaften sowie eine politische Klasse, die damit identifiziert wird. Keineswegs in der Krise steckt jedoch das grundsätzliche Interesse an Politik oder das klassische Koordinatensystem republikanischen Selbstverständnisses der Bürger, wie es vielfach in anderen als etablierten Formen politischer Meinungsäußerung zutage tritt. Zu solchen Artikulationen, die auf der Straße oder in den Medien für Aufmerksamkeit sorgen und die »große Politik« mit akuten gesellschaftlichen Schieflagen konfrontieren, gehören auch Jugend- und Musikkulturen. Jedenfalls dann, wenn das Begriffspaar »politische Kultur« nicht mehr allein vom Politischen her, sondern gleichberechtigt vom Kulturellen her betrachtet wird und damit kulturelle Praktiken und populärkulturelle Artikulationen als politikrelevante Akte im öffentlichen Raum ernsthaft in den Blick geraten.

Kaum übersehen lässt sich in diesem Zusammenhang ein Repolitisierungstrend französischsprachiger populärer Musik seit den späten 1980er Jahren, der sich federführend anbahnte – und auf offene Ohren bei einem immer breiteren jugendlichen Hörerkreis stieß – im alternativen Rockmilieu, im neorealistischen Chanson, nicht zuletzt in der bunten hexagonalen Rap-Szene. Sprachrohr der Zukurzgekommenen, Lehrer an der Peripherie und Botschafter im Zentrum, zugleich Gesellschaftsmodell für ein einträgliches Miteinander von Franzosen verschiedener kultureller Ursprünge, beschäftigt sich Rap wiederholt mit Republikmodellen in Theorie und Praxis. Zwischen den Zeilen heftigster Klagen über aktuelle Miseren schimmern die Werte von 1789 durch. Ein Bürgerverständnis etwa, das die Sorge um die *Cité* nicht allein den Pariser Parteien und Eliten überlassen mag, sondern darüber hinaus durch zivilgesellschaftliches Engagement und

populärmusikalische »Straßenpolitik« dokumentiert wissen will (Hüser 2003: 381-387; daneben zu Rap in Frankreich vor allem Bazin 1995; Boucher 1999; Béthune 1999).

2. MUSIK UND POLITIK

Abbildung 1: »Rap, Triumph der neuen Poeten«



Quelle: *L'Événement du Jeudi*, 30.3.00: 1

Trotz gemeinsamer Ansätze und Anliegen bildet die französische Rap-Szene keinen Block, eher schon eine Kultur im Plural, die sich zweckmäßiger in Sowohl-als-auch-Mustern denn in Entweder-oder-Kategorien denken lässt. Selten gibt es auf einer Platte ausschließlich

festive oder ausschließlich ernste Stücke, häufig jedoch durchaus tanzbare Lieder gekoppelt mit harscher Gesellschaftskritik. Die meisten Gruppen sind kaum eindeutig in Schubladen zu verorten und aussagekräftige Grenzlinien schwierig zu ziehen, musikalisch wie inhaltlich.

Folglich behandelt Rap in Frankreich nicht ausnahmslos Politisches. Das Genre bietet eine breite Palette an Themen, dies aber in einem spezifischen Mischungsverhältnis. Recht gering ist der Anteil von reinem Partyrap, bei dem die Musik den Text völlig in den Schatten stellt, äußerst gering der Anteil von Stücken mit expliziten Gewaltbezügen oder sexistischen Tendenzen, verschwindend gering schließlich der Anteil von Liedern mit kommunitaristischer Speerspitze. Dagegen liegt der Anteil von polit- und sozialkritischen Texten beachtlich hoch,² was längst als das charakteristische Merkmal der französischen Rap-Welt gilt (Mitchell 1996: 41; George 1999: 201).

Der hohe Politisierungsgrad erlaubt es, Rapper in die lange Ahnenreihe geistreich-wortgewaltiger Chansonniers einzuordnen, die Poetisches, Populäres und Politisches zu kombinieren wussten (klassisch Roy 1954: 23ff.; zuletzt Tournès 2002: 249). Dass sie selbst das Genre gern als legitimen Spross des engagierten *chanson à texte* in Frankreich betrachten, Fremd- und Selbstzuschreibungen weitgehend deckungsgleich sind, mag mehr überraschen. Doch was könnte die erreichte Eigenständigkeit der französischen Rap-Szene gegenüber nordamerikanischen Modellen besser dokumentieren, was die bewusste Aneignung nationaler Traditionsbestände besser reflektieren, was das akute Anerkannt- und Integriertseinwollen in Nation und Gesellschaft besser symbolisieren als ein Doppelalbum, auf dem Rap-Musiker französische Chanson-Klassiker der letzten Jahrzehnte neu vertonen. Bezeichnenderweise lautet der Untertitel *Des sons nouveaux pour des paroles éternelles*, »Neue Klänge für unsterbliche Texte« (L'hip-hopée 2000; konzeptuell ähnlich Hexagone 2001).

Die Krisensymptome, mit denen Rap seine Beschwerdehefte füllt, wie die Kritikpotentiale, die sich darin äußern, sind breit gestreut. Drei Achsen lassen sich idealtypisch ausmachen, zunächst akute gesellschaftliche Notlagen, die Rap als Identitätskrise der Nation landesweit wahrnimmt, dann deren zugespitzte Ausprägungen im engeren Erfahrungsraum vorstädtischer Wohnsilos, schließlich – und darum soll es in den folgenden Ausführungen gehen – aktuelle Defizite der Politik vor Ort und darüber hinaus. Anknüpfungspunkte für Kritik bieten gesellschaftliche Verhaltensweisen wie Ausgrenzung oder Fremdenfeindlichkeit, abstrakte Instanzen wie Macht oder Gewalt, daneben moralische Personen wie der Staat und konkrete Institutionen wie die Polizei oder die Justiz. Rapper benennen die für das Übel verantwortlich gemachten Persönlichkeiten und Einrichtungen. Mittels ausdrücklicher Ansprache oder musikalischer Metaphern wie Sirenenge-

heul, Reifenquietschen oder Pistolenschüsse verwickeln sie diese in einen Dialog, dem sie sich nicht entziehen können, ohne das Gesicht zu verlieren. Zugrunde liegt dem der dringende Wunsch, eine politische Streitkultur im Land zu re-etablieren, die diesen Namen auch tatsächlich verdient.

Rapper nehmen politische Missstände aufs Korn, als Chronisten zurückliegender oder hochaktueller Geschehnisse auf der einen Seite, als Interpreten genereller (Partei-)Politikmüdigkeit der Franzosen auf der anderen Seite. Bedeutsam sind traditionsbildende Momente, wie sie das kollektive HipHop-Gedächtnis gespeichert hat, dort durch fortwährenden Rekurs aufgefrischt und an die nächste Generation der Bewegung weitergegeben werden. Eine wichtige Rolle spielen die Namen engagierter Mitstreiter, die zu Tode gekommen sind, und die Hintergründe, die dazu geführt hatten (IAM 1997: »Un cri dans la nuit«; Fonky Family 1997: »Aux absents«). Die meisten sind nur lokal bekannt, manche aufgrund besonders dramatischer Umstände darüber hinaus.

Dazu zählt Malik Oussekiné (La haine 1995: Assassin – »L'Etat assassine«; Ideal J 1998: »Hardcore«). Im Herbst 1986 in der landesweiten Schüler- und Studentenprotestbewegung gegen das Reformpaket Alain Devaquets aktiv, war er während der Pariser Großdemonstration vom 4. Dezember, dem Höhepunkt der Agitation, an eine Motorradstaffel der Polizei geraten, deren Angehörige ihn derart zu richteten, dass er seinen Verletzungen erlag. Die Regierung Chirac sollte das Gesetzesprojekt anschließend vollständig zurückziehen. Oder auch Ibrahim Ali (Sachons dire non 1998: Boss – »La planète des singes«; 3^{ème} Oeil 1999: »La guerre«). Einer von drei Plakatklebern des Front National, die am Abend des 21. Februar 1995 gemeinsam unterwegs waren, hatte dem siebzehnjährigen Mitglied der Marseiller Rap-Band B.Vice gegen 23.15 Uhr auf offener Straße in den Rücken geschossen. Er befand sich mit seinen Freunden auf dem Heimweg von Proben zu einem Solidaritätskonzert zugunsten der Aidshilfe im *Centre Mirabeau*. Keine vier Monate später, nach den Gemeindewahlen vom 11. und 18. Juni, zogen ganz in der Nähe – in Marignane, Orange und Toulon – erstmals Repräsentanten der Nationalen Front als Bürgermeister in die Rathäuser ein (Mc Solaar 1997: »Dakota«; Fonky Family 1997: »Cherche à comprendre«; Zebda 1998: »Tout semble si ...«).

Neben der »Pantheonisation« durch Traditionsbildung weiß die Protestform der Rap-Musik ganz unmittelbar auf politische Ereignisse zu reagieren. Es mangelt nicht an Anlässen, weder vor Ort noch in der Politpraxis Pariser Regierungen. Ein breites Echo fand zuletzt die Affäre um verseuchte Blutkonserven (Suprême NTM 1998: »C'est arrivé près de chez toi«), durch die bis zum Prozessbeginn gegen die damals politisch Verantwortlichen im Mai 1999 über fünfhundert-

fünfzig Menschen vermeidbar mit dem HIV-Virus angesteckt wurden, dann die Stürmung der Pariser Kirche Saint-Bernard (Shurik'n 1998: »L.E.F. – Liberté, Egalité, Fraternité«; KDD – Kartel Double Détente 1998: »Orange M«), wo »papierlose Einwanderer« im Sommer 1996 vergeblich Zuflucht vor der Ausweisung gesucht hatten, weiter der neuerliche Anlauf durch die Regierung Juppé, die französischen Einwanderungs- und Einbürgerungsgesetze zu verschärfen, schließlich das Touloner Gerichtsurteil gegen Suprême NTM von November 1996 (IAM 1997: »Dangereux«) oder andere Zensurmaßnahmen gegenüber Rap-Stücken in Rundfunk und Fernsehen. Keiner Zensur unterlägen demgegenüber Politik und Polizei, egal was sie ausgefressen hätten (programmatisch: 16'30 contre la censure 1999).

Regelmäßig am Pranger stehen Polizei und Justiz, die für Rapper untrennbar zusammengehören. Die einen könnten sich erlauben, mit Maßlosigkeit und Gewalttätigkeit den Dienst zu versehen, denn die anderen nähmen sich heraus, dies auch noch im Namen des Gesetzes zu decken und zur Tagesordnung zurückzukehren, als wäre nichts geschehen. Verurteilt jedenfalls würden immer die Vorstadtkinder, als seien sie nur Versuchskaninchen staatlicher Repressionsexperimente (Fonky Family 1997: »Cherche pas à comprendre«; Chroniques de Mars 1998: Sista Micky/Menzo/Don Choa – »On dit ce qu'on pense«). Wirkliche Rechtssprechung und damit Gerechtigkeit existierten nirgends, während doch die Polizei allgegenwärtig sei, heißt es (La République française 1999: Saxo – »Police partout«). Polizei und Justiz sind Symbole für Dominanz und Unterdrückung, für Mangel an Freiheit und Gleichheit innerhalb der französischen Gesellschaft. Gemeinsam verweisen sie auf ein Herrschaftsverhältnis mit dualistischer Rollenzuschreibung, das es zu verändern gilt. Die ein oder andere Gruppe schreibt sich demonstrativ eine völlige Umkehrung der Gegebenheiten auf die Fahnen, besingt das Ende des Zeitalters der Unterdrücker und die Übernahme der Machthebel durch die Unterdrückten (Ma 6-T va Crack-er 1997: 2 Nég'feat. Mystik – »Le temps des opprimés«).

Die Radikalität in Anspruch und Wortwahl hängt davon ab, wie tief der Graben zwischen Herrschenden und Beherrschten durch den einzelnen Rapper empfunden wird. Die Antworten darauf fallen längst unterschiedlich aus, und immer häufiger differenziert. Vorrangig und detailgetreu geschildert werden schikanöse polizeiliche Praktiken bei Personalkontrollen, Übergriffe und Amtsmissbräuche, die innere Dynamik von Konfrontationen zwischen Jugendlichen und Ordnungskräften (Passi 1998: »Les flammes du mal«). Die Polizei erscheint als Sinnbild übersteigter staatlicher Repression, als »echte Gang, durchorganisiert und hierarchisiert«, gleichzeitig aber als Bauernopfer. Nur mangels besserer Bildung und Schulung richte sie soviel Unheil an und lege eklatante Überreaktionen an den Tag (Suprême NTM 1993: »Police«). Eindrucksvoll schildert KDD den ganzen Druck, dem Poli-

Abbildung 2: »Rechtsfreie Zonen, in die Banlieue-Kinder sich nicht mehr hineintrauen ...«



Quelle: Pierre-Adolphe/Mamoud/Tzanos 1998: 121

zisten im Alltag ausgesetzt sind. Dabei macht sich die Gruppe aus Toulouse förmlich zum Anwalt eines Teufels, der angesichts familiärer Belastungen, gefährlicher Missionen und schlechter Bezahlung unversehens als entnervtes »Opfer in Uniform« dasteht, als »Hassobjekt der Gesellschaft«, als »Sündenbock jugendlicher *Banlieusards*«, als ein schwacher Mann, der seine Seele in der Waffe trage (KDD – Kartel Double Détente 1998: »Un homme faible«).

Die Feindbilder schlechthin sind der rechtsextreme Politiker

Jean-Marie Le Pen und sein *Front National*, eine »Horde im Dienste einer Neuen Ordnung« (Mc Solaar 1994: »La concubine de l'hémoglobine«). Aufs Schärfste attackieren Rapper Le Pens krude Immigrationsthesen, seine Vorstellungen zu Arbeitsbeschaffung durch Ausländerausweisung im Sinne eines »einen und unteilbaren Frankreich der Franzosen« (Sachons dire non 1998: Soundkail – »Mujahyidin'«), seine wohlkalkulierten Verbalexzesse zur »Rangfolge der Rassen [...], die Relikte und Projekte einer verfluchten Epoche wieder an die Oberfläche spülen« (Ärsenik 1998: »Une saison blanche & séche suffisent«) oder seine »neo-faschistischen und revisionistischen Auslassungen zu Gaskammern als Detail der Geschichte des Zweiten Weltkrieges« (La haine 1995: Mc Solaar – »Comme dans un film«). Begegnet wird solchen »extremen Hardcore-Diskursen« (Ideal J 1988: »Hardcore«) teils mit flapsigen Bemerkungen gegenüber Le Pen, »der bereits meilenweit weg wäre, könnte er nur ähnlich schnell laufen, wie er mich anödet« (Fabe 1998: »L'impertinent«). Daneben lassen sich vielfach leidenschaftlich-ungezügelter Tiraden vernehmen, in denen er mit Hitler auf eine Stufe gestellt wird, was »Vernichtung, Rassentrennung, Zwangsarbeitsapologetik und Antisemitismus« anbelangt (Sachons dire non 1998: IMS – »Front nubien«).

Breitesten Raum nehmen die Wählerfolge des *Front National* ein und der Versuch, sie zu erklären. In Marseille seien während der Urnengänge undurchsichtige französische Horden eingefallen, brächten die Menschen gegeneinander auf und könnten bereits auf fünfundzwanzig Prozent Kollaborateure zählen (IAM 1991: »Planète Mars«), beschwören Rapper die Zuhörer. Andere rufen entschieden zum Widerstand auf, denn »Alle, die unsere Stadt lieben, müssen *non au Front* sagen« (Massilia Sound System 1997: »Ma ville est malade«). Nicht anders stellt sich die politische Situation seit einigen Jahren im ehemaligen »roten Gürtel« um Paris dar, wo ein seniler, geistig Gestörter, der den Algerienkrieg nicht verdaut habe, Rassentrennung anpreise und damit ein Viertel der abgegebenen Stimmen erreiche (Suprême NTM 1995: »Plus jamais ça«). Es mache keinen Sinn, bis 2039 zu warten, bis der *Front National* weiter an Gunst und Stärke zugenommen habe, um eine Entscheidung zu treffen, welche Reaktion angemessen wäre, denn durch das Republik-Geschwafel dieser »Scheiß-Nazis« dürfe sich niemand bluffen lassen (Sachons dire non 1998: Faf Larage – »Pour ou contre«). Besonders gravierend sei das profunde Misstrauen, das ein derartiger Wählerzuspruch unter den Menschen säe. Niemand könne genau wissen, wer wem seine Stimme gegeben habe und wer nun im einzelnen »in den Spuren Pétains wandle« (Mafia Trece 1999: »Sang pour 100«), niemand den unterschwelligsten Verdacht ausräumen, daß der gerade freundschaftlich Begrüßte ein Messer im Ärmel trage (Shurik'n 1998: »Manifeste«).

Als Erklärungsfaktoren hartnäckiger Wählerfolge gelten anhalten-

de soziale Misere und mangelnde Bildung der Menschen, die Tatsache, dass die Politik den gesellschaftlich benachteiligten Gruppen bis hin zu Kindern und Jugendlichen keine Perspektiven böte, in Fragen der Einwanderung und Umwelt, des Umgangs mit der Dritten Welt, nicht verantwortungsbewusst voranschreite und aufkläre (Sachons *dire non* 1998: *Assasin* – »Autre dimension«). Darüber hinaus sind es prominente »Brückenbauer« zwischen den etablierten Kräften des politischen Spektrums und der Nationalen Front, die breite Angriffsflächen für Rap-Rügen bieten. Im Kreuzfeuer der Kritik stehen einmal Polit-Taktiker, die Machterwerb und Machterhalt über die Sache stellen, die – wie der damalige Oppositionsführer Jacques Chirac im Juni 1991 (Zebda 1995: »Le bruit et l'odeur«) – mit Blick auf potentielle Wähler durch unbedachte Parolen zu Einwanderungsfragen oder anderen sensiblen Themen der öffentlichen Debatte Öl statt Wasser ins Feuer gießen. Zum anderen sind wertkonservative Kräfte gemeint, die im programmatischen Teich des Rechtspopulismus fischen, wie der ehemalige Innenminister Charles Pasqua (Sachons *dire non* 1998: *Diam's* – »Extrême minée«).

Herben Vorwürfen sind sie ausgesetzt, weil sie Koalitionsspekulationen unterhalb der nationalen Ebene des politischen Lebens in Frankreich schüren, weil sie Diskurse aufgreifen, die in Regierungsverantwortung niemals ähnlich kompromisslos umzusetzen sind, weil sie als blasse Kopie des radikaleren Originals die Meinungsführerschaft *Le Pens* damit nicht zu brechen vermögen. Wie realitätsnah solche Einschätzungen sind, hat der erste Wahlgang der Präsidentschaftswahlen 2002 neuerlich und nachdrücklich unter Beweis gestellt, als erstmals in der Geschichte der V. Republik ein rechtsextremer Politiker in die zweite und entscheidende Runde der Präsidentschaftswahlen einzog. Zwar mochten seine Aussichten äußerst gering sein, gegen den amtierenden Präsidenten Jacques Chirac, gegen die parteiübergreifende Front der Republikaner und die staatsbürgerliche Revolte der Jugend den Sieg davonzutragen.³ Doch die Symbolwirkung war enorm in einem Land, das eben wie kaum ein zweites republikanische Diskurse pflegt, die Werte von 1789 hochhält und deren universale Durchsetzung als ureigenste Mission empfindet.

Über ganz konkrete und aktuelle Anlässe hinaus bringen die Texte schließlich allgemeine Politik-Verdrossenheit zum Ausdruck. Der jugendliche Blick auf die etablierte Erwachsenenwelt veranschaulicht, wie wenig die engagierte Rap-Szene der politischen Elite des Landes zutraut, inkriminierte Schief lagen einzuebnen. Immer wieder geht es um Affären, »Skandale und Korruption in allen Varianten« (Soon E Mc 1993: »Point de vue...«), die gewissermaßen als Referenz dienen für Mafia-Diskurse, wie sie momentan im Rap-Geschäft Konjunktur haben (Oxmo Puccino 1998: »Black Mafia«; Mafia Trece 1998: »O.M.U. – Organisation des Mafias Unies«). Hervorgekehrt werden

die Gesetze des Dschungels in den Alleen der Macht, die wahren Strauchdiebe in den großbürgerlichen Zirkeln und Klubs, die Generaldirektoren von Großfirmen und Deputierten der Nationalversammlung, denen – gedeckt durch Polizei und Staat – niemand an den Kragen wolle (IAM 1991: »Non soumis à l'Etat«; Suprême NTM 1991: »L'argent pourrit les gens«; Assassin 1993: »Kique ta merde«).

Abbildung 3: »Verrückt, wie er [Staatspräsident François Mitterrand] die Sprache der Jugend spricht!« – »Gewalt ist [...] Hip Hop [...] zu verurteilen!«



Quelle: Plantu 1991: 118

In der Kritik stehen politische Parteien, die *rendent amère la douce France*, die »das lieblich-süße Frankreich bitter stimmen«, Regierungen, die wechselten, ohne dass sich Maßnahmen änderten und Verbesserungen einträten, die Träume zerstörten, Ambitionen untersagten und die Zukunft blockierten (11'30 contre les lois racistes 1997), Politiker, die mehr um sich selbst, um die eigene Karriere, als um die Probleme der Menschen besorgt seien (Massilia Sound System 1997: »Cool«). Durchgängig hat sich der Eindruck breit gemacht, die Führungseliten nähmen die dringendst zu erledigenden Hausaufgaben gar nicht ernst, schoben sie auf die lange Bank und schlugen keine greifbaren Lösungen vor (Tonton David 1991: »A qui la faute«). Hehren Worten folgten keine Taten (Sachons dire non 1998: Mystik –

»L’empreinte de mes pas«), gerade im Bereich der Stadt- und Vorstadtpolitik liefe das Fass der leeren Versprechungen förmlich über, so lange bänden die Verantwortlichen den Betroffenen schon einen Bären auf, wenn sie Neues ankündigten (Mafia Trece 1998: »Regarde«; 3^{ème} Oeil 1999: »Hymne à la racaille«). Auch auf anderen Feldern, vor allem bei der Bekämpfung der drückenden Arbeitslosigkeit, erwiesen sie sich nicht als kompetenter, spätestens seit dem Scheitern liberaler Lösungsansätze mangle es an »wirklich neuen Einfällen, um den schreienden sozialen Ungerechtigkeiten zu begegnen und die Demokratie zu retten« (Zebda 1995: »Le bilan«).

3. REPUBLIK UND RAPUBLIK

Die Rap-Skepsis gegenüber Veränderungspotentialen durch den Wahlakt zeigt die ganze Ambivalenz eines staatsbürgerlichen Selbstverständnisses, das sich weniger innerhalb als außerhalb der Institutionen verankert sieht und gerade unter Jugendlichen weit verbreitet ist. Gemessen an einem Jean-Marie Le Pen betrachten sich viele französische Rapper erst recht als Vertreter des »besseren Frankreich«, als die wirklichen Republikaner, die noch dazu die wahre nationale Sache vertreten, ein plurikulturelles Modell auf der Basis gemeinsamer Grundüberzeugungen. Entgegen weitverbreiteten Vorstellungen meinen sie sehr wohl, die republikanische Lektion gelernt zu haben (erstmalig Hüser 1997: 195ff.; nun auch Mucchielli 1999: 62), geradezu Musterschüler gewesen zu sein, die das Gelernte für bare Münze nehmen und schmucke Politdiskurse über hehre Prinzipien an dem messen, was sie selbst als deren alltagspraktische Umsetzung wahrnehmen.

Den Werten der Französischen Revolution über zweihundert Jahre nach deren Ausbruch noch zum Durchbruch zu verhelfen: ein Ziel, für das sich der Einsatz lohnt. Ohne anfangs das Ereignis ausdrücklich zu benennen, weiß doch jeder Zuhörer, was Fabe meint, wenn er aktuelle Missstände und potentielle Errungenschaften nach und nach Revue passieren lässt und der Revolution in den Mund legt, alle Welt wisse doch, dass ich bald kommen werde und nichts meinen Vormarsch aufhalte (Fabe 1997: »Rien ne stoppe mon avancée«). Permanent eingeklagt wird der praktische Vollzug der revolutionären Devise *liberté – égalité – fraternité*, wie sie seit der Durchsetzung der Dritten Republik zunehmend den öffentlichen Raum in Frankreich prägt und nach wie vor vielfach in großen Lettern von den Rathausfassaden prangt (Agulhon 1988: 119f.). Die Gleichheit habe die Freiheit bei der Hand genommen, beide seien mit dem Wind davongeflogen, und für die Brüderlichkeit gelte es viel Zeit mitzubringen, bedauert Shurik’n im Refrain eines Stücks, das sich der Trias widmet. (Shurik’n

1998: »L.E.F. – Liberté, Égalité, Fraternité«; Sachons dire non 1998: La Clinique – »Es aç la France«, Monsieur R. – »J'accuse«, Soundkail – »Mujahyidin'«).

Kaum weniger nachdrücklich berufen sich Rapper auf die Menschen- und Bürgerrechte, beschwerten sich über mangelnde Beachtung im Alltag (Suprême NTM 1991: »Freestyle«; Assassin 1992: »La formule secrète 2«; IAM 1994: »Vos dieux ont des mains sales«; Tout Simplement Noir 1995: »La justice«; Chroniques de Mars 1998: Sista Micky/Menzo/Don Choa – »On dit ce qu'on pense«). Assassin zitiert den zweiten Artikel der Verfassung von 1958, reibt ihn Politik und Gesellschaft unter die Nase und verdeutlicht, dass er als Ideal durchaus taugt, zumindest wenn »unteilbar« durch »individualistisch« ersetzt wird:

»Frankreich ist eine individualistische, laizistische, demokratische und soziale Republik. Sie gewährleistet die Gleichheit aller Bürger vor dem Gesetz ohne Unterschied der Herkunft, Rasse oder Religion. Sie achtet jeden Glauben« (Assassin 1992: »A qui l'histoire«).

Aufgegriffen und beschworen werden weitere republikanische Symbole revolutionären Ursprungs wie die Marseillaise. Dem Original, 1792 von Claude-Joseph Rouget de Lisle komponiert, zunächst 1795, endgültig 1879 zur Nationalhymne erkoren, entspricht allerdings der Refrain des Stückes von Karl aus dem Konzept-Album »La Rapublique française« nur bedingt. Für die Rettung der Kinder des Vaterlandes wird dennoch die »Rapublik« in Anspruch genommen, gegen das System und dessen Tyrannei (La Rapublique française 1999: »Karl – La Rapublique«). Für die Gruppe KDD sind es die Kinder der *patrie* wie der *rapatriés*, die zwar die Trikolore als französische Nationalflagge gutheißen, sich zugleich aber nicht als akzeptierte Mitglieder in der geglaubten Nationsgemeinschaft »wahrhafter« Franzosen wännen und lauthals einen zusätzlichen Farbtupfer fordern sollen (KDD – Kartel Double Détente 2000: »Une couleur de plus au drapeau«); den Deinen, den Meinen, den eines Jeden, [...], den der Toleranz, der Vielheit und dessen, was der Einzelne zu geben habe.⁴

Schließlich rufen Rapper auch Marianne herbei und stellen sie zur Rede, etwa als Mutter der Republik, die doch ehrlich sein, den Vorstadtkindern nichts vormachen solle: weder das gelobte Land versprechen, noch die Hauptstadt schöner färben und den Eiffelturm höher reden, als sie dies in Wirklichkeit sind (Stomy Bugsy feat. Hamed Daye 1998: »J'avance pour ma familia«; Les cool sessions 1993: »Démocrate D. – Démocrate D.«). In einem Stück von Sinistre und Bams tritt sie als Republik einer Jugend auf, für die verschiedene Herkunft und Hautfarbe keine Rolle spielen, auf die Frankreich für seine Zukunft bauen kann. Über den Vater Jean-Marie [Le Pen] unverschuldet einem rechtsextremen Milieu und fremdenfeindlichen *Front Na-*

Abbildung 4: Ganzseitige Werbeanzeige für den Sampler
»La Rapublique française«.

LA RAPUBLIQUE
française

REPUBLIQUE FRANCAISE

AVEC LA PARTICIPATION DE :
FAF LARAGE · SAXO · KARL
SINISTRE · AERO · KAKY BROWN
MICKAEL KAZE · EMMIGRANTS.

SORTIE DE L'ALBUM LE 4 JUNI 1999
DISPONIBLE EN CD - VINYL - K7.

Sony Music
PUBLISHING

Tine.MUSIC.

Quelle: Groove, Juni 1999: 20. Die abgebildete Münze, die auch das Plattencover schmückt, zeigt eine dunkelhäutige Marianne: Symbol für den Anspruch aller Franzosen – unabhängig von Hautfarbe oder Herkunft – auf die republikanischen Errungenschaften.

tional ausgesetzt, vom Herzen her aber selbst Immigrantin, verliebt sich Marianne in ein Einwandererkind, das freilich Konflikte mit dem gegenrevolutionären Elternhaus vorprogrammiert sieht.⁵ Ständig

fragt es bange nach der Aufrichtigkeit der Gefühle, nach dem Preis für eine solche Beziehung, doch fällt letztendlich die Antwort positiv aus, obsiegt die Liebe über die Zweifel. Es kann sich der Zuneigung durch Marianne und Frankreich sicher sein, trotz seines Äußeren und seiner sozialen wie wohnräumlichen Benachteiligung (Sachons *dire non* 1998: *Sinistre feat. Bams* – »Est-ce que ça vaut la peine«).

Es lässt sich kaum leugnen, dass französische Rap-Protagonisten gewisse Akzente der Marseillaise recht wohlklingend zum Erklingen und die Züge der Marianne vorteilhaft zum Tragen bringen. Zumeist Kinder mit Migrationshintergrund, sind republikanische Modellvorstellungen derart verinnerlicht, dass das kritische Aufgreifen der Devisen und Symbole letztlich Frankreich selbst verändert (ähnlich Catani 1989: 137). Wenn der Staat sie als Staatsbürger zweiter Klasse betrachte, dann sei es eben ihre Pflicht, sinniert die Gruppe La Brigade, sich in den Stand eines Staatsbürgers zu erheben und als *acteurs du changement* aufzutreten.⁶ Allen Unkenrufen zum Trotz verkörpert Rap im Hexagon durchaus eine populärkulturelle Lesart vorstädtischer Großwohnanlagen, die über kurz oder lang und bei entsprechender Anerkennung legitime Gesellschaftsakteure hervorbringen kann, und damit: *citoyens de la République* (Lepoutre 1997: 337ff.).

Die Ideale der Republik und deren Pfeiler zu verteidigen: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, Menschen- und Bürgerrechte, Demokratie, Gewaltenteilung und Volkssouveränität, nehmen Rapper jedenfalls gern in Anspruch und als Beweis, dass die dargebotenen Stücke »eindeutig als französisch« zu identifizieren sind.⁷ Was letztlich gebrandmarkt wird, sind nicht etwa solche Vorstellungen: Frankreich, das Land der Aufklärung, die Heimat der Menschen- und Bürgerrechte mit universeller Mission. Vielmehr scheint gerade deren tiefe Verankerung das hochgradige Kritikpotential zu bergen. Konstatieren lässt sich, dass die Werte von 1789 derart verinnerlicht sind, dass die erlebte Wirklichkeit mancher gesellschaftlicher Gruppen in den sozialen und wirtschaftlichen Krisenzeiten der 1980er und 1990er Jahre demgegenüber fürchterlich schlecht abschneidet. Und steht nicht gerade die Vehemenz, mit der Rap den Graben zwischen Worten und Taten anprangert, in bester Tradition eines republikanischen Politikstils, der sich nicht scheut, die Dinge beim Namen zu nennen, verbal auszuschweifen und emotional zuzuspitzen? (Matharan 1999: 80, 89; Winock 1988: 100; Julliard 1993: 121.)

4. SOZIOKULTUR UND DEUTUNGSKULTUR

Rap-Texte füllen Klageschriften und Beschwerdehefte. Rapper verschaffen sich selbst wie den Menschen, für die sie sprechen, Luft zum Atmen, öffnen neue kleine Gegenwelten innerhalb der alten Lebens-

welt.⁸ Mit aller Schärfe bringen sie Verzweiflung und Verbitterung zum Ausdruck, schimpfen auf Staat und Verwaltung, wehren sich gegen Ausgrenzung und Ungleichbehandlung, monieren gesellschaftliche und politische Missstände. Bei allem Idealismus, der die jugendlichen Diskurse bisweilen durchzieht, bei allem Populismus, der unterschwellig durchschimmert, bei aller Selbstgerechtigkeit, die Kultur-Schaffende gegenüber Politik-Verantwortlichen mitunter an den Tag legen, sind es doch ernstzunehmende bedenkenswerte Geschichten und Anliegen, die formuliert und dem Zentrum aus der Peripherie dargebracht werden. Es handelt sich um musikalisch vermittelte moralische und politische Empfindungen, die nicht einfach durch Denunziation mundtot zu machen, sondern zu integrieren sind in Prozesse demokratischer Willens- und Meinungsbildung.⁹

Was das Genre besonders auszeichnet, ist die Tatsache, dass es sich nicht allein darauf versteift, zu kritteln, zu nörgeln und zu tadeln. Rapper ziehen sich nicht einfach zurück auf »bequeme« Opferrollen und versuchen alles, damit auch Andere sich nicht darin einlullen lassen. Beschwerdehefte einerseits, sind Rap-Texte andererseits Lebensfibel, die auf zweierlei abzielen: Einmal die Autoren selbst als Akteure eigener Integration zu präsentieren, dann denjenigen, die über ähnliche Mittel noch nicht verfügen, Hilfe zur Selbsthilfe an die Hand zu geben, um aktiv den gleichen Weg beschreiten zu können. Rap wendet sich mit Botschaften an einzelne Betroffene am Rande, zugleich an Gruppen aus der Mitte der Gesellschaft, informations- wie inspirationshalber. Trotz anti-etatistischer Grundhaltungen und individualistischer Heilserwartungen im HipHop – und auch darin unterscheidet sich französischer prinzipiell von amerikanischem Rap (Hüser i. Dr.) – wird dennoch pausenlos der Staat angerufen und dessen Verantwortung eingeklagt, endlich die sozialen und wirtschaftlichen Voraussetzungen für ein friedliches und fruchtbares Miteinander aller in Frankreich zu schaffen.

Angestrebt wird letzten Endes, in einen produktiven Dialog einzutreten, ein machtvolleres Kommunikationsmedium zu schaffen und öffentliche Debatten zu entfachen. Rap meint interaktives Straßentheater, steht für *call and response*, für Fragen und Antworten, die Bälle ins Rollen bringen, Kettenreaktionen auslösen, neue Fragen und neue Antworten nach sich ziehen. Zuhörer dürfen nicht still und stumm bleiben, sollen und müssen auf das Gesagte reagieren und sich dazu positionieren. Rap stellt hohe Ansprüche an das Auditorium, ganz in der Tradition engagierter Chansons *à la française* (Garapon 1999: 111f.; Bertin 1999: 129ff.; Kimminich 1999: 75). Aktive Rezipienten sind gefragt, die Vordergründiges von Hintersinnigem und Doppelbödigem zu unterscheiden wissen. Das Genre will aufklären und beeinflussen, zielt auf einen persönlichen Kompetenzzuwachs derer, die bereit sind, sich auf den Dialog einzulassen. Und Zuhörer, das sind

einmal diejenigen zuhause, die Stimmlosen an der Peripherie, für die Rap als Sprachrohr im Zentrum fungiert. Zum anderen sind es diejenigen in Politik und Gesellschaft, deren offene Ohren die Rapper brauchen, um den entsprechenden Anliegen öffentliche Breitenwirkung über das eigene Herkunftsmilieu hinaus zu verschaffen.

Denn bei allem Anprangern und Aufbegehren bleibt doch der konkrete Bezugsrahmen eine französische Gesellschaft, die von innen bzw. von außen her reformierbar erscheint. Ein wenig verschwimmen schon die Grenzen zwischen Kritik und Kollaboration, wenn Rapper bestrebt sind, eher das System und dessen Widersprüche für eigene Zukunftsentwürfe auszunutzen als es aus den Angeln zu heben, eher ein Stück des Kuchens »abzusahnen« als im subkulturellen Saft zu schmoren. Gar nicht erst zur Debatte steht deshalb eine Flucht in Traumwelten, weder rockmusikalische Hippie-Romantik noch selbst zerstörerischer *No future*-Nihilismus des Punk. Rap bleibt auf dem Boden der Tatsachen, sucht nach Wegen aus der Marginalität heraus, nach Wegen, die vom Rande in die gesellschaftliche Mitte führen, und nicht in die umgekehrte Richtung. Ziel ist, gleichberechtigt gesellschaftlich dazugehören, wirtschaftlich teilhaben und sozial aufsteigen zu können.

Den Einzelnen oder ganze Gruppen zu aktivieren, das Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, Wünsche und Interessen zu artikulieren und am öffentlichen Leben teilzuhaben, das ist die eine Seite der Rap-Medaille. Auf der anderen Seite kommt es darauf an, einen Kampf um Anerkennung mittels Kultur zu führen, ein imageprägendes Selbstbild auf der öffentlichen Bühne zu inszenieren, ein möglichst weites Publikum zu faszinieren, musikalisch Anklang und thematisch Eingang zu finden bei kulturellen Mittlern in Medien, Wissenschaft und Politik.¹⁰ Erst dann eröffnen sich reale Chancen, Grundmustern eigener Lebens- und Gesellschaftsentwürfe dauerhaft einen Platz im öffentlichen Raum zu sichern und die Kluft zu schließen zwischen republikanischen Sonntagsreden und gelebten Alltagsmiseren. Der »republikanischen Synthese«, dem Herzstück von Rap als politisierter Soziokultur, höhere Relevanz auf der Ebene politischer Deutungskultur zu verschaffen,¹¹ darin besteht zunächst das wohl vornehmste Aufklärungsprojekt breiter Kreise der französischen Rap-Szene.

ANMERKUNGEN

I »Nous avons une responsabilité en tant que rappers. Rester sur le constat larmoyant, misérabiliste, peut être une forme de lâcheté. Nous devons amener l'idée d'une alternative politique, urgente.« – Hamé, Rapper der Gruppe La Rumeur, im Gespräch mit David Du-

fresne, »Rap et politique – Rendez-vous manqués«, in: *Libération*, 26.1.99.

2 Bestätigung finden diese Beobachtungen nun in ersten vergleichenden Quantifizierungsversuchen, nach denen Gesellschaftskritik im französischen Rap fast die Hälfte der Stücke prägt und mehr als doppelt so häufig vorkommt wie im deutschen oder italienischen Fall. Vgl. dazu Androutsopoulos/Scholz (2002: 12f.).

3 Zum zähneknirschenden Einsatz prominenter Rapper und vieler anderer Kulturschaffender vor dem zweiten Wahlgang gegen Le Pen, und damit zumindest mittelbar für Chirac, vgl. etwa die Berichterstattung von *Libération*: Stéphanie Binet e.a., »L'art est une solution individuelle, pas collective«, 27.4.02; Elisabeth Lebovici e.a., »La culture fait le plein au Zénith«, 29.4.02; Stéphanie Binet, »Des stars droit dans les yeux«, 2.5.02; Olivier, Bertrand, »Le ›réflexe instinctif‹ de la scène rock militante«, 3.5.02.

4 Vgl. Dadou, Rapper von KDD, zit. nach Yann Forgues, »Quadri-colore – Plus près de la rue«, in: *R.A.P. – Rimes Anticonformistes Positives* n 23, Mai 2000, 28.

5 Diskursanalytisch zur Zurückweisung der Revolution von 1789 in Le Pens öffentlichen Reden vgl. Cuminal/Souchard/Wathier/Wahnich (1997: 101f.).

6 La Brigade, zit. nach Karim Madani, »L'armée des 12 sings«, in: *R.E.R. – Rap & Ragga* n 30, Juni 1999.

7 Vgl. Mustapha Amokrane von der Toulouser Gruppe Zebda, Gespräch mit Véronique Mortaigne, »Toulouse, capitale de la résistance musicale des quartiers«, in: *Le Monde*, 6.11.98.

8 Dazu, ohne allerdings Rap-Musik zu berücksichtigen Pratt (1994: 25), der auf die potentiell emanzipatorische Wirkung populärer Musik im Spannungsfeld von privatem und öffentlichem Raum abhebt, auf die emotionale Kraft alternativer musikalischer Wirklichkeiten, die politische Aktivierung und Mobilisierung nach sich ziehen kann.

9 Anregend dazu der demokratiethoretische Reinterpretationsversuch populistischer Phänomene durch Wolfgang Kersting, »Wie steht es um das Volk? Das vielgeliebte andere ist beim Populismus nur mehr lästig«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.3.99.

10 »Jugendliche Subkulturen [...] als Kleinanbieter von Politik« beschreibt Eckert (1999: 145f.).

11 Prägnant zu Begriffsgeschichte und Forschungsentwicklung von »Soziokultur« zuletzt Knoblich (2001: 7-14); zur Frage politischer Sozio- und Deutungskultur vgl. Rohe (1990: 340) sowie die exemplarischen Fallstudien bei Haberl/Korenke (1999).

LITERATUR

- Agulhon, Maurice: »Imagerie civique et décor urbain«, in: ders., *Histoire vagabonde, Bd. I: Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris: Gallimard 1988, S. 101-136.
- Androutsopoulos, Jannis/Scholz, Arno: »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics«, in: *Philologie im Netz* 19 (2002), S. 1-42; on-line unter: <http://www.fu-berlin.de/phn/phn19/p19i.htm>.
- Bazin, Hugues: *La culture hip-hop*, Paris: Desclée de Brouwer 1995.
- Becker, Jean-Jacques: *Crises et alternances 1974-1995*, Paris: Seuil 1998.
- Béthune, Christian: *Le rap. Une esthétique hors la loi*, Paris: Editions Autrement 1999.
- Bertin, Jacques: »La chanson poétique en résistance«, in: *Esprit* 254 (1999), S. 126-135.
- Boucher, Manuel: *Rap – Expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société*, Paris: L'Harmattan 1999.
- Catani, Maurizio: »De la Marseillaise à la jeunesse beur«, in: Hans Boll-Johansen (Hg.), *L'identité française*, Kopenhagen: Akademisk Verlag 1989, S. 117-145.
- Christadler, Marieluise: »Frankreichs politische Kultur auf dem Prüfstand«, in: dies./Henrik Uterwedde (Hg.), *Länderbericht Frankreich. Geschichte – Politik – Wirtschaft – Gesellschaft*, Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 287-305.
- Cuminal, Isabelle/Souchard, Maryse/Wathier, Virginie/Wahnich, Stéphane: *Le Pen – Les mots. Analyse d'un discours d'extrême droite*, Paris: La Découverte 1997.
- Debray, Régis: *La République expliquée à ma fille*, Paris: Seuil 1998.
- Eckert, Roland: »Jugendkulturen und ihr Einfluß auf die Formulierung von Politik«, in: Peter Winterhoff-Spurk/Michael Jäckel (Hg.), *Politische Eliten in der Mediengesellschaft. Rekrutierung – Darstellung – Wirkung*, München: Verlag Reinhard Fischer 1999, S. 139-150.
- Garapon, Paul: »Métamorphoses de la chanson française 1945-1999«, in: *Esprit* 254 (1999), S. 89-118.
- George, Nelson: *Hip-hop America*, New York: Penguin Books 1999.
- Guillaume, Sylvie: *Le consensus à la française*, Paris: Belin 2002.
- Haberl, Othmar Nikola/Korenke, Tobias (Hg.): *Politische Deutungskulturen. Festschrift für Karl Rohe*, Baden-Baden: Nomos 1999.
- Hobsbawm, Eric J.: »Inventing traditions«, in: ders./Terence Ranger (Hg.), *The invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1983, S. 1-14.
- Hüser, Dietmar: »Black-blanc-bleur – Jugend und Musik, Immigration und Integration in Vorstädten französischer Ballungszentren der 90er Jahre«, in: *Frankreich-Jahrbuch* 10 (1997), S. 182-202.

- Hüser, Dietmar: »Französische Parteien zwischen dem 19. und 21. Jahrhundert – Aufbruch der Tradition und Grenzen des Wandels«, in: Sabine Ruß et al. (Hg.), *Parteien in Frankreich. Kontinuität und Wandel in der V. Republik*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 15-33.
- Hüser, Dietmar: »RAPublikanische« *Synthese. Französische Zeitgeschichten populärer Musik und politischer Kultur*. Köln: Böhlau 2003 (im Erscheinen).
- Hüser, Dietmar: »Sex & crime & rap-music« – Amerika-Bilder und Französisch-Sein in einer globalen Weltordnung«, in: Eva Kimminich (Hg.), *Rap: more than words*, Frankfurt u.a. (Lang) (im Druck).
- Kimminich, Eva: »Réformuler sa réalité sociale en chantant. Construction d'une conscience de classe: Les chansons censurées du café-concert parisien (1850-1914) et le rap français contemporain (1982-1998)«, in: *Regards sociologiques* 17/18 (1999), S. 71-84.
- Knoblich, Tobias J.: »Das Prinzip Soziokultur – Geschichte und Perspektiven«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 11 (2001), S. 7-14.
- Julliard, Jacques: »Les antinomies de la Révolution française«, in: Francis Hamon/Jacques Lelièvre (Hg.), *L'héritage politique de la Révolution française*, Lille: Presses universitaires de Lille 1993, S. 113-128.
- Lepoutre, David: *Coeur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris: Odile Jacob 1997.
- Matharan, Jean-Louis: *Les Républiques françaises*, Paris: Colin 1999.
- Mitchell, Tony: *Popular music and local identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, London/New York: Leicester University Press 1996.
- Mucchielli, Laurent: »Le rap – Tentative d'expression politique et de mobilisation collective des jeunes des quartiers relégués«, in: *Mouvements – Société, Politique, Culture* 3 (1999), S. 60-66.
- Muxel, Anne: *L'expérience politique des jeunes*, Paris: Presses de Sciences Po 2001.
- Perrineau, Pascal (Hg.): *L'engagement politique. Déclin ou mutation?*, Paris: Presses de la Fondation Nationale de Sciences Politiques 1994.
- Pierre-Adolphe, Philippe/Mamoud, Max/Tzanos, Georges-Olivier, *Tchatte de banlieue*, 2. Auflage, Paris: Editions Mille et une nuits 1998.
- Plantu, *Le Président Hip Hop!*, Paris: Le Monde Editions 1991.
- Pratt, Ray: *Rhythm and resistance. The political uses of American popular music*, Washington: Smithsonian 1994.
- Prochasson, Christophe: *Introduction à l'histoire de la France au XXe siècle*, Paris: La Découverte/Syros 2000.

- Rohe, Karl: »Politische Kultur und ihre Analyse. Probleme und Perspektiven der politischen Kulturforschung«, in: *Historische Zeitschrift* 250 (1990), S. 321-346.
- Roy, Claude: *Trésor de la poésie populaire française*, Paris: Seghers 1954.
- Sadoun, Marc (Hg.): *La démocratie en France*, Bd. 2: Limites, Paris: Gallimard 2000.
- Schild, Joachim: »Krise der Interessenvermittlung und die wachsende Bedeutung direkter Protestformen«, in: *Frankreich-Jahrbuch* 9 (1996), S. 147-168.
- Tournès, Ludovic: »Reproduire l'oeuvre: la nouvelle économie musicale«, in: Jean-Pierre Rioux/Jean-François Sirinelli (Hg.), *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris: Fayard 2002.
- Waters, Sarah: »New social movement politics in France: The rise of civic forms of mobilisation«, in: *West European Politics* 21 (1998), S. 170-186.
- Winock, Michel: »La gauche, la droite et la Révolution«, in: *L'Histoire* 113 (1988), S. 94-100.
- Worms, Jean-Pierre: »Alte und neue bürgergesellschaftliche Bindungen in Frankreich«, in: Robert D. Putnam (Hg.), *Gesellschaft und Gemeinsinn. Sozialkapital im internationalen Vergleich*, Gütersloh: Bertelsmann 2001, S. 327-415.

DISCOGRAPHIE

Sampler und Compilations

- 11'30 contre les lois racistes*, Cercle rouge 1997.
- 16'30 contre la censure*, Cercle rouge 1999.
- Chroniques de Mars*, Kif-Kif/BMG 1998.
- Hexagone 2001 – ... rien n'a changé*, Virgin 2001.
- La Haine*, Delabel/Virgin 1995.
- La République française*, Tine Music/Wagram 1999.
- Les Cool Sessions*, Jimmy Jay/Virgin 1993.
- L'hip-hopée: La grande épopée du Hip-Hop français – Des sons nouveaux pour des paroles éternelles*, Blackdoor Record/EMI 2000.
- Ma 6-T va Crack-er*, Cercle rouge/Pias 1997.
- Sachons dire non*, Real Up/EMI 1998.

Alben

- 3^{ème} Oeil: *Hier, aujourd'hui, demain*, Côté Obscur/Sony 1999.
- Ärsenik: *Quelques gouttes suffisent ...*, Hostile records/Virgin 1998.
- Assassin: *Le futur que nous réserve-t-il?* - Vol. 1 – Delabel/Virgin 1992.

- Assassin: *Le futur que nous réserve-t-il?* - Vol. 2 – Delabel/Virgin 1993.
 IAM: *De la planète Mars*, Labelle Noir/Virgin 1991.
 IAM: *Ombre est lumière, Volume unique*, Delabel/Virgin 1994.
 IAM: *L'école du micro d'argent*, Delabel/Virgin 1997.
 Ideal J: *Le combat continue*, Barclay/Universal 1998.
 Fabe: *Le fond et la forme – La République en danger*, Unik Records/BMG 1997.
 Fabe: *Détournement de son*, Small/Sony 1998.
 Fonky Family: *Si dieu veut*, Small/Sony 1997.
 KDD – Kartel Double Détente: *Résurrection*, Columbia/Sony 1998.
 KDD – Kartel Double Détente: *Une couleur de plus au drapeau*, Columbia/Sony 2000.
 Mafia Trece: *Cosa nostra*, XIII Bis Records/EMI 1998.
 Mafia Trece: *Lever de rideau*, Small/Sony 1999.
 Massilia Sound System: *Aïollywood*, Mercury/Polygram 1997.
 Mc Solaar: *Prose combat*, Polydor/Universal 1994.
 Mc Solaar: *Paradisique*, Polydor/Universal 1997.
 Oxmo Puccino: *Opéra Puccino*, Delabel/Virgin 1998.
 Passi: *Les tentations, V2*/Sony 1998.
 Shurik'n: *Où je vis*, Delabel/Virgin 1998.
 Soon E Mc: *Atout ... point de vue*, EMI 1993.
 Stomy Bugsy: *Quelques balles de plus pour le calibre qu'il te faut*, Columbia/Sony 1998.
 Suprême NTM: *Autentik*, Epic/Sony 1991.
 Suprême NTM: *J'appuie sur la gâchette*, Epic/Sony 1993.
 Suprême NTM: *Paris sous les bombes*, Epic/Sony 1995.
 Suprême NTM: *Suprême NTM*, Epic/Sony 1998.
 Tonton David: *Le blues des racailles*, Delabel/Virgin 1991.
 Tout Simplement Noir: *Dans Paris nocturne ...*, Panam'/Night & Day 1995.
 Zebda: *Le bruit et l'odeur*, Barclay/Universal 1995.
 Zebda: *Essence ordinaire*, Barclay/Universal 1998.

Rap als Ausdrucksform afrikanischer Identitäten

MICHELLE AUZANNEAU

DER RAP, EINE URBANE SPRACHE

Die Stadt, die zu einer gewissen Uniformisierung der Verhaltensweisen neigt, zeigt sich auch als ein Ort der sozialen Unterschiede: Multikulturell, multisozial und multilingual wie sie ist, erlaubt sie den Individuen eine Vielzahl von Gruppenzugehörigkeiten wie auch die Veränderlichkeit ihrer sozialen Verortung und ihrer Identitäten. Der Rap-Song als Ausdruck urbaner Sprache bietet in der Stadt lebenden jungen Afrikanern einen ganz speziellen Raum, in dem sich komplexe Identitätsprozesse vollziehen. Der Rap-Song erweist sich als eine Ausdrucksform der städtischen Jugend, die die Charakteristika und die Dynamik der soziolinguistischen Situation, in der sie sich befindet, enthüllt und beeinflusst.

Dieser Artikel handelt von den Identitätsprozessen, die im senegalesischen und gabunischen Rap-Song im Spiel sind: Angefangen bei der Studie einiger Aspekte des Sprachkontakts und der daraus entstehenden sprachlichen Phänomene bis hin zur Veränderung der Sprachen wie sie sich im Rap-Song von Dakar, Saint-Louis (Senegal) und Libreville (Gabun) manifestiert. Die Studie, aus der die Ergebnisse stammen, untersucht den Rap-Song unter dem Gesichtspunkt seiner soziokulturellen Verankerung wie auch seiner semantischen und formalen Charakteristika und versucht, deren spezifische Besonderheiten herauszuarbeiten. Sie betrachtet den Rap als einen Raum von Kreislauf, Aneignung und Produktion vielfältiger urbaner Verhaltensmodelle, die den Grundstein für urbane Identitätsprozesse legen.¹

DER RAP UND DIE STADT

Der Rap, in den 1970er Jahren in den Vereinigten Staaten geboren, verbreitet sich in Europa und dann auch in Afrika² in den 1980er

Jahren und wird parallel dazu zum Forschungsobjekt in den Humanwissenschaften. In der Soziolinguistik, in der Soziologie, in der Ethnologie oder auch insbesondere in der Musikwissenschaft sucht man seine Bedeutung in seiner Beziehung zur Urbanität. Man betrachtet ihn als künstlerischen Ausdruck von Kulturen und Identitäten, die aus und in der Stadt entstanden sind. Die in diesem Artikel behandelten Fragen gehören der so genannten »urbanen« Soziolinguistik an. Es handelt sich um die gegenwärtige soziolinguistische Dynamik, die gesprochenen Sprachen und ihre Variation sowie die kommunikativen Praktiken in der mehrsprachigen Stadt. Aus dieser Perspektive wird die Stadt nicht nur als ein Forschungsfeld betrachtet, sondern gleichermaßen als Objekt, das Kausalzusammenhänge mit den sprachlichen Darbietungen und Praktiken seiner Bewohner unterhält. Wie Mondada (2000: 73) in Erinnerung ruft, wird sie von nun an betrachtet als

»organisiertes Universum, das seine eigenen Alltagssprachen, seine spezifischen und systematischen Formen, seine identitären Register produziert: wie ein Laboratorium³, in dem sich Formen der Integration, der Vernetzung, aber auch der Segregation zwischen den Sprechern wie zwischen heterogenen Sprachgemeinschaften ausprobieren«.

Nichtsdestoweniger haben zahlreiche soziolinguistische Arbeiten in der Nachfolge von Labov (1976, 1978) in Bezug auf die Sprache und andere soziale Faktoren gezeigt, dass, wenn die sprachlichen Darbietungen und Praktiken durch die Gesellschaft geprägt werden, sie im Gegenzug an den Strukturierungen eben dieser teilhaben. Ihre Kausalzusammenhänge mit der Stadt können folglich nicht als einseitig verstanden werden.

Mondada (2000) führt an, dass die linguistischen Studien über die Stadt paradoxerweise einige ihrer fundamentalen Charakteristika übersehen: ihre Multikulturalität, ihre Mehrsprachigkeit und deren Auswirkungen im Hinblick auf städtische Verhaltensweisen. Mit Ausnahme der Arbeiten, die über die afrikanischen Städte durchgeführt wurden, hat man diese Fakten nie wirklich berücksichtigt. Die Phänomene, die durch diese Studien an den Tag gelegt werden, z. B. der Gebrauch gemischter Codes wie »franc-sango« oder »camfranglais«,⁴ die Gebrauchsbedingungen sowie der Stellenwert dieser Codes, sind keine afrikanischen Eigenarten, sondern ziehen sich durch den internationalen urbanen Raum. In der multilingualen Situation, wie man sie z. B. in der frankophonen afrikanischen Stadt antrifft, konstruiert sich der Sprecher seine Identitäten und spielt mit ihnen in einem multikulturellen und multilingualen Kontext, der nicht nur *endogene*, sondern auch *exogene* Verhaltensmodelle integriert. Diese Modelle und die Möglichkeiten, sie zu verwerten, stehen ihm zur Verfügung im Rahmen der Kommunikationen, die er mit anderen Sprechern

innerhalb sozialer Netzwerke⁵ herstellt. Diese Netzwerke definieren sich über die Grenzen der direkten Kommunikation hinaus, beispielsweise mit Hilfe von Medien, kulturellen und Bildungsinstitutionen.

ZUR SOZIO-LINGUISTISCHEN SITUATION DER STÄDTE: DAKAR, SAINT-LOUIS UND LIBREVILLE

Die hier berücksichtigten Städte sind sozioökonomisch und demographisch gesehen Hauptstädte (Dakar, Libreville) oder die zweitgrößte Stadt (Saint-Louis) vom Senegal bzw. von Gabun. Gleichzeitig sind sie endgültige oder vorläufige Migrationsziele. Vor allem Libreville nimmt eine hohe Anzahl an Zuwanderern von außen auf, die im Wesentlichen aus Ländern Zentral- oder Westafrikas stammen. Dakar und Saint-Louis zählen etwa 30 lokale Sprachen, Libreville etwa 40 (die sich in etwa zehn Sprachgruppen einteilen lassen)⁶ wie auch zahlreiche Migrantensprachen.

Französisch ist die einzige offizielle Sprache in beiden Ländern. Sie hat die Funktion der Verkehrssprache inne – zum Nachteil der lokalen Sprachen, die keinerlei rechtlichen oder offiziellen Status besitzen. Im Senegal hat die Nationalsprache »Wolof« diese Funktion, die den Status der Nationalsprache mit fünf anderen lokalen Sprachen teilt.⁷ In Gabun und im Senegal ist das Französische gleichermaßen zweierlei Normen unterworfen: einer exogenen (ausländischen) Norm, die durch die französische Standardsprache repräsentiert wird, sowie endogenen (einheimischen) Normen. Der Begriff »Standardfranzösisch« wird hier verwendet im Sinne der sprachlichen Varietät, die als Sprachideal anerkannt und als solches zum Maßstab genommen wird. Das Standardfranzösisch in Gabun oder im Senegal ist exonormisch: Einzig die exogene Norm, die dieses Französisch repräsentiert, wird als legitim anerkannt. Der Einfluss, den die exogene Norm und die endogenen Normen auf das tatsächlich gesprochene Französisch ausüben, mündet in die Produktion verschiedener Varietäten des Französischen mit größeren und kleineren Abweichungen vom Standardfranzösisch im syntaktischen, morphologischen, lexikalischen, phonologischen und semantischen Bereich.

Im Senegal macht der Gebrauch des Französischen in informellen Situationen und im Rahmen der interethnischen urbanen Kommunikation im Alltag vorwiegend dem Gebrauch des Wolof Platz; in Libreville jedoch wird in der Regel das Französische unter den gleichen Umständen verwendet. Das so genannte »urbane Wolof« entsteht durch die Verwendung des Wolof als Verkehrssprache im urbanen Milieu sowie als Alltagssprache in den verschiedensten Situationen des städtischen Lebens.⁸ Dieses Wolof weist variable Strukturen

auf, die mehr oder weniger zahlreiche französische und englische Elemente nach unterschiedlichen Verfahren (Sprachmischung, etablierte oder spontane Lehnwörter usw.) in sich aufnehmen (Thiam 1994). Die Studien über das Wolof von Dakar oder Saint-Louis (Swigart 1990, Thiam 1994, Dreyfus 1995, Auzanneau 1998) haben deutlich gemacht, dass diese urbane Sprachvarietät, ebenso wie andere urbane Mundarten Afrikas, mit der Konstruktion der senegalesischen urbanen Identität verknüpft ist, oder eher mit der senegalesischer urbaner Identitäten. Die strukturelle Variation des Wolof steht dabei in Abhängigkeit zur sozialen Identität des Sprechers (Alter, Schichtzugehörigkeit, Bildungsniveau) ebenso wie zur Kommunikationssituation. Wenn die Einbettung französischer und englischer Elemente in eine Wolof-Struktur für einen jungen Senegalesen sein Ansehen aufwertet, weil er auf diese Weise Anspruch auf seine Identität als Städter erhebt, so bleibt diese Aufwertung implizit. Wenngleich es aber durchaus angebracht ist, sich durch den Gebrauch dieser Varietät gegenüber seinesgleichen auch deren positiven Werte anzueignen – diese Werte sind verbunden mit Modernität, Kultur, Entwicklung, mit einer bestimmten Lebensart –, ist dies gegenüber der älteren Generation nicht der Fall. Sie würde dieses Verhalten als respektlos betrachten, da die fremden Werte für sie notgedrungen eine »Entwurzelung« der Individuen darstellt und von der traditionellen Gesellschaft zurückgewiesen werden.

Das Französisch in Libreville und das Wolof in Dakar bzw. Saint-Louis werden durch die Sprecher als ethnisch neutrale Sprachen wahrgenommen, obwohl das Französisch im Gegensatz zum Wolof als Fremdsprache betrachtet wird. Wolof stellt für die Bewohner beider senegalesischen Städte »die Sprache aller Senegalesen« (Boucher 1998; Auzanneau 1998) dar. Neben dieser Sprache sind die Lokalsprachen in den drei zur Diskussion stehenden Städten eher Codes der informellen und privaten Sphäre, die für den familiären Gebrauch oder auch für den innerethnischen Austausch genutzt werden. Aufgrund dieser Tatsache weisen sie weniger formale Variation auf und unterstützen Werte, die auf der traditionellen Gesellschaft – der des Landes, des Dorfes, des Clans etc. – beruhen.

Die am stärksten vermengten Formen des Wolof oder des Französischen im Senegal oder in Libreville werden im Wesentlichen in informellen Situationen gebraucht, in denen sich Mitglieder des Stadtviertels, der Familie, der Jugendgruppe treffen. Einige dieser Formen können eingeschränktere Funktionen erfüllen und nur einen Teil der Bevölkerung betreffen, sie entsprechen damit der von Mondada (2000: 76f.) vorgeschlagenen Kategorie der »neuen urbanen Mundarten«. Damit sind sie verwandt mit Mundarten der Elfenbeinküste, des Kamerun oder der Zentralafrikanischen Republik, die sich ebenfalls aus Elementen verschiedener Sprachen zusammensetzen.

Sie erfüllen identitätsstiftende Funktionen, fördern das Gruppengefühl und werden vor allem von männlichen Jugendlichen, die keinen Schulabschluss haben und aus schwierigen sozialen Verhältnissen kommen, gebraucht.

RAP, SOLIDARITÄT, IDENTITÄTEN

In der wissenschaftlichen Literatur wie in den Medien wird der europäische oder amerikanische Rap nicht selten mit der Sprache der Straße assoziiert. Diese Assoziation rührt von der Herkunft und den gegenwärtigen Charakteristika der Bevölkerung her, die mit der Hip-Hop-Bewegung verbunden ist.⁹ Geboren in den Straßen New Yorks, klagt der Rap die Lebensbedingungen der Afroamerikaner des Ghettos an. Später werden die Jugendlichen der französischen Städte, von denen viele von Immigranten abstammen, sich diese Bewegung zu eigen machen und ihrerseits die soziale Ungerechtigkeit anprangern, unter der sie ihrer eigenen Erklärung zufolge leiden. Dann erreicht der Rap Afrika und findet in den 1990er Jahren die Zustimmung eines großen Teils der Jugend, die die Alltagsschwierigkeiten dieser Entwicklungsländer ertragen muss und sich gegen deren Ursachen wendet. Afrikanische, europäische und amerikanische Rapper finden sich also inmitten einer internationalen Bewegung um Stellung zu nehmen gegenüber Problemen, die sich auf Situationen beziehen, die sie für ähnlich halten, obwohl sie im Hinblick auf ihren sozialpolitischen Kontext doch so verschieden sind. Hier kommt zum Ausdruck, was Calvet (1994) als die erste Solidarität bezeichnet, die sich im Rap bestätigt. Diese Solidarität wird durch das Bewusstsein eines großen Teils dieser Bevölkerung bestärkt: eine gemeinsame Herkunft (Afrika) miteinander zu teilen und durch ein gemeinsames schmerzhaftes Erlebnis – Kolonisation, Sklaverei, wirtschaftliche Ausbeutung – miteinander verbunden zu sein. Die Solidarität der Rapper aus drei Kontinenten und die Abstammungsbeziehung, die die Europäer und die Afrikaner gegenüber den Amerikanern beanspruchen, drückt sich durch die Übernahme der Verhaltensmodelle aus dem Übersee aus: die Kleidung, der Tanz, die Sprache.

Der Rap wird von seinen Akteuren als eine Protestbewegung präsentiert, die aus der Verweigerung hervor geht, mit anzusehen, wie die bis dahin erduldeten Ungerechtigkeiten weiterhin fort dauern. Der Rap soll sich in den lokalen sozialen Realitäten verankern und über sie Bericht erstatten. Dazu werden die amerikanischen Modelle so eingesetzt und genutzt, dass die Integration lokaler Realitäten in ihnen möglich ist. Eine solche Integration in den Song muss sich auf semantischer (Inhalt) und formaler Ebene (Sprachen, Dialekte, Stile...) vollziehen. Der Rap hat somit in Europa und in Afrika eine gewisse

Emanzipation gegenüber seinesgleichen in Amerika vollzogen. Auf dieser Basis drückt sich eine zweite Solidarität aus: die der Gleichgesinnten, die ähnliche Lebensumstände teilen (Calvet 1994: 277). Die Grenzen dieser Gruppe von Gleichgesinnten sind indessen variabel je nach dem anvisierten Bezugspunkt, dem Stadtviertel oder Herkunftsland (oder genauer: dem Herkunftsland ohne die herrschenden Klassen), dem afrikanischen Kontinent usw.

Untersuchungen in Frankreich haben gezeigt, dass Rap-Texte diese Solidaritäten ausdrücken, ebenso wie die Identitätssuche, in der sich die migrantenstämmigen Jugendlichen befinden. Nach Calvet (1994) definieren diese Jugendlichen ihre Kultur, ihre Identität in einem »Zwischen«-Raum, indem sie sich zwischen den Sprachen und Kulturen des Aufenthalts- und Herkunftslandes befinden; Sprachen und Kulturen, die sie nicht immer besitzen oder von denen sie nicht die ganzen Privilegien besitzen. Für Billiez (1997: 71) versuchen die Jugendlichen mit verschiedenen Abstammungen sich »einen neuen pluralen Identitätsraum« zu erschaffen, dessen Komplexität den Ausdruck der Identität eines jeden fördert. Es handelt sich dabei um eine »Bewegung der identitären und kulturellen Wiederzusammensetzung«, die sich im Rap vollziehen konnte. Schließlich zeigen Calvet (1994), Billiez (1997) und Trimaille (1999a, b), dass diese Bewegung von der Ausarbeitung eines *we code* begleitet wird, der sich im Rap äußert. Sie stützen sich dabei auf die Begriffe *we code* (»unsere Sprache«) und *they code* (»ihre Sprache«), die sie von Gumperz (1982) entliehen haben. Dieser *we code* stammt aus dem *they code* und ist Träger zahlreicher Identitätsmarker. Er ist das Ergebnis einer sozialen Differenzierung, die in eine sprachliche Differenzierung mündet. Aufgebaut auf Pluralität und der Vermischung »unserer Sprache« mit »ihrer Sprache« (Trimaille 1999b: 81), symbolisiert der *we code* die Gruppenidentität, ihre Abgrenzung von der Mehrheitsgruppe, ihre Distanzierung von der dominanten Ideologie sowie ihre Zustimmung zu einer Ganzheit von Gruppenwerten. Billiez (1997: 71) unterstreicht, dass die durch die Jugendlichen aus den Vororten definierte Identität, die durch den Rap übermittelt wird, eine »multidimensionale Identität im Entstehen, im Handeln und im Verhandeln« ist. Diese Vielfalt und ständige Entwicklung der sprachlichen Praktiken der Sprecher sind eng verbunden mit ihren (identitären, kryptischen, gruppenbezogenen usw.) Kommunikationsbedürfnissen sowie mit der Veränderlichkeit der Identitäten, die in jeder Interaktion eines jeden Sprechers ausgehandelt werden.

DATEN UND ABGRENZUNG DER UNTERSUCHTEN POPULATION

Die Datensammlung wurde durch teilnehmende Beobachtung mit einem halbstrukturierten Interview und einem kurzen schriftlichen Fragebogen realisiert. Die Befragung ist bei mehr als zwanzig Bands oder *Posses*¹⁰ durchgeführt worden. Sie hat nicht nur um die aktive Mitarbeit der Rapper gebeten, sondern auch um die der künstlerisch schaffenden Personen im Bereich des Rap, die grundlegende Informationen über die Welt des Rap geliefert haben, in jeder der untersuchten Städte. Außerdem wurden 163 Songs (81 gabunische, 82 senegalesische) aus dem Repertoire von 19 Bands (9 senegalesische, 10 gabunische) gesammelt.

In Afrika ebenso wie in Europa (Androutsopoulos/Scholz 2002) oder in den Vereinigten Staaten (Boucher 1998) hat die Rap-Bewegung zunehmend eine Diversifikation ihrer Anhänger unter ethnischen und sozialen Gesichtspunkten erfahren. Ihre Hörerschaft entstammt in größerem Maße der Mittelschicht als der oberen Klassen. In der Regel gehören die senegalesischen und gabunischen Rapper zur Mittel- und besonders zur Unterschicht – soziale Klassen, denen die Mehrheit der Bevölkerung ihres Landes angehört. Sie situieren sich also aus sozio-ökonomischer Perspektive nicht am Rande der Gesellschaft. Nichtsdestoweniger erklären sie sich selbst zu Außenseitern der herrschenden Gesellschaft und erleiden eine symbolische Marginalisierung durch einen großen Teil dieser Bevölkerung, allgemein gesprochen durch die erwachsene und insbesondere die ältere Bevölkerung, die ihr Verhalten stigmatisiert.

Die meisten Bandmitglieder, die an der Befragung¹¹ teilgenommen haben, sind Schüler in der Mittelstufe und, seltener, in der Oberstufe. Die anderen Befragten sind berufstätig (vor allem die Bandmanager) oder haben die Schule ohne Abschluss abgebrochen. Es handelt sich in der Mehrheit um 17- bis 28-jährige Jungs, die Ältesten haben in der Regel in der Band betreuende Funktionen. Alle sind in den untersuchten Städten bzw. in deren Randgebieten geboren und wohnen auch dort. Die ganze Bandbreite der ethnischen Gruppen in Libreville, Dakar oder Saint-Louis¹² kann durch die Informanten nicht abgedeckt werden.

PLURALE IDENTITÄTEN

Wie alle sozialen Subjekte ordnen sich die Bandmitglieder in unterschiedliche soziale Netzwerke ein. Diese Netzwerke bedingen die beide oben definierten Solidaritäten, die eine auf der globalen Ebene, die andere auf der lokalen Ebene der Gleichgesinnten.

Je nach den Bedingungen und Zielsetzungen ihrer Interaktionen

stellen die Bandmitglieder eine dieser beiden Identitätsfacetten mehr in den Vordergrund als die andere, innerhalb des Songs wie auch außerhalb. Mit Billiez (1997, 1998) betrachte ich den Rap-Song als einen privilegierten Raum von Identitätsstrategien, denn die Auswahl wird bereits in der Phase der Komposition getroffen, die der direkten oder indirekten öffentlichen Darbietung vorausgeht. Die Arbeit an der Form und dem Inhalt des Songs gibt somit die Gelegenheit zu intentionalen Produktionen. Indessen, so scheint mir, muss dies in Bezug auf die befragten Bands relativiert werden. Freilich hängt die Arbeit an den Songs einerseits von den Gewohnheiten der Autoren ab, andererseits kann sie aber auch das Resultat von mehr oder weniger spontanen Veränderungen sein, die im Laufe der öffentlichen Auftritte durchgeführt werden. Die Wahl der Sprachen in ihren verschiedensten Formen und damit auch das Aushandeln zwischen den Identitäten, die die Autoren heranziehen, dürfen also nicht nur im Hinblick auf die Ziele der kreativen Produktion analysiert werden, sondern unter Berücksichtigung der vielfältigen Faktoren, die außerhalb und innerhalb des Songs einwirken.

EINE KOMPLEXE KOMMUNIKATIONSSITUATION

Der Rap-Song ist für ein breites Publikum bestimmt. Je nach ihrem Inhalt können die Songs aber gleichwohl ein spezielles Publikum ansprechen. Dieses Publikum ist in der Regel ein junges. Der Song erreicht sie in mündlicher und vertonter Form, auf Kassetten, CDs oder öffentlichen Auftritten. Die geschriebene Textversion ist lediglich sehr speziellen Nutzungen vorbehalten (Schutz der Texte usw.). In den meisten Fällen verfügen die Rapper nicht in schriftlicher Form über die letzte Version ihrer Texte, sondern im besten Falle über eine Initialversion, die Modifikationen über sich ergehen lassen musste. Diese Veränderungen, die von der musikalischen Komposition abhängen können, werden einfach von den Autoren im Gedächtnis behalten.

Diese orale Kommunikation wird im Allgemeinen aufgezeichnet, ausgenommen im Rahmen öffentlicher Auftritte, in denen der Song eine reale interaktive Dimension bekommt (Beispiel: *freestyle*, Aufmischen des Publikums). Im Song ist der Adressat des Interpreten in der Mehrzahl oder in der Einzahl (ein Rapper, das Publikum, eine dritte Person) und die Kommunikation, die der Interpret mit dem Adressaten aufbaut, ist direkt (Dialog, brüske Anreden) oder indirekt (erzählte Rede). Der Song stellt somit eine oder mehrere Interaktionen beim Auftritt dar. Mit Casolari (1999: 75) betrachte ich den Rap-Song als Ort der Äußerungsinszenierung. Eine Äußerungsinszenierung ist

»die Art und Weise, in der verschiedene Gruppen die durch das Genre übermittelten Soziotypen einsetzen, die Art, in der sie sie besetzen und ihnen Sinn geben, sich zu ihnen in Beziehung setzen. Die Soziotypen sind »Repräsentationen, Porträts, Bilder von sich und von Anderen, die auf- und abgewertet werden und die in der Interaktion konstruiert werden.«¹³

Verschiedene wiederkehrende Soziotypen, die sich auf die Welt der Rapper beziehen, werden in die untersuchten Rap-Songs eingesetzt, vor allem das Bild der Rapper selbst, der anderen Rapper, der Macht, der Weißen, des gabunischen oder senegalesischen sozialen Subjekts.

SONGTHEMEN UND SPRACHLICHES REPERTOIRE

Die Songthemen sind Inhalte, die aus dem Genre des Rap entstehen und die durch die lokalen Realitäten hervorgerufen werden (Trimaille 1999a, b; Boucher 1998; Androutsopoulos/Scholz 2002). In den meisten Fällen ziehen sich mehrere Hauptthemen durch einen Song: Selbstpräsentation und Bühnenauftritt, Party und Abfeiern (*le groove*), Liebesbeziehungen, Geißeln (Aids, Drogen), sozialpolitische Kritik, Beschreibung der afrikanischen sozialen Misere, Kultur und Tradition, innere Reflexion, persönliche Biographie, Hommage an eine Person oder eine Stadt, Moral und Religion, Mystik. Die Häufigkeit ihres Auftretens oder ihr Gewicht im künstlerischen Repertoire einer Band richtet sich nach den unterschiedlichen Realitäten der berücksichtigten Städte.

Die in den untersuchten Songtexten verwendeten Sprachen sind:

- Französisch und Englisch, in mehr oder weniger standardisierten Formen;
- das Wolof, das Poular, das Sérère im Repertoire aus dem Senegal;
- das Fang, das Téké, das Punu im Repertoire aus Libreville.

Am häufigsten kommt das Französische vor, im Senegal auch das Wolof; dann der Wechsel vom Französischen zu einer anderen Sprache (in Gabun zu Englisch oder Fang, im Senegal zu Wolof) oder der Wechsel von Wolof zu Englisch. Einzig das Französische, das Fang, das Wolof und das Englische kommen in einem rein monolingualen Zusammenhang vor. Die übrigen Sprachen werden stets im Wechsel mit einer anderen Sprache gebraucht, vor allem mit Französisch oder mit Wolof. Einsprachige Songs auf Französisch (oder im Senegal auf Wolof) gibt es im Repertoire aller befragten Bands. Einsprachige Songs in einer Lokalsprache, die nicht Verkehrssprache ist, gibt es bei fünf von 19 Bands, von denen vier aus Libreville stammen. Einspra-

chige Songs auf Englisch gibt es bei zwei Bands, einer aus Dakar, der anderen aus Saint-Louis.

Das Französische, einsprachig oder im Wechsel mit einer anderen Sprache, ist demnach die am meisten präsente Sprache in den untersuchten Songtexten. Entsprechend der allgemeinen soziolinguistischen Situation wird das Französische indessen häufiger im Repertoire der Rapper aus Libreville eingesetzt als in dem der Senegalesen, bei denen das Wolof vorherrscht, und zwar einsprachig oder im Wechsel mit anderen Sprachen. Das Englische wird niemals als einzige Sprache in den Songs aus Libreville verwendet. Dies ist gelegentlich der Fall in den senegalesischen Songs, doch auch dort kommt es eher im Wechsel mit dem Wolof vor. Englisch und Französisch kommen selten nebeneinander im senegalesischen Song, während diese Kombination in den Songs aus Libreville die häufigste Sprachwahl darstellt. Demgegenüber wird das Englische nur ausnahmsweise mit lokalen Alltagssprachen gemischt. Das Wolof wird sowohl allein als auch im Wechsel mit anderen Sprachen eingesetzt. Dies können alle im Repertoire vorhandenen Sprachen sein, in zwei- oder dreisprachigen Kombinationen. Die lokalen Alltagssprachen werden nie allein verwendet, bis auf das Fang. Sie werden im Wechsel mit anderen Alltagssprachen oder mit dem Französischen benutzt. Das Téké und vor allem das Fang sind stark im Repertoire aus Libreville vertreten, aufgrund der ideologischen Positionierung und der Identitätsstrategien bestimmter Bands und des Stellenwerts ihres Repertoires im Textkorpus. Abgesehen von diesen beiden Sprachen bleibt der Einfluss der lokalen Alltagssprachen in den Songs gering. Die Verkehrssprachen werden somit häufiger im Rap eingesetzt als im Alltag.

SPRACHWECHSEL, ENTLERNUNGEN, MISCHUNGEN UND NEOLOGISMEN IM RAPSONG

Sprachwechsel

Die in den Songs vorkommenden Sprachwechsel lassen sich in so genannte »inter-sentential switchings«, »intra-sentential switchings« und »tag-switchings« einteilen (Poplack 1988) und entsprechen beiden von Billiez (1988) vorgeschlagenen Kategorien des Makro- und Mikro-Wechsels. Sprachwechsel nehmen im Repertoire eines Künstlers oder auch in einem einzelnen Song unterschiedliche Erscheinungsformen an.¹⁴ Sie können auftreten:

- a) Innerhalb des Repertoires einer Band von einem Lied zum anderen. Beispielsweise setzt sich das Repertoire von Lliazz, einer

- jungen Solo-Rapperin aus Libreville, die der Volksgruppe der Fang angehört, aus Songs auf Französisch und Fang zusammen. Das Repertoire von Waguebleu, die aus der Vorstadt von Dakar kommen, schließt Songs in Wolof, Französisch und Englisch ein.
- b) Zwischen dem Songtitel und dem Textkörper, beispielsweise bei der Band BBS aus Saint-Louis, die einem französischen Rapsong den Titel »daan sa dole« (>sich seinen Lebensunterhalt verdienen<) gibt.
- c) Innerhalb des Titels, beispielsweise beim Songtitel »Tewal Real Hip-Hop«, in dem die Band Rapadio Wolof mit Englisch mischt (*Tewal* bedeutet »repräsentieren« in Wolof). Manchmal sind beim Titel Wortspiele zwischen dem geschriebenen und dem gesprochenen Text anzutreffen: ein Titel von Siya Po’ossi X wird *out retombe* geschrieben und [utrtoɓ] »outré-tombe« (>posthum<) ausgesprochen.
- d) von einem Songsegment zum anderen. Der Sprachwechsel besteht hier im Einschub von mehr oder weniger zahlreichen, mehr oder weniger langen Segmenten aus unterschiedlichen Sprachen in einen Song, zum Beispiel im Refrain, in der Strophe, im Satz usw. Diese werden entweder von verschiedenen Rappern gesungen oder auch von ein und demselben Sänger;
1. Jeder Rapper singt in einer Sprache: Dieser Fall tritt häufig bei der Band Siya Po’ossi X aus Libreville auf, deren Mitglieder, die Fang bzw. Téké sprechen, je einen Teil des Textes in der eigenen Sprache verfassen, beispielsweise im Song »Kesse me« (>Sieh’ mich an<);
 2. Der gleiche Rapper singt in mehreren Sprachen: Professeur T. aus Libreville zum Beispiel praktiziert häufig den Wechsel Französisch-Englisch; er springt beispielsweise vom Französischen ins Englische innerhalb einer Strophe des Songs »Zion«:

»Il n’y avait pas de sorcier, sans ça je n’aurais pas pris ma douche ce soir.
Il y avait juste un peu de pressés, trop de babyloniens dans la place,
for a long time my baby, I need you for a long time [...]«

Lexikalische Entlehnungen

Die untersuchten Songs enthalten eine Reihe von lexikalischen Entlehnungen, die sich in die Struktur einer anderen Sprache integrieren. In der Regel ist diese das Französische oder das Wolof, seltener das Englische, das Fang oder das Téké. Die festgestellten Übernahmen werden oft teilweise oder ganz in das System der Zielsprache integriert. So setzt die Band Siya Po’ossi X in einem Song auf Fang und Téké mit dem Titel »Ngoman« (fang für >die Macht<) französische

Ausdrücke ein, beispielsweise: *Bé politiques ba dang fop* (›Die *politiques* [Politiker] reden zuviel‹).

Diese Sprachwechsel oder -entlehnungen betreffen in erster Linie Einheiten aus verschiedenen Registern des Französischen, des Englischen oder des Wolof. Ein Registerwechsel entsteht dabei:

- Exolingual, d.h. im Kontakt zwischen einheimischen und Fremdsprachen, wie bei der Gruppe Siya Po’ossi X, die im Rahmen einer Beleidigung das Fang mit grobem Englisch vermischt: *Baigue wenteck, suck my dick* [›Hör meinem Wenteck¹⁵ zu, leck mich‹].
- oder endolingual, beispielsweise bei Nanette, einer jungen Solo-Rapperin aus Libreville, die ausschließlich auf Französisch singt und dabei fließend den endolingualen Wechsel vollzieht, wie im Song »Sound System Love Story«:

»Laisse moi t’envahier par la beauté de ce tempo
 Ho M16 est un pro [M16 ist der Name eines anderen Rappers]
 Laisse toi bercer par ma sound system love story
 j’excele dans la compo
 [...] j’introduis mon refrain version trainarde, non-chalente, roulée [...]
 par le son de mon ceamor
 par le vérité je te mords
 je kif désormais tous les textes bien faits.«

Neologismen

Schließlich benutzen die Rapper Neologismen, die sie entweder aus den gängigen Praktiken der Jugendlichen schöpfen, oder aus dem Wortschatz, den sie eigens aus Identitätsgründen erschaffen.¹⁶ Diese Neologismen werden vor allem in Songs verwendet, die in der Verkehrssprache verfasst sind, manchmal aber auch in Songs, die in der lokalen Alltagssprache verfasst sind. Die Gruppe Siya Po’ossi X vermischt im Song »Wentek«, der auf Fang und Téké gerappt wird, Ausdrücke aus dem umgangssprachlichen Französisch Librevilles, beispielsweise *bizma* (›Bulle‹); *boisse* (›Schlampe‹), oder aus dem Wentek, beispielsweise *farangoume* (›Erfindung/Lüge‹):

- *Ke wa yeme »fanragoume«?* (›Weißt du, was »farangoume« ist?‹)
- *ka wa yeme »bizma«?* (›Weißt du, was »bizma« ist?‹)
- *ka wa yeme bê »boisse« ma as?* (›Und die Bedeutung von »boisse«?‹)

Sprachmischungen

Diese Sprachwechsel gehen oft mit einem weniger gehobenen Stil einher, vor allem bei Gruppen wie Siya Po’ossi X aus Libreville. Sie

gebrauchen vermischte sprachliche Strukturen mit zahlreichen Entlehnungen und Sprachwechselln auf einer einsprachigen grammatischen Basis. Diese Basis ist in der Regel Französisch in Libreville und, in geringerem Maße, in Dakar und in Saint-Louis, wo solche Mischungen sich indessen häufiger mit dem Wolof vollziehen. Die so zustande kommenden Texte funktionieren wie Identitätsmarker: Sie weisen darauf hin, aus welcher sozialen Gruppe jemand stammt, aus welcher Generation und/oder aus welcher Region.

Machen wir noch darauf aufmerksam, dass, sobald ein Song ganz oder teilweise in einer Lokalsprache komponiert wurde, die Autoren nur selten Segmente aus einer anderen Sprache einstreuen, genauso wenig wie Neologismen. Demgegenüber werden Songs in den Lokalsprachen sehr oft durch Aussagen in Französisch eingeführt, wie lang diese auch immer sein mögen. Es scheint, als ginge die Tendenz im Rap-Song zu einer Art »Bereinigung« der Lokalsprachen. Die gegensätzliche Tendenz zeigt sich nicht selten in Bezug auf das Französische in Libreville oder das Wolof in Dakar oder Saint-Louis. Unabhängig davon, ob sie einen Sprachwechsel enthalten oder nicht, können Äußerungen im Französischen oder Wolof der Relexikalisierung unterliegen.

Relexikalisierung? Zwei Muster: französische Songs aus Libreville und Wolof-Songs aus Dakar

Die Relexikalisierung wird von Calvet (1999: 45) als »Veränderung der phonetischen Form der Zeichen« auf lexikalischer Ebene definiert. Dieser Prozess betrifft einen großen Teil der gesprochenen Sprachen im städtischen Milieu wie z. B. das *Nouchi* in Abidjan [Hauptstadt der Elfenbeinküste] oder das Französisch einiger Banlieues in Frankreich. Eine Sprache behält ihre Syntax und tauscht einen Teil ihrer lexikalischen Einheiten durch andere Einheiten aus. Diese neuen Einheiten entstehen durch formale oder semantische Veränderung von Einheiten eben dieser Sprache (*endogene Relexikalisierung*) oder entstammen anderen Sprachen (*exogene Relexikalisierung*). Eben solche Prozesse finden im Französischen von Libreville oder auch im Wolof von Dakar oder Saint-Louis statt. Bestimmte Spielarten des Französischen oder des Wolof, die von städtischen Jugendlichen verwendet werden, weisen somit eine französische Syntax und eine zusammengesetzte Lexik auf. Nehmen wir zwei Textauszüge, einen aus dem Repertoire von Dakar und den anderen aus Libreville.

Der Wortschatz der französischen Rapsongs aus Libreville setzt sich aus eingebürgerten oder spontanen Entlehnungen zusammen. Es handelt sich um Entlehnungen aus unterschiedlichen Registern des Englischen, ausnahmsweise auch aus dem Spanischen sowie aus

afrikanischen Lokalsprachen. Der französische Wortschatz selbst weist nicht-standardisierte Formen gegenüber dem Standardfranzösischen auf. Sie entstehen durch die klassischen Transformationsverfahren der umgangssprachlichen Lexik bzw. des Argot: Tropen (am häufigsten Metapher und Synekdoche), Umformungen durch Ausfall oder Einfügung von Lauten, Abkürzungen, Zusammensetzungen und Silbenumstellungen. Zu dieser Lexik gesellen sich Neologismen, die im alltäglichen Gebrauch spontan entstehen oder bewusst von einigen Rapgruppen geschaffen werden. Der folgende Ausschnitt stammt aus dem Song »To kill la Wana« (›Wana umbringen‹) der Gruppe Siya Po’ossi X.

»L.B.V. by night, c’est une vie de chattes qui se grattent
 Business, tu mangeras à la sueur de tes fesses [...]

Les bizz en patrouille, une patrouille de grosses couilles molles [...]

je n’ai plus de pia, je suis loin de chez moi, j’emprunte un tacla [...]

je trace dans le mapana [...]

ils ont zonacké, sont repartis, n’ont même pas payé [...]«

Die Autoren benutzen nicht nur Entlehnungen aus dem Englischen (*by night*, *business*), sondern ebenso Begriffe aus der französischen Umgangssprache Librevilles, deren Ursprung nicht bekannt ist: *pia* (›Geld‹), *mapana* oder *mapane* (›Elendsviertel/Slum‹). Daneben verwenden sie auch Begriffe aus den Lokalsprachen – *bizz* (›Polizist‹ auf Fang) – oder schöpfen aus dem nicht-standardisierten Wortschatz Frankreichs – *tacla* (›Taxi‹) –, nehmen von Zeit zu Zeit ein beleidigendes oder vulgäres französisches Wort auf – *chatte* (›Fotze‹), *grosses couilles molles* (›Schlappschwanz‹) – oder aber sie verwenden von der Band geschaffene Neologismen – *L.B.V.* [’elbivi], eine englisch ausgesprochene Abkürzung für Libreville –, die in einigen Fällen eine gewisse Verbreitung außerhalb der Gruppe erreichen. Ein Beispiel hierfür ist *zouacké* (›mit jemandem schlafen‹), gebeugte Form von *zouacker*, ein Wentek-Verb, das vom kreolischen *zouk* stammt und dem das französische Infinitivsuffix »-er« angehängt wurde.

Die Lexik der Wolof-Songs aus den Vororten von Dakar umfasst neben dem gängigen Wolof-Wortschatz auch Ausdrücke, die durch Transformation von Wolof-Ausdrücken entstehen, besonders Metaphern, aber auch Entlehnungen aus verschiedenen Registern des Englischen und des Französischen. Die sprachliche Basis zur Aufnahme dieser Lexik ist das urbane Wolof, das somit die Identitätsmarker spezifischer Gruppen trägt (Beispiel: das Stadtviertel, hier das als sozialer Brennpunkt geltende Viertel Grand Dakar, in der Banlieue von Dakar).

Ein Ausschnitt aus dem Song *Paketass* (französisch ›Paquetage‹,

bezeichnet metaphorisch die Art, in engen Gefängniszellen in sich zusammengekauert zu schlafen) von der Band Rapadio aus dem Viertel Grand Dakar:

»[...] Violon la jêk di sonéé nu têtêl ma ondred
 violon lui en premier sonner nous sauter moi 100
 Déjà en garde à vue (je n'arrivais pas à supporter d'être enfermé).
 Ils m'ont alors transféré au 100m²
 [...] Aliénés mên u la weesu yilé guinzman yu guinz
 aliénés pouvoir lui dépasser eux ›sniffeur d'essence‹
 Il ne peut y avoir plus dérangés que ces sniffeurs de colle.«

Die Band benutzt hier Metaphern (z. B. *têtêl*: ›in die Luft sprengen‹ für ›in eine andere Zelle verlegen‹), Entlehnungen vom Standardfranzösischen sowie vom Nicht-Standardfranzösischen mit gewissen semantischen oder formalen Veränderungen – *violon* ›Polizeigewahrsam‹ im Sinne von ›Gefängnis‹ aus der französischen Umgangssprache; *guinz* ›Gas‹ für ›Benzin‹ und erweitert ›Klebstoff‹; *aliénés* ›Geistesgestört‹ für ›verwirrt, verrückt‹ – sowie Entlehnungen vom Englischen und Französischen in vermischter Form (*guinzman* für ›Klebstoffschnüffler‹ > *gaz*, französisch + *man*, englisch).

DER GEBRAUCH DER LOKALEN ALLTAGSSPRACHEN: ZWEI OPTIONEN

Zwei Sorten von Songrepertoires lassen sich im Korpus unterscheiden, die eine aus Libreville, die andere aus Dakar. In Libreville handelt es sich zum einen um Repertoires, die einzig in den Sprachen der internationalen Kommunikation, Französisch und Englisch, verfasst sind, und zum anderen um solche, die daneben auch Lokalsprachen verwenden. Im Senegal handelt es sich um Repertoires, die einerseits die internationalen Sprachen und die lokale Verkehrssprache, das Wolof, benutzen, andererseits um solche, die diesen Sprachen die Lokalsprachen hinzufügen. Die Alternative besteht also darin, die Sprachen der lokal eingeschränkten Kommunikation, denen von ihren Sprechern ein hoher identitätsstiftender Wert zugesprochen wird, zu benutzen oder nicht.

Die Wahl der lokalen Alltagssprachen geht in erster Linie aus der sprachlichen Kompetenz der Rapper hervor oder spiegelt bestimmte Sprachgewohnheiten in der Familie wider. Sie ist demnach die Auswirkung einer externen Praxis auf den Rap. Die Rapper erklären von Zeit zu Zeit, dass sie es bedauern, die Sprache ihrer Eltern nicht zu beherrschen. So kann das Rappen ausnahmsweise zu einem Wiedererlernen oder zu einer Verbesserung der Herkunftssprache führen. Im Senegal ist die Alternative weniger radikal als in Libreville: Es han-

delt sich nicht nur darum, zwischen einer Sprache zu wählen, die als ausländisch angesehen wird (Französisch), und einer Lokalsprache, sondern zwischen senegalesischen Sprachen, die eine Verkehrssprache, die anderen Lokalsprachen. Freilich wissen wir, dass, obwohl das Wolof für seine Sprecher seinen ethnischen Wert verloren hat, es dennoch von Menschen aus Dakar und Saint-Louis als diejenige senegalesische Sprache angesehen wird, die allen Senegalesen gehört. Indessen spricht sie nicht das internationale Publikum an, wie dies das Französische und das Englische tun, die ihrerseits gleichermaßen in allen Repertoires verwendet werden. Insofern, als die Autoren in den einheimischen Sprachen kompetent sind, reagiert ihre Sprachwahl also auf zwei Anforderungen oder »Logiken«:

- die Identitätslogik: Sie führt die Autoren dazu, ihre lokale bzw. nationale Identität zu bestätigen, indem sie die Lokalsprachen oder auch die Verkehrssprache bevorzugen bzw. ihnen einen nicht zu geringen Platz in ihrem Repertoire zusprechen. Dieser Identitätsaspekt spielt sich für die senegalesischen Rapper auf einer doppelten Ebene ab: Sie können entweder die Verkehrssprache Wolof wählen, die wie ein Sinnbild der Nation funktioniert, oder aber die lokale Alltagssprache, die als Sinnbild der ethnischen Gruppe funktioniert. Dies ist der Fall bei den senegalesischen Bands Ndiafa Ngara und Tim Timol, die jeweils zusätzlich zum Französischen, zum Englischen und zum Wolof das Sérère oder das Poular verwenden. DC. Skomb von der Band Raaboon aus Libreville, erklärt dazu:

»Wir gehören zur gabunischen Gesellschaft, wir wollen unsere Kultur aufwerten, wir fühlen uns verpflichtet, dies über den ethnischen Rap zu beweisen. In vielen Bands gibt es keinen Rap, der einzig auf Französisch ist, nicht im ganzen Repertoire. Alle Rapper haben ein Bewusstsein für die Notwendigkeit, dieser Rapmusik unseren Identitätsstempel aufzudrücken, das ist eine Frage der Qualität.«

- die kommerzielle Logik: Es geht darum, das Französische bzw. das Englische exklusiv, überwiegend oder zumindest in gleichem Maße wie die Lokalsprachen zu verwenden, um sich an ein internationales Publikum zu wenden und sich somit mit den Produktionen einer Karrierenperspektive zu verschreiben. Encha'a, ein gabunischer Rapper, erläutert: »Es sind nicht die Fang, die mir meine Platte bezahlen werden.«

Um ihren Willen zu zeigen, ihre kulturelle Identität nicht zu verleugnen, benutzen die Autoren von einsprachigen Songs und Repertoires manchmal ein Französisch, das zahlreiche Marker dieser Identität aufweist. Diese Marker sind besonders phonetischer Art (gerolltes »r«, Prosodie), lexikalischer Art, oder auch, und zwar zunehmend, musika-

lischer Art (Musik, Rhythmus, Gebrauch traditioneller Instrumente). Diese Musikelemente funktionieren als Zeichen der Zugehörigkeit zur afrikanischen Gemeinschaft, sei sie gabunisch oder senegalesisch. Der Einsatz all dieser Identitätsmarker ist unterschiedlich und hängt von ihrem Stellenwert im Rahmen des jeweiligen Songs ab. Die Rapper wechseln von einem Song zum anderen oder auch innerhalb desselben Songs zwischen den Standardformen und den nicht-standardisierten Formen des Französischen, wie auch zwischen anderen Sprachen. Kurz gesagt: Wenn die Autoren die Lokalsprachen verwenden, dann oft im Wechsel mit Französisch. Das Wolof kann nichtsdestoweniger sehr vorherrschend im Repertoire der senegalesischen Bands sein, vor allem bei den Bands aus Saint-Louis.

GEBRAUCH, FUNKTIONEN UND STELLENWERT DER SPRACHEN IN DEN SONGS

In Libreville wie im Senegal beziehen sich die Themengebiete, die am häufigsten in Französisch abgehandelt werden, auf die Jugend, auf Afrika und auf die innere Reflexion. Die französische Sprache unterstützt den Einfluss von endogenen (einheimischen) und exogenen (ausländischen) Normen und weist eine Bandbreite von Formen auf, die sich auf diese Themen beziehen. Sie liefert hochsprachliche Formen, um Inhalte von internationalem Rang zu erörtern oder auch solche, die als formell, bedeutsam, »ernsthaft« angesehen werden. Und sie liefert nicht-standardisierte Formen, um die Welt der Jugend zu behandeln (zusammen mit Entlehnungen aus dem Englischen) oder auch die afrikanische Lebenswirklichkeit (zusammen mit Formen aus dem Populärfranzösisch von Libreville, die ihrerseits gabunischen oder unbekanntem Ursprung haben). Das Vorkommen von Fremdwörtern verleiht den französischen Rapsongs einen mehr oder weniger stark vermischten Charakter. Dem Französischen werden somit, je nach seinen unterschiedlichen Formen, unterschiedliche und ambivalente symbolische Stellenwerte zugeteilt: die Kultursprache, die Sprache der Modernität, des Sozialprestiges, der Akkulturation, der französischen Herrschaft etc. Je nach Gruppenzusammenhang wird das Französische mit identitätsstiftenden Werten und Bedeutungen ausgestattet, die sich nicht nur auf die nationale Zugehörigkeit beziehen, sondern gleichermaßen auf die Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen (Jugendsprache, Sprache der Rapper). Die Erklärungen unserer Informanten in Bezug auf die »Sprache der Rapper« deuten darauf hin, dass diese nur von ihren Benutzern und deren Publikum als positiv wahrgenommen wird. Außerhalb dieses Kontextes scheint sie die gleichen Konnotationen zu erhalten, die in der Regel auch das erhält, was als »Sprache der Straße« angesehen wird: eingeschränkt, vulgär, respektlos (Trimaille 1999a).

Das Englische dient seinerseits ebenfalls dazu, Themengebiete zu behandeln, die sich auf die Welt der Jugendlichen sowie auf sozialpolitische Kritik beziehen. Es wird also in seiner Funktion als Sprache der überregionalen Kommunikation genutzt, die sich dazu eignet, Inhalte von internationalem Interesse zu erörtern. Das Englische, besonders in seinen nicht-standardisierten Formen, ist auch Träger positiver symbolischer Werte, die mit der amerikanischen und der HipHop-Kultur zusammenhängen. Die kürzlich erfolgten Entlehnungen aus dem Englischen, die sich in die Struktur des Französischen oder des Wolof einordnen, sind Träger eben dieser Werte. Schließlich scheint es, als wäre das Englische für die jungen französischsprachigen Afrikaner ebenfalls ein Mittel, um sich von der historischen und kulturellen Herrschaft des Französischen zu emanzipieren. In der Tat scheint die Kompetenz in einer Sprache der internationalen Kommunikation, die nicht das Französische ist, den zwangsläufigen Rückgriff auf das Französische, der ihnen seit jeher auferlegt wurde, in Frage zu stellen.

Im Senegal wird das Wolof eingesetzt, um im Wesentlichen die gleichen Themen wie das Französische abzuhandeln; um dies zu tun, wird es jedoch sehr viel häufiger eingesetzt, besonders, wenn es sich um Inhalte handelt, die sich auf Afrika beziehen. Seine Struktur schließt ausländische Elemente oder auch umgangssprachliche Formen des Wolof ein oder »säubert sich«, je nach dem Aushandeln unter den Identitäten, die im Spiel sind. Es kommt nicht selten vor, dass die Rapper ihr Wolof »verfeinern«, indem sie archaische oder seltene Formen dieser Sprache suchen, mit denen sie Inhalte ausdrücken können, die sich auf die traditionelle Gesellschaft oder auf die kulturelle Identität Senegals beziehen; in dieser Weise schaffen sie Texte, die sie im mündlichen Ausdruck nicht verwenden würden.

Die Alltagssprachen tauchen umso häufiger in den Songs auf, wie sich die Thematiken auf die Tradition und die afrikanische Lebenswirklichkeit beziehen, besonders im Senegal. Ihr Gebrauch erlaubt den Rappern, ihre ethnische Identität zu bestätigen und, indem sie als Vermittler eingesetzt wird, die eigene nationale Identität (in Libreville); sie erlaubt aber auch, nach den Erklärungen der Rapper, die Mitglieder dieser ethnischen Gruppe zunehmend in den Kampf einzubeziehen, der innerhalb und außerhalb des Rap geführt werden muss.

Das Englische und das Französische erfüllen somit die Funktion der Kommunikationssprachen auf der internationalen Ebene. Ebenso wie das Wolof sind sie mit identitären und emblematischen Funktionen auf einer mehr oder weniger breiten Ebene versehen, je nach den Formen, die sie annehmen. In Bezug auf die Alltagssprachen kann festgestellt werden, dass sie für eine identitätsstiftende Funktion sorgen, die sich auf der ethnischen Ebene abspielt; begleitet von einer emblematischen Funktion, die in Relation steht zu den Werten der

Gruppe, zum Herkunftsdorf. Der Wechsel zwischen den Lokalsprachen und dem Französischen in den untersuchten Songtexten taucht in der Regel auf, sobald die Themengebiete Afrikas, die innere Reflexion oder die eigene Biographie behandelt werden. Der Wechsel zwischen den Lokalsprachen und dem Englischen betrifft auch Themen wie Afrika und die Jugend. Der Gebrauch der Sprachen im Rahmen dieser Wechsel steht im Zusammenhang mit den soeben beschriebenen Werten, aber auch mit den jeweils in den Songs dargestellten Interaktionen. Die detaillierte soziolinguistische Song-Analyse kann über den Sinn dieser Sprachwechsel Aufschluss geben.

FUNKTION UND STELLENWERT DER SPRACHMISCHUNGEN

Die sprachlichen Mischungen im afrikanischen Rapsong sind besonders bedeutend im Hinblick auf die sprachlichen Strategien der Autoren. Wir haben festgestellt, dass sie in erster Linie die Verkehrssprachen betreffen, im Besonderen das Wolof, und nicht selten vom Gebrauch einer zusammengesetzten Lexik, in Bezug auf Englisch und Französisch auch von einer nicht-standardisierten Lexik, begleitet werden.

Die Auswertung des gesamten Songmaterials zeigt, dass in Libreville und im Senegal sprachliche Vermischungen vor allem in Songs auftauchen, die sich mit der Selbstdarstellung des Rappers und mit dem Bühnenauftritt beschäftigen ebenso wie mit der sozialen Misere, der sozial-ökonomischen Kritik, der Liebe, den Geißeln der Zeit und mit der inneren Reflexion. Daneben werden sie besonders geschätzt, wenn der Sprecher prahlt, wenn sich das Gesagte direkt an den Zuhörer richtet oder auch, wenn der Autor verbal attackiert und den Empfänger symbolisch erniedrigt.¹⁷

Unabhängig von den einzelnen Sprachen wird die Praxis der Sprachmischung zumindest explizit stigmatisiert, da sie für Einige den Verlust der Kultur, der traditionellen Werte und der Sprache selbst illustriert. Dennoch ist sie bei den Jugendlichen Träger bestimmter positiver Werte, indem sie sich als ein Kompromiss zwischen zwei Sprachen und zwei Kulturen, zwischen der Zustimmung zu westlichen wie traditionellen Werten präsentiert. Die Sprachvermischung funktioniert wie ein Marker städtischer Identität für die mehr oder weniger jungen Sprecher. Aber diese Werte bleiben implizit. Die Aufwertung der vermischten Formen oder, mit Billiez (1998), die »Umkehrung des Stigmas« in Bezug auf diese Formen, findet im Rap statt. Die gemischten Sprechweisen im Rap symbolisieren einerseits die Solidaritäten, die sich im Rap gleichermaßen auf der internationalen wie der nationalen Ebene ausdrücken, und andererseits die Zustimmung zu den Werten, die mit dem Rap verbunden sind. Doch

die Aufwertung der Sprachmischungen findet einzig auf der impliziten Ebene und einzig bei der jungen Generation statt. Das Stigma scheint außerhalb der Rapkultur und der Jugendgruppen fort zu bestehen.

Allerdings scheint die Vermengung der Lokalsprachen mit anderen Sprachen nicht zu den Rap-Praktiken zu gehören. Es kann sein, dass diese Vermeidung vom negativen Stellenwert der Vermischung herrührt, welcher bei den Lokalsprachen noch stärker zutage tritt. Möglicherweise geht dieser negative Stellenwert mit dem Gefühl einher, dass die Wertigkeit der Sprachen inkompatibel ist, was ihre Koexistenz in derselben Äußerung unmöglich macht. Es kann aber auch aus dem seltenen Gebrauch und den eingeschränkten Funktionen der Lokalsprachen hervor gehen.

Die durch Vermischung oder Relexikalisierung gekennzeichneten Texte erfüllen eine Verschlüsselungs- und Identitätsfunktion für ihre Nutzer. Sie erlauben den Bands, Differenz von der herrschenden Gesellschaft zu demonstrieren und ihre Solidarität zueinander vorzuführen. Werden die Texte an ein breites Publikum gerichtet, für das sie ein Verständnisproblem darstellen können, erfüllen sie also nicht so sehr eine Verschlüsselungs- als eine Selbstdarstellungsfunktion: Es geht um Identität und das Ergreifen des Wortes durch die Jugendlichen. Die Rapper benutzen eine Strategie, die ihnen erlaubt, sich der Kommunikation nicht zu verschließen, sondern im Gegenteil auf sie zuzugehen. Es handelt sich darum, den *we code* zu nutzen, um die eigene Identität als revoltierender Jugendlicher zu bestätigen und die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu provozieren, um dann das Wort zu ergreifen. Nanette, eine Rapperin aus Libreville, erklärt: »Wenn ein Einbaum in eine Richtung fährt, während alle anderen Einbäume in die andere fahren, kannst du nicht anders als ihn zu bemerken.« Und DC. Skomb, Rapper der Band Raaboon aus Libreville, präzisiert: »Der Rap ist eine schockierende Musik für alle, die nicht die Augen öffnen wollen.«

Die Autoren suchen in dieser Weise den Austausch mit einem breiten Publikum zu provozieren, mit dem sie sich zu verbünden hoffen oder dessen Aufmerksamkeit sie erregen wollen. In diesem Austausch behalten sie ihre Identität als Jugendliche am Rande der herrschenden Gesellschaft bei. Bestimmte Formen ihres *we code* werden im Kontext verständlich, andere Formen verlangen vom Hörer gewisse Anstrengungen. Es stellt sich also heraus, dass die jungen Rapper sich als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft positionieren und an ihrer Konstruktion eher mitwirken wollen als sich von ihr auszuschließen. Der Gebrauch des *they code*, der hier nach der oben präsentierten Logik eine Varietät des Französischen oder eines gereinigten Wolof wäre, erscheint den Rappern nicht immer als die beste Art, mit einer Gesellschaft in Kommunikation zu treten, die die Rap-

Bewegung nicht kennt oder ihr sogar entgegengesetzt ist. Dennoch: Auch wenn die Songtext-Autoren manchmal soziale Positionen einnehmen und Strategien verfolgen, die den Gebrauch einer verschlüsselten Sprache bevorzugen, sind diese im Rap-Song nicht dominant, weil sonst für den Rap und die von den Jugendlichen beanspruchten Identitäten zu viel auf dem Spiel stehen würde.

Wie in Frankreich und den Vereinigten Staaten erweist sich der Rap im Senegal und in Gabun als ein Ort des Ausdrucks von Identitäten und von einer besonderen Kultur der städtischen Jugendlichen. Diese Kultur, die durch Multikulturalität und Multiethnizität charakterisiert ist, kann als »Zwischen-Raum« im Sinne von Calvet (1994) betrachtet werden, jedoch betrifft sie Realitäten, die von denen der französischen Situation abweichen. Diese Kultur nimmt in der Tat Gestalt an, sobald unterschiedliche Kulturen aufeinander treffen: die westliche und die traditionellere afrikanische Kultur. Nichtsdestoweniger sind sich die Jugendlichen einerseits über den Prozess der Aneignung bewusst geworden, der dem Gebrauch von Elementen aus der westlichen Kultur unterliegt, andererseits haben sie eher das Gefühl, der afrikanischen Gesellschaft oder den ethnischen Gruppen, aus denen sie hervorgegangen sind und mit denen sie Kontakt haben, anzugehören. Ansonsten gehört das Aufeinandertreffen der Kulturen nicht zu den spezifischen Eigenarten ihrer Gruppe; es vollzieht sich in der Stadt, in der jungen afrikanischen Stadt, die einer schnellen Evolution ausgesetzt ist und die die Organisationsmodelle des Dorfes in Frage gestellt hat ebenso wie die der in ethnische Viertel eingeteilten Stadt. Das Aufeinandertreffen der Kulturen, die kulturelle Neukomposition, das Auftauchen neuer Identitäten sind die Merkmale der Stadt, die sich im Ganzen zur »Entwicklung« hin ausrichtet.

In diesem allgemeinen Kontext der Entstehung urbaner Identitäten schaffen die jungen Rapper sich ihre eigenen Modelle, um ihren Widerstand zu demonstrieren oder um auf der Welle mit zu schwimmen. Sie gehören nach wie vor mehreren sozialen Netzwerken an (der Familie, dem Clan oder dem Viertel) und sehen sich ebenfalls als Sprachrohr an, um diese Gruppen zu »repräsentieren«, genauso wie sie die Gemeinschaft der Rapper »repräsentieren«, mit der sie sich gleichermaßen identifizieren. Diese dem Rapper zur Verfügung stehenden Identitäten werden immer wieder aktualisiert, je nach ihrer Angemessenheit für die in jedem Song dargebotenen Interaktionen. Die Autoren handeln demnach ihre Identitäten aus, indem sie eine sprachliche Auswahl treffen, die die sozialen Beziehungen symbolisiert, in die sie in und durch den Song treten sowie die Positionierungen, die sie in dem einen oder anderen Moment einnehmen. Entsprechend dieser Positionierungen erhalten die jeweils verfügbaren Codes den Wert des *we-code*, »unserer Sprache«, oder den des *they-code*, »ihrer Sprache«.

In der Tat spielt sich in der mehrsprachigen Situation die Opposition »unsere Sprache/ihre Sprache« auf unterschiedlichen Ebenen ab:

- eine Alltagssprache – »unsere Sprache« – steht im Gegensatz zu anderen Alltagssprachen, zur lokalen Verkehrssprache sowie zu anderen Sprachen der überregionalen Kommunikation – »ihre Sprache« (Beispiel: Sérère/Pouolar, Wolof, Französisch, Englisch);
- die umgangssprachliche Variante der Verkehrssprache – »unsere Sprache« – steht der Verkehrssprache und den lokalen Alltagssprachen gegenüber, ebenso der Sprachen der internationalen Kommunikation – »ihre Sprache« (Beispiel: die den Rappern eigene Varietät des Französischen oder des Wolof/andere Formen des Wolof und des Französischen oder Englischen);
- eine Verkehrssprache – »unsere Sprache« – steht den lokalen Alltagssprachen gegenüber, ebenso wie einer offiziellen Sprache, einer anderen Sprache der überregionalen Kommunikation – »ihre Sprache« (Beispiel: Wolof/Lokalsprachen, Französisch, Englisch).

Die Grenze der Wertzuweisung »unserer Sprache« scheint durch das normierte Französisch erreicht zu sein. Damit es in der Tat als »unsere Sprache« angesehen werden kann, muss es sich den anderen Sprachen und Varietäten entgegenstellen: nämlich den Alltagssprachen, den Dialekten, die aus dem Wandel der Verkehrssprache zur Alltagssprache hervor gehen, oder darüber hinaus den Fremdsprachen. Wenn die Rapper das normierte Französisch benutzen, so erscheint dies in keinem Fall mit dem Anspruch der Teilhabe an der herrschenden Klasse oder etwa an der französischen Bevölkerung zusammenzuhängen. Es handelt sich vielmehr darum, diesen Code aufgrund seiner funktionalen Werte, seiner Eignung für bestimmte Themen einzusetzen oder auch, um bestimmte positive Werte anzunehmen, die es erlauben, sich in bestimmten Austauschsituationen in einer gleichberechtigten bzw. Kräfteposition zu befinden.

Abgesehen vom normierten Französisch können die anderen Sprachen und Varietäten je nach der fraglichen Interaktion und der individuellen Kompetenz den Stellenwert »unserer Sprache« oder »ihrer Sprache« erhalten. Alles hängt von der sozialen Identität des Autors ab, aber auch von der Identität, die der Autor in einem bestimmten Interaktionsmoment bestätigen oder aushandeln will. In den Texten, genauso wie im Alltagsleben, entspricht eine große Anzahl an sprachlichen Optionen einer bestimmten Situation (Gumperz 1982). Die Interpretation dieser Auswahl vollzieht sich in ihrem verbalen und soziokulturellen Kontext und zieht in Betracht die Kennzeichen der Interagierenden, ihre Praktiken und Repräsentationen sowie die dynamischen Aspekte der Interaktionen, so wie sie aus dem öffent-

lichen Auftritt, der Inszenierung von Äußerungen und dem täglichen Leben entstehen.

Die Analyse des Rap-Songs entsteht aus einer urbanen Problematik. Sie offenbart die gegenwärtige soziolinguistische Dynamik in der Stadt, indem sie sich zum Ort ihrer Produktion und Reproduktion macht. Sie zeigt, wie der urbane Faktor und der Rap selbst als sozialer Raum gleichermaßen auf die Form, die Funktionen und die Werte der Sprachen einwirken. Sie ist Teil eines Verständnisses der Stadt als ein Ort, der von intra- und internationalen kommunikativen Netzwerken durchzogen ist. Wenn die unterschiedlichen sich für den Rap interessierenden Disziplinen nach nötigen Informationen für ihre Analysen im multidisziplinären Feld suchen, wäre es wünschenswert, dass diese Multidisziplinarität sich im Sinne einer wirklichen Zusammenarbeit entwickelt, um so gut wie möglich dieses gemeinsame Objekt in seinen unterschiedlichen Facetten zu beleuchten.

Aus dem Französischen von Simone Tenbusch

ANMERKUNGEN

1 Die hier präsentierten Daten sind aus den ersten Resultaten laufender Analysen über den afrikanischen Rap hervorgegangen. Die GRAFEC-Gruppe (*Groupe de recherche appliquée aux formes d'expression contemporaines*) an der Université René Descartes (Paris), gegründet im Januar 2000 und mitgeleitet von Margaret Bento und mir selbst, nimmt an der multidisziplinären Analyse einiger dieser Daten teil und führt zurzeit eine Untersuchung in den Pariser Vororten durch. Die hier vorgestellten Ergebnisse gehen aus meinen persönlichen Befragungen und Analysen hervor. Die Feldforschung in Afrika wurde während zahlreicher Aufenthalte an Ort und Stelle 1999 und 2000 systematisch durchgeführt.

2 Die ersten senegalesischen und gabunischen Bands entstehen 1989.

3 Der Begriff des Laboratoriums ist der Chicagoer Schule entnommen, vgl. Grafmeyer (1994).

4 »Franc-Sango« ist eine in Zentralafrika gesprochene Mischsprache aus dem Französischen und der afrikanischen Sprache Sango. »Camfranglais« ist eine in Kamerun entstandene Mischsprache mit Elementen aus dem Französischen, dem Englischen, dem Pidgin English Kameruns und einigen afrikanischen Sprachen [A.d.Ü.].

5 Der Begriff der sozialen Netzwerke wird hier im Sinne von Milroy/Milroy (1990: 100) verstanden: »A social network may be seen as a

boundless web of ties which reaches out through a whole society, linking people to one another, however remotely.«

6 Die Anzahl dieser Sprachgruppen unterscheidet sich je nach Klassifizierung: elf nach Jacquot, acht nach Kwenzi Mikala, vgl. Mous-sirou-Mouyama (1990: 421f.).

7 Die Nationalsprachen des Senegal sind Wolof, Sérère, Poular, Mandingue, Soninké und Diola.

8 Arbeiten über das Wolof, vor allem die von Thiam (1990), zeigen, dass seine Verwendung als Verkehrssprache zu einer Vereinfachung geführt hat, besonders durch die Reduktion des Nominalklassensystems, und schließlich zu ihrer Wiederauferstehung als Alltagssprache.

9 Die Ausdrücke HipHop und Rap bestimmen deutlich diese Herkunft und die Funktionen, die dieser Bewegung zugeschrieben werden; *hip*: Mundart der afroamerikanischen Ghettos; *to hop*: tanzen; *to rap*: quatschen (Jacono 1999: 28).

10 Das gebräuchliche Wort *Posse* [ˈposi] stammt aus dem amerikanischen Englisch und bedeutet ursprünglich »Sonderkommando«.

11 Exakte Statistiken in Bezug auf die Repräsentativität der Untersuchungen sind noch nicht zugänglich, die Informationen bleiben noch zu ergänzen.

12 In Libreville gehören die Bandmitglieder im Wesentlichen den Volksgruppen Fang, Punu, Nzébi, Mu Vungu, Téké an; in Dakar gehören sie zu den Wolof, Sérère und Peul.

13 Casolari nimmt den Begriff der »Äußerungsinszenierung« (*mise en scène énonciative*) von Vion (1994) auf und entlehnt den des »Soziotypen« (*sociotypes*) von Brés (1993).

14 Alle nachfolgend angeführten Songtext-Beispiele geben die Orthographie ihrer Autoren wieder.

15 *Wentek* ist die Bezeichnung der Band Siya Po'ossi X für eine »Sprache«, eine Lexik, die sie selbst kreiert hat. Sie umfasst sowohl veränderte Wörter aus dem Fang und dem Téké als auch reine Neologismen der Band. Das Wort *Wentek* selbst setzt sich zusammen aus einer Kurzform von *pawēn* [pawē], das »Fang« bedeutet, und einer Kurzform von Téké.

16 Siya Po'ossi X ruft mit diesen Worten seinen *Wentek*-Wortschatz ins Leben; ähnlich gründet die Band Wagueuebleu den Wortschatz *gueublén*, usw.

17 Vgl. die Typologie von Sprechhandlungen im Rapsong von Androustopoulos/Scholz (2002).

L I T E R A T U R E

- Ager, M.: *Invention de la ville, banlieues, townships, invasions et favelas*, Paris, Archives contemporaines 1999.
- Androutsopoulos, J./Scholz, A.: »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics«. Vortrag auf der Internationalen Konferenz »*Americanization and Popular Culture in Europe*«, Ascona (CH), 10-14.11.1998, in: *Philologie im Netz* 19 (2002), 1-42; online unter: <http://www.fu-berlin.de/phn/phin19/19i.htm> (letzter Zugriff: 11.04.2003).
- Auzanneau, M.: *Des langues et des jeunes: aspects de la dynamique sociolinguistique de Saint-Louis*, Rapport de recherche, AUELF-UREF (»Réseau sociolinguistique et dynamique des langues«), Paris 1998.
- Auzanneau, M.: *Le rap. expression de dynamiques urbaines plurilingues*, *Plurilinguismes* 18 (2001), S. 11-48.
- Billiez, J.: *Bilinguisme, variation, immigrations: regards sociolinguistiques*, 2 vols, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3 1997.
- Billiez, J.: *L'alternance des langues en chantant*, *Alternance des langues et enjeux identitaires*, *LIDIL* 18 (1998): S. 125-140.
- Boucher, K.: *Langues et identité culturelle des jeunes Librevillois de 15 à 30 ans: une enquête de terrain*, DEA, Paris: Université Paris III 1999.
- Boucher, M.: *Rap, expression des lascars, significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris: L'Harmattan 1998.
- Brés, J.: »Le jeu des ethnosociotypes«, in: C. Plantin, dir., *Lieux Communs: topoï, stéréotypes, clichés*, Paris: Kimé 1993, S. 152-161.
- Calvet, L.-J.: *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris: Payot 1994.
- Calvet, L.-J.: *Pour une écologie des langues du monde*, Paris: Plon 1999.
- Casolari, F.: »Constructions stéréotypiques dans le rap marseillais«, in: M. Gasquet-Cyrus et al., S. 73-92.
- Dreyfus, M.: *Le plurilinguisme à Dakar. Contribution à une étude sociolinguistique urbaine*, Thèse de doctorat, Paris: Université Paris V 1995.
- Gasquet-Cyrus, M./G. Kosmicky/C. Van den Avenne (Hg.): *Paroles et musiques à Marseille*, Paris: L'Harmattan 2000.
- Grafmeyer, Y.: *Sociologie urbaine*, Paris: Nathan 1994.
- Guani, H./Thiam, N.: Actes du colloque *Des langues et des villes*, Paris: Didier Érudition 1990.
- Gumperz, J.: *Discourse Strategies*, Cambridge: Cambridge University Press 1982.
- Hamers, J.F.: »L'emprunt«, in: M.-L. Moreau (Hg.), *Sociolinguistique, Concepts de base*, Sprimont: Mardaga 1996, S. 137-138.
- Jacono, J.-M. 2000 »Le rap: une introduction«, in: Gasquet-Cyrus, et al., S. 25-56.

- Labov, W.: *Sociolinguistique*, Paris: Éditions de Minuit 1976.
- Labov, W.: *Le parler ordinaire*, Paris: Éditions de Minuit 1978.
- Le Page, R.B./Tabouret-Keller, A.: *Acts of Identity. Creole Based Approach to Language and Ethnicity*, Cambridge: Cambridge University Press 1985.
- Milroy, L./Milroy, J.: *Langage and Social Network*, Oxford: Blackwell 1980.
- Milroy, L./Milroy, J.: »Social Network and Social Class: Toward an Integrated Sociolinguistic Model«, in: H. Guani/N. Thiam (Hg.), S. 97-114.
- Mondada, L.: *Décrire la ville*, Paris: Anthropos 2000.
- Moussirou-Mouyama, A. 1990 »Les langues du marché à Libreville et le plurilinguisme gabonais«, in: H. Guani/N. Thiam (Hg.), S. 421-436.
- Poplack, P. 1988 »Conséquences linguistiques du contact des langues: un modèle d'analyse variationniste«, in: *Langage et Société* 43 (1988), S. 23-48.
- Swigart, L. 1990 »Wolof, langue ou ethnie: le développement d'une identité nationale«, in: H. Guani/N. Thiam (Hg.), S. 545-552.
- Thiam, N.: »L'évolution du wolof en milieu urbain sénégalais«, in: *Plurilinguismes* 2 (1989), S. 10-37.
- Thiam, N.: »La variation sociologique du code-mixte wolof-français à Dakar, une première approche«, in: *Langage et Société* 68 (1994), S. 12-34.
- Trimaille, C.: *De la planète Mars... codes, langages, identités: étude sociolinguistique de textes de rap marseillais*, DEA, Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III 1999a.
- Trimaille, C.: »Le rap français ou la différence mise en langues«, in: *LIDIL, Les parlers urbains* 19 (1999b): 79-98.
- Vion, R.: »De l'hétérogénéité des instances énonciatives«, *Cahiers du français contemporain: simple-simplification*, 1, Didier Érudition 1994, S. 227-245.

IV. es ist was du machst

eins für den rap zwei für die bewegung
von klein auf geprägt durch die umgebung
es ist nicht wo du bist es ist was du machst
herzlich willkommen in der mutterstadt

Massive Töne: »Mutterstadt« (Kopfnicker CD, MZEE 1995)

»■ am not what I am«:

Die Politik der Repräsentation im HipHop

STEFANIE MENRATH

Die HipHop-Kultur hat neue Kleidungsstile (baggy), Körpersprachen (posing) und Kunstformen (battles, freestyling, turntablism) hervorgebracht. Ihre Kulturtechniken sind geprägt von einem starken Sinn für Präsenz und Performanz. »The fun lies in the process not the result« (Frith 1996: 115). Performance-Skills, Show-Qualitäten und Schlagfertigkeit zählen zu den beliebtesten Eigenschaften unter HipHoppern. HipHopper zu sein bedeutet, sich als darstellender Künstler auf einer HipHop-Bühne zu inszenieren. Die HipHop-Showbühne ist ausgestattet mit Requisiten aus 50 Jahren Popkultur, Samples afrodiasporischer Musikformen, verschiedenster oraler Traditionen und (post-)moderner Reproduktionstechnologie. HipHop-Akteure nehmen im künstlerischen Zitat Bezug auf diese Traditionen und schreiben sich in sie ein. Das HipHop-Subjekt geht dabei vollständig in der Sample-Welt auf. »Subjekt und Sample sind Aktanten ein und derselben Welt« (Bonz 2002: 14).

In der künstlerischen Praxis kristallisiert die Persönlichkeit eines HipHoppers. Die Identität des einzelnen HipHoppers ist ein dynamischer Prozess, eine Abfolge von wiederholt dargebotenen künstlerischen Inszenierungen des persönlichen Styles. Der individuelle Style macht den HipHopper zur Person innerhalb einer Gruppe. Jeder persönliche Style steht jedoch vor dem Hintergrund der Stile verschiedenster Epochen und unterschiedlichster HipHop-Künstler. Kreative HipHop-Akteure referieren auf diese tradierten Styles und verleihen ihnen im Zitat neuen Flavour.

Das HipHop-Subjekt ist also an eine Historizität und Gemeinschaftlichkeit gebunden, es geht aus den fortlaufenden Wiederholungen und Neuformulierungen bekannter stilistischer Positionen (Repräsentationen) hervor. Die Repräsentationshandlung selbst ist dabei die Entstehungsbedingung des HipHop-Subjekts: Ohne Performance

Abbildung 1: Flyer aus Heidelberg

**HD-CITY '99
RAPPRESENT**

On da Mic:
J-Jay • NBP • Pablo • Cens

DEEJAYS:
SPECIAL-T
DJ VIKED
DJ TORCH
BOU BOU
KARIM

28. Juli
MITTWOCH
Letzter Schultag
20.00 Uhr
ALEVI Bergheimerstr. 147
(Landfried Komplex
Gegenüber von Nachtschicht)

Blitz Design: HERO/SCM 193

HERO/SCM 193

6DM

Quelle: Blitz Design: Hero/SCM 193

gibt es keinen HipHop. HipHop-Akteure werfen sich mit Skills und Geschichtsbewusstsein in die Performance und repräsentieren dort alte und neue Styles.

Repräsentation ist eine zentrale Kulturtechnik im HipHop. Hier verbinden sich die künstlerische Praxis und der HipHop-eigene kritische Blick auf Identitätsprozesse. Am »western folk model«¹ der Repräsentation wurde von verschiedensten Seiten Kritik geübt. In der traditionellen Betrachtungsweise haben Dinge eine »ursprüngliche«

Bedeutung, die außerhalb ihrer Re-Präsentation in der realen Welt liegt. Repräsentation stellt erst einen zweiten Schritt nach dem schon abgeschlossenen Prozess der Bedeutungsgebung dar (Hall 1997a: 5). In dieser Denktradition wird ein »Selbst« durch ein (kulturell, geschlechtlich, sexuell) »Anderes« repräsentiert (Julien 1999: 276). Hier setzt die Kritik der postkolonialen Theoretiker und der dekonstruktivistischen Feministinnen seit Judith Butler ein. Sie konnten zeigen, dass sowohl das »Selbst« als auch das »Andere« im Prozess des Repräsentierens erst konstruiert werden. Subjekte sind »Effekte« der Repräsentationshandlungen (Butler 1991: 209ff.), Repräsentationshandlungen sind produktiv. Außerdem sind Repräsentationshandlungen in ein Netz von Machtinteressen eingebunden. Für Spivak ist *representation* sowohl »Darstellung« als auch »Vertretung« (Landry/MacLean 1996: 6) – beim Repräsentieren geht es nicht nur um Darstellung und schlichte Wiederauflage in einem ästhetischen Sinne, sondern eben auch um Vertretung im Sinne einer politischen Repräsentation.² Auch Hall (1997b: 16) erwähnt die beiden Bedeutungen von Repräsentation, sowohl das *am Platz von etwas stehen/»stand in the place of«* als auch das *Einstehen für/»stand for«*. Der kritische Repräsentationsbegriff der HipHopper kommt in der HipHop-Vokabel *representen* auf den Punkt. *representen* heißt etwas »verkörpern« oder »vertreten« (Krekow et al. 1999: 264). Bei Repräsentationen kommt jedoch auch die Frage auf, wer genau vertreten wird, für wen repräsentiert wird (Holert/Terkessidis 1997: 18). Durch hegemoniale Repräsentationen werden Kategorien geschaffen, die mit einem Universalitätsanspruch auftreten, wie z.B. die Kategorie »Frau« oder »Ethnie«. In die normierten Identitätsvorgaben haben sich die benannten Subjekte dann einzufügen. Natürlich können diese engen Kategorien niemals all diejenigen fassen, die damit bezeichnet werden sollen. Butler (1991: 15ff.) hat darauf hingewiesen, dass hegemoniale Repräsentationen Ausschlüsse produzieren, die den allumfassenden Repräsentationsanspruch dieser Normierungen in Frage stellen und Türen für Gegenentwürfe öffnen können.

Dekonstruktivistisch geschulte Feministinnen und verschiedenste emanzipatorische Minderheitengruppen setzen auf die Zersplitterung dieser majoritären Kategorien. Auch die HipHopper kritisieren mit dem im HipHop gewachsenen, offenen Identitätsmodell die herrschenden Repräsentationsverhältnisse. Im Fadenkreuz der HipHop-Politik stehen vor allem die tradierten Repräsentationsmuster ethnischer Identität. Die HipHopper verstehen sich als »Erben« einer weltumspannenden *black culture* und verhandeln seit drei Jahrzehnten die Themen Ethnizität und kulturelle Identität. In produktiven Repräsentationen und teils verstörenden Inszenierungen nehmen sie Bezug auf die normierenden Konstrukte Ethnische und Kulturelle Identität.

Über eigenwillige Identitäts-Performances und konfrontatives

Identitäts-PingPong bin ich in Gesprächen mit HipHoppern immer wieder gestolpert. Mehrere Monate ethnologischer Feldforschung in Heidelberg und Mannheim und 20 offene sowie 10 mehrstündige, biographische Interviews zur künstlerischen Entwicklung mit HipHoppern zwischen 14 und 30 Jahren haben mich dem Thema »Identitätsprozesse und Repräsentationen« näher gebracht. Einige meiner Gesprächspartner werden im folgenden Text selbst zu Wort kommen. Um ihre Aussagen verständlicher zu machen, stelle ich sie kurz vor. Diese Interviewpartner lassen sich nicht ohne weiteres als feste soziale Gruppe konstruieren. Sie kannten sich mit wenigen Ausnahmen nicht untereinander. Jedoch bringen der HipHop-Mediendiskurs und die Diskurse in der Szene die HipHop-Künstler sehr eng zusammen, auch wenn sie sich nicht persönlich kennen.

PRESENTING...

Karin, Mitte 20, war Herausgeberin des nicht kommerziellen HipHop-Magazins *Subotage* und betreibt eine gleichnamige Booking-Agentur für Rapmusikgruppen aus den USA und Großbritannien. Außerdem ist sie Studentin und an einer theoretisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit HipHop interessiert. Sie bewegt sich seit Anfang der 1990er Jahre in der HipHop-Szene. Unsere Gespräche fanden bei ihr zu Hause statt.

Kid Konya, Mitte 20, ist DJ und arbeitet als Geschäftsführer in einem Ladengeschäft für Urban-Street-Wear. Er ist seit den 80er Jahren in der HipHop-Szene. Kid Konya kauft seine Tonträger in dem auch von mir bevorzugten Plattenladen. Dort haben wir uns kennengelernt, unser Gespräch fand später in einer Bar statt.

Torch, 28, ist Rapper bei Advanced Chemistry, einer der ersten deutschsprachigen HipHop-Gruppen. Er ist Musiker und Produzent, besitzt ein HipHop-Plattenlabel und ein Studio, in dem auch andere Musikgruppen produziert werden. Torch finanzierte sich zum Zeitpunkt des Interviews hauptsächlich durch Musikproduktionen und den Verkauf von Mixtapes befreundeter Künstler. Er hat mittlerweile eine Solo-LP veröffentlicht. Das Gespräch fand in seinem Studio statt. Zu Beginn war auch Bou anwesend, ein weiterer Rapper von Advanced Chemistry.

Luigi und *Michele*, Anfang/Mitte 20, waren beide als Rapper und Musiker bei der HipHop-Gruppe Avanty Fratelly. Avanty Fratelly gibt es seit Mitte der 90er Jahre, sie haben eine CD veröffentlicht. Mittlerweile treten sie allerdings nicht mehr in der anfänglichen Formation auf. Zum Zeitpunkt unseres Gesprächs machten Luigi und Michele bevorzugt zu zweit Musik, heute spielen sie bei Booty Jam, einer Funk-HipHop-Band. Sie haben immer wieder betont, wie wichtig es

ihnen ist, die Musik mit Instrumenten wie Gitarre, Bass oder Schlagzeug selbst einzuspielen und nicht allein auf Samples angewiesen zu sein. Michele tritt außerhalb des Bandkontexts auch als DJ auf. Ihre Musik bezeichnen Luigi und Michele als G-Funk und stellen sich damit bewusst in den Kontext von Funkmusik. Luigi hat einen Lehrberuf gelernt und arbeitet Vollzeit in einem Betrieb, Michele war zum Zeitpunkt des Interviews noch Schüler. Die Unterhaltung fand zu viert – Luigi, Michele, Christine Köhl (meine Forschungspartnerin im ersten Teil der Feldforschung) und Stefanie Menrath – in einem Café statt.

Als wir *Serdar*, 30, interviewten, war er bereits seit mehreren Jahren als Veranstalter von HipHop-, Black Music und Türkische Popmusik-Events tätig. Es handelte sich dabei um Konzerte oder Partys, auf denen eine oder mehrere dieser Musikrichtungen gespielt wurden. Wir trafen ihn zur Zeit seines Umzugs in eine deutsche Großstadt, wo er als Produktmanager bei einem Unterhaltungskonzern einstieg. Er hat ein wirtschaftswissenschaftliches Studium absolviert und wurde als Experte für das Marketing türkischer Popmusik engagiert. Das Interview fand zu dritt (Serdar, Christine Köhl und Stefanie Menrath) in einem Café statt.

REPRÄSENTATION UND IDENTIFIKATION

Torch: [Wenn] du dir eine Platte kaufst, hat [das] immer etwas mit identifizieren zu tun. Der Sound ist doch sowieso scheißegal, sag ich mal. Wie du die Musik erklärst, das ist wichtig. Oder anders gesagt: Ich nehme James Brown – James Brown ist James Brown – aber ich sample dann James Brown und auf einmal ist es HipHop. Oder ich nehme die Rolling Stones..., ich sample den Breakbeat, scratche die Gitarre rein, dann ist es HipHop. Wo wird jetzt Rolling Stones zu HipHop? Durch das Identifizieren, weil ich es gemacht habe, in meiner Art und Weise, und es in meiner Art und Weise neu erkläre. Es ist nicht mehr Rolling Stones – obwohl es Rolling Stones ist – ich repräsentiere nämlich nicht mehr Rolling Stones, sondern ich repräsentiere in dem Moment Torch. Und das verändert die Situation.³

Identitäten werden über kulturelle Repräsentationssysteme produziert (Woodward 1997; Hall 1996b). Symbolische Praktiken, wie z. B. Sprache, visuelle Bilder, Musik, Tanz etc. markieren Gleichheit bzw. Differenz und verschaffen den Identitäten Bedeutung (Woodward 1997: 14). Mein Gesprächspartner Torch beschreibt im Zitat die Signifikation der eigenen Identität als Prozess der Aneignung beim aktiven Konsum von Kulturgütern:⁴ Identität entsteht in der Identifikation mit einer Musikaufnahme. Torch beschreibt die Identifikation auch als Prozess der Distinktion⁵: durch das Verschieben der Bedeutungen z. B. einer Rolling Stones-Platte oder der Funkmusik von James

Brown wird die eigene Identität *gegen* die – durch die Kulturgüter schon evozierten bzw. in anderen kulturellen Umfeldern wirksamen – Bedeutungen etabliert. Jede Identifikation stellt eine neue Erklärweise von kulturellen Zeichen dar. Die spezifische Repräsentation dieser Zeichen wird in der Aneignung durch einen kulturellen Akteur und seine Verwendung in der Alltagspraxis zum Bestandteil seiner Identität.⁶

Auch wenn nicht-abbildungslogische Repräsentationen im HipHop zugelassen sind, ist es zunächst wichtig, dass Identität im Akt des Repräsentierens überhaupt erlangt werden kann. Torch führt das anhand einer Gegenüberstellung der Identifikationssysteme im HipHop und im Punk aus:

Torch: Die Jungs [die HipHopper] hatten gar nicht so ein großes Konzept, die wollten gar nicht so groß mit irgendwelchen Systemen aufräumen. Die wollten einfach nur sich selbst repräsentiert wissen. ... Der Unterschied ist eigentlich der – und das ist ein Riesenunterschied: die Punks wollten aus dem System raus und die anderen Jungs wollten ins System rein. Das ist ja ein Riesenunterschied. Die Punks wollten ein System abschaffen, wo die anderen nicht mal drin waren, ... die anderen waren ja nicht mal richtig registriert. Die Punks wollten sich halt von ihrer – ich hab keine Ahnung, was die genau wollten – die wollten sich halt von dem lösen, was sie hatten, und die anderen wollten da erstmal hin. Die waren da noch gar nicht. Die anderen [die Punks] wollten ihren Pass gar nicht mehr haben: »Naja, ist doch scheißegal, Deutscher zu sein.« Die anderen hätten das gerne mal gehabt.

Im HipHop wird Identität weniger destabilisiert und verweigert – wie z. B. im Punk (vgl. Grimm 1999: 66f.) –, sondern es geht zunächst einmal darum, überhaupt in eine Identitätsposition zu gelangen.⁷ Ein System wird *an der Stelle* bekämpft, wo es eine eigene, selbstbestimmte Identität unmöglich macht. Torch erzählt, warum HipHop die Jugendkultur war, die ihm und seinen Freunden eine Möglichkeit zur Identitätsbildung gab:

Torch: Es war einfach so unkonventionell, da war noch so viel offen, da war noch so viel möglich, wo man noch viel einbringen konnte. Da war nicht alles schon passiert, sondern es war halt frisch, es war etwas Neues, wo auch Leute mit reindurften, die sonst nirgendwo reindurften. Weil die Wave-Geschichte, die war gelaufen und da haben die Türken nicht reingepasst und ich auch nicht, das war einfach klar. Ich meine, du durftest da mitmachen, aber du hast da keine schillernde Rolle gespielt. Und bei der HipHop-Geschichte warst du auf einmal der King.

HipHop war die einzige Jugendkultur, die ihnen für positive Identifikationen offen stand. Identifikationsprozesse waren für Torch und seine HipHop-Freunde keine Wahlhandlungen im Sinne einer Entscheidung für oder gegen das eine oder andere jugendkulturelle Iden-

titätsmodell. Vielmehr ging es darum, alternative Identifikationsmöglichkeiten zu etablieren. Identifikation war damit verbunden, sich einen öffentlichen Raum zu schaffen, der laut Torch »noch nicht so besetzt war, wo man sich reinidentifizieren konnte«. Andere positive Identifikationsmöglichkeiten standen einfach nicht offen und wurden deshalb auch gleich verworfen:

Torch: Es geht darum, warum die alle [die HipHopper] sich nicht mit anderen Sachen identifiziert haben. Es gab eben auch vorher viele Sachen: Depeche Mode, da haben wir auch gebreakt drauf, so ist es nicht. Und auf Yello und auf 1000 Sachen Die Musik war schon cool, aber die Typen, mit denen konnte man nix anfangen. So waren wir halt nicht, überhaupt nicht. Die waren uns auch zu schlapp, die waren uns viel zu depressiv. ... Du wolltest auf die Scheiße hauen, du wolltest irgendwie der Welt zeigen, dass du auch was drauf hast. Und nicht irgendwie verrückte Mode und so – das war nicht unser Ding – und so Haare komisch und so. Das hat uns nicht interessiert. Wir wollten einfach nur so sein, wie wir sind und trotzdem respektiert werden.

Torch kommt später im Interview auf die Kinder verschiedener Einwanderergruppen zu sprechen, die seit den 50er Jahren nach Deutschland kamen. Zu dieser Gruppe zählt er sich selbst, obwohl seine Eltern seiner Einschätzung nach eine andere Einwanderungsgeschichte aufweisen und sich auch in einer besseren finanziellen bzw. sozialen Lage befinden als viele Immigranten. Er erzählt, dass aber das »Nicht-Deutsch-Sein« den primären Identifikationsfaktor für ihn darstellte:

Torch: Also in der Grundschule hing ich wirklich am Schluss nur mit den Türken, den Libanesen und den Jugoslawen rum, weil man mir ja gesagt hat, ich gehöre zu denen. Das muss man sich mal vorstellen: Mein Vater ist Arzt, meine Mutter ist Diplomübersetzerin und ich hänge bei Jungs rum, die irgendwie zu siebt in einer Wohnung wohnen [und] einen ganz anderen Bildungsstand haben. [Das] hat gar nichts mit mir zu tun, überhaupt nichts, aber ich hing dann bei denen so rum.

Die Fremdzuschreibung als »Nicht-Deutscher« war also die prägende Erfahrung. Im Umfeld anderer »Nicht-Deutscher« begann Torchs HipHop-Sozialisation. DJ Kid Konya, der sich auch zur 2. *Migranten-generation* zählt, erwähnte mir gegenüber, daß es hauptsächlich »Ausländer« seien, die sich im HipHop engagieren:

Kid Konya: Wenn du schaust, wer HipHop hört oder HipHop produziert und wer HipHop macht an sich, sind das zu 80% Ausländer in Deutschland und zu 20% Deutsche. Und das lässt schon irgendwie aufhorchen: Das ist doch 'ne ausländische Kultur, es ist eine Ausländerkultur in dem Sinne.

Kid Konya nennt HipHop eine »Ausländerkultur«. Anders als im Falle der Selbstbezeichnung wollte man sich als Jugendlicher aber mit solch negativen Identitätszuschreibungen nicht zufrieden geben:

Torch: Und es ist klar, dass die ganzen Jungs, die Außenseiter waren, ... nicht unbedingt nur auf die Typen abfahren wollten, die sie zu Außenseitern machten, sondern die wollten ja auch eigene Helden haben. Und so eine Rock Steady Crew, das sind Puertoricaner gewesen – im Jogginganzug. Der Jogginganzug war auf einmal was. Vorher musstest du dich für 'nen Jogginganzug schämen, weil du nicht die Kohle hattest... Und dann auf einmal kommt einer, der aussieht wie du – in Anführungsstrichen – mit so 'nem schlechten Schnurrbart, ohne diese ganzen – wie soll ich sagen – kulturellen und finanziellen Hürden und sagt einfach: »Hey, du kannst tanzen, du hast Energie«. Und schon bist du jemand. Da sind die Leute ausgerastet, das war genau ihr Ding.

Gegen ein Identitätssystem, das ihnen nur defizitäre Identitäten zugehen wollte, haben sie sich mit HipHop einen kulturellen Raum geschaffen, der eigene, hiphop-interne Identitätspolitik zuließ und unpopulären Inhalten eine Öffentlichkeit gab:

Torch: Es [HipHop] hat eben viel repräsentiert, was ich hätte runterschlucken müssen, was ich sonst niemandem hätte sagen können, was sonst gar nicht gefragt war, wie es bei den türkischen Kids auch war. Bei den türkischen Kids hat sich keiner für ihre Probleme oder für ihre Welt interessiert. Die waren halt da, aber sie waren nicht gefragt, Punkt. Sie waren einfach nicht gefragt. Und das, was ich repräsentiert habe, war halt auch nicht gefragt, weder mein Malen noch meine Musik, die ich gerne hören wollte..., noch meine Gedanken, das war nicht gefragt, das war nicht auf'm Plan so. Das gab's einfach nicht. Und dann als HipHop kam, auf einmal: Boom! Dann durfte man das Mikrofon in die Hand nehmen und dann einfach [losrappen].

Die Identitätspolitik der HipHopper bleibt nicht bei einer *Gegen/Darstellung* – *Gegen/Repräsentation* (Julien 1999: 267) zu pejorativen Identitäten stehen. Es geht um eine umfassendere Kritik am hegemonialen Diskurs, der marginalisierten Personen eine Subjektposition abspricht und positiv besetzte Identitäten für sie undenkbar macht. Die HipHopper haben sich die Mechanismen der Identifikation zu eigen gemacht und Repräsentation als strategische Produktion neuer Identitäten begriffen. Torch erklärt: »Man hat etwas repräsentiert, was es offiziell einfach nicht gab. Das war schon cool«. Repräsentation wird zur Identifikation mit dem »Nicht-Bezeichneten«, der »Nicht-Identität« bzw. dem »Differenten« und »Anderen«.

REPRÄSENTATIONSSTRATEGIEN DER HIPHOPPER

Durch Repräsentationen bringen sich die HipHopper in die Welt. Der schöpferische und kreative Akt der Repräsentation lässt neue und unbekannte Identitäten möglich werden. Allen Authentizitätsansprüchen herkömmlicher Identitäten zum Trotz eröffnen die HipHopper mit ihren Repräsentationsstrategien eine Diskussion um die wechselseitige Referentialität von Repräsentationen: Verweisen Repräsentationen nicht immer auf Inhalte, die zuvor schon längst von anderen inszeniert worden sind? Geschehen Repräsentationen nicht auch *für andere*, die in diesen Repräsentationen dann selbst wieder auftauchen (vgl. Fuchs 1999: 394)? Repräsentationen werden von HipHoppern strategisch eingesetzt, um die Logik der Identität zu brechen. Zu dieser Strategie gibt es verschiedene Umsetzungen auf der Ebene der kulturellen Identifikationen, z. B. die spielerischen Identifikationsstrategien der Parodie und der Imitation, die bereits in der feministischen Theorie von Judith Butler als Strategien, allerdings für subversive Geschlechtsidentitäten, formuliert worden sind (Butler 1991: 203; 1997: 178). Ihres feministischen Hintergrunds entkleidet lassen sie sich als Strategien der kritischen kulturellen Identifikation lesen und auf den HipHop übertragen. Im HipHop gibt es den Versuch, herrschende Repräsentationen von Ethnizität auf parodistische Weise über Wege der Selbstessentialisierung zu vervielfältigen und so ihre diskursive Bedingtheit und Nicht-Natürlichkeit aufzudecken. Ebenso bemühen sich die HipHopper darum, Ethnizität als performative Inszenierung zu entlarven, u. a. indem sie sie gegen die selbstgewählte kollektive Identität HipHop ausspielen. Als performative Inszenierung aufgefasst, kann sich Identität nicht mehr auf einen wahren, inneren »Kern« stützen. Ihre Bedeutung kann verschoben werden.⁸ Weiterhin kommen im HipHop Emanzipationsstrategien zum Einsatz, die aus der Debatte um postkoloniale Identitäten bekannt sind und in meiner Arbeit mit den performativen Modellen zusammengeführt werden sollen.

DIFFERENZIERUNGEN

Meine Interviewpartnerin Karin spricht von HipHop als einer Art »kulturellen Paralleluniversums«. Die HipHopper gehen nicht grundsätzlich von einer »Gegensätzlichkeit und Exklusivität von Lebensweisen oder [von] Kulturen« (Fuchs 1999: 144) aus. DJ Kid Konya meint z. B., dass ein HipHopper nicht nur zu HipHop, sondern zu verschiedenen Realitäten einen Bezug haben sollte:

Kid Konya: Die Underground-Leute, die arbeiten noch nebenbei, um unabhängig zu sein. Du arbeitest, um leben zu können, aber du machst die Musik, die du machen willst. Du lässt dir nichts vorschreiben, sei es von Choreographen, was [das] Tanzen betrifft, sei es von Hauswandbesitzern oder Flächenbesitzern, die dich dein Graffiti an die Wand sprühen lassen und dir vorschreiben, was du sprühen musst, [sei es von] Veranstaltern, die dir sagen, du musst so und so singen oder rappen oder von Plattenlabels, die einem sagen, du machst deine Musik so oder so. Um davon unabhängig zu bleiben, muss man zum Großteil arbeiten.

Kid Konya zeigt die Verschränktheit der »Realitäten«: Wer *underground* bleiben will, muss seinen Unterhalt oft außerhalb verdienen. Der Underground besteht in der fortlaufend aufrechtzuerhaltenden Differenz zum Mainstream: Differenz ist keine »reine Alterität« (Fuchs 1999: 142), sondern der interaktive Prozess der Differenzierung.

HYBRIDISIERUNGEN: IDENTIFIKATIONEN IM WIDERSPRUCH

Der eigenwillige Umgang mit Differenz hat Folgen für die Konzeption von Identitäten im HipHop: Es werden »Zwischenpositionen« möglich. So eröffnet der Rapper Torch im folgenden Gespräch über Identifikationen eine Differenz zwischen den »Deutschen« und den »Türken« und positioniert sich anschließend dazwischen:

Torch: Langsam hat sich so viel aufgestaut, weil ich meine deutschen Kollegen sehr gut kennen gelernt und auch sehr gut verstanden habe, und die türkischen Jungs auch. Aber ich hatte halt nochmal eine andere Rolle. Ich bin ja kein Türke, sondern ich bin ja auch ein Deutscher, der aber gehandelt wurde wie ein Türke.

[...]

Also bei den Türken war das Problem immer, dass man denen gar nicht angeboten hat, dass sie Deutsche sind. Das stand gar nicht zur Diskussion. Da wäre nie einer auf die Idee gekommen, das gab's gar nicht, die waren einfach Türken, Punkt. Von beiden Seiten – von sich aus und von denen aus. Die waren einfach Türken. Und die Jugos waren halt Jugos und die Italiener, die waren halt Italiener. Aber bei mir war es nicht so einfach, weil ich beides war – sag ich mal – und mich auch so empfunden habe und damit von mir aus und meiner Familie [aus] eigentlich gar kein Problem hatte. Es gab nie ein Problem außer bei den Leuten, mit denen ich jeden Tag zusammensein musste. Und die haben mich da eigentlich erst richtig darauf gestoßen, darüber nachzudenken und zu machen und zu tun. Und die haben mir echt meinen Kopf zum Rauchen gebracht.

Die Doppel- oder Mehrfachidentität, von der Torch spricht, wird von außen allerdings als »Halfie-Identität« (Abu-Lughod 1991: 137) problematisiert. Abu-Lughod hat aufgezeigt, dass diesem Begriff ein negatives Identitäts-Verständnis zu Grunde liegt und wie es durch die

kulturanthropologische Theoretisierung bestärkt wird. Von solchen Problematisierungen berichtet auch Torch:

Torch: So ein schwarzer Deutscher ist eben auch ein Deutscher, nicht? Ist halt nicht nur schwarz. Und das ist genau der Punkt, wo die Leute dran zu kauen haben, dass die eben nicht einfach nur das eine oder das andere sind, sondern halt gottverdammte beides. Und das ist auch o.k. so.

Was Torch als Bereicherung empfindet, wird von außen als Defizit thematisiert. Mit »nicht-eindeutigen« Identitäten kann die Gesellschaft nicht umgehen. Für die Lösung des »Problems« werden letztlich diejenigen verantwortlich gemacht, denen das Defizit unterstellt wurde. Die Position des »Dazwischen« muss fortlaufend neu verhandelt werden:

Torch: Wir sind hier so aufgewachsen, dass die Gesellschaft uns nicht versteht. So sind wir hier aufgewachsen, also mit diesem Verständnis... Ich bin diskutierend aufgewachsen, ich musste immer erklären, wer ich bin, warum, wieso, weshalb nicht. Das kannte ich, das war normal – das war nicht schlimm, im Gegenteil: Da hab ich gelernt zu labern – einfach labern, das kann ich.

Die Position des »Dazwischen« ist ein fortlaufendes Projekt. Für Torch ist diese Situation offenbar nicht so problematisch. Er betrachtet sie als Grundlage für seine HipHop-Sozialisation und seine Rap-Skills (»da hab ich gelernt zu labern«). Im Gegenzug kritisiert er jedoch die Einstellung der »Türken in Deutschland«, die sich hinter ihrem »Türkisch-Sein« verstecken. Das sei eine einfache, aber kaum effektive Lösung:

Torch: Ich habe mich nie nur hinter dem »Ich bin schwarz, ich bin schwarz« versteckt, was die Türken heute hier tun. Die verstecken sich ja nur hinter dem »Wir sind Türken, wir sind Türken«. Warum? Weil das von beiden Seiten ja nicht registriert oder überhaupt angesprochen wird, dass sie deutsche Türken sind. Und dann kommt gleich die Anti-Haltung, denn sie können sich ja dahinter verstecken. Ich konnte es nicht, ich habe einen deutschen Vater, ich habe eine deutsche Oma, ich kann da nicht einfach sagen, ich bin kein Deutscher, das ist Schwachsinn. Während die sich's einreden konnten. Und damit haben sie sich zum Teil auch ein riesiges eigenes Grab geschaufelt. Haben sich halt in eine Ecke gedrängt oder drängen lassen oder sie sind in die Ecke gegangen, wo man sie haben wollte. In der war ich auch eine Zeit lang, aber da habe ich einfach nichts verloren, da gehöre ich gar nicht hin ... Ich bin halt irgendwo dazwischen.

Torch argumentiert, das Einlenken in die »ethnische Nische« führe zu einer defizitären Identifikation:

Torch: Es ist blöd, auf eine Seite zu gehen. Man wird immer mit irgendeinem kleinen Klacks leben, meiner Meinung nach. So wie der schwarze Skin,⁹ den ich früher kannte. Der wird da keine Karriere machen können.

Eine positive Identität lässt sich auch aus mehrfachen Verortungen entwickeln:

Torch: Das ist wie zwei Sprachen zu sprechen, damit müssen wir halt irgendwie [leben]. Das ist das, was wir akzeptieren müssen: Widersprüche. Es gibt mehr Widersprüche am Tag, als man glaubt. Ich repräsentiere Widerspruch und in HipHop ist auch viel Widerspruch drin... Ich finde, das macht aber diese Sache so interessant, gerade weil sie so dazwischen irgendwo rumhängt.

Durch die Identifikation mit HipHop wird eine positiv erlebte Identität möglich. Torch bezeichnet sie als »Identifikation im Widerspruch«, was ihm aus seiner Lebenserfahrung heraus als selbstverständliche Positionierung gilt. Mit der Selbstbezeichnung als HipHopper wird eine neue kulturelle Identität angenommen, die von den Mitgliedern der Kultur von Anbeginn an als nicht abgeschlossene Einheit konzipiert ist. Überlagerungen mehrerer Realitäten und daraus entspringende Widersprüche sind in dieser Identität mitgedacht, ebenso wie die Unabgeschlossenheit und die Notwendigkeit zur fortlaufenden Differenzierung und Identifizierung.

Im HipHop gibt es jedoch auch Stimmen, die solche Hybridisierungen nicht positiv beurteilen. So beschreiben sich Luigi und Michele von Booty Jam z. B. als »Italiener und Sizilianer, die stolz darauf sind, dass wir's eben sind und die Italien nach außen repräsentieren«. Im gleichen Gespräch kritisierte Luigi einen Rapper von Advanced Chemistry (Toni L.), für seine anti-essentialistische Politik bezüglich der nationalen Identität:

Luigi: Toni, der ja Italiener ist – in Anführungsstrichen – und es ja [eigentlich] nicht ist – er hat ja einen grünen Pass, ihr kennt ja das Lied –,¹⁰ der geht nach Italien und repräsentiert [dort] Deutschland [?] Also wenn mein Vater gebrochenes Deutsch spricht, weil er eben Italiener ist, hat das [erstmal] nichts mit Deutschland zu tun. [Sondern] das hat was damit zu tun, wer du bist, so von der Mentalität her.

Um sich selbst zu definieren, nimmt Luigi hier eine affirmative Position ein: er reduziert Toni auf seine fast schon »naturegegebene« Mentalität. Auch Michele argumentiert damit, dass sie eben »einfach Italiener« seien. Luigi und Michele verwehren sich gegen ein mögliches gemeinsames identitätspolitisches Projekt von Marginalisierten. Die nationale Identifikation als Italiener erscheint ihnen wirksamer, sie kommen damit in eine stärkere, individuell positiver erlebte Position. Zu einer weiterreichenden Identitätspolitik haben sie keinen Zugang.

Mercer warnte davor, »bestimmte kulturelle Formen per se für radikal zu halten« (in einem Gespräch mit Lipsitz, vgl. Lipsitz 1999: 84, 95). Ebenso hat Rose (1994a: 104) bereits darauf hingewiesen, dass Hip-Hop neben progressiven auch affirmative Elemente in sich vereine. Die der Konsumkultur HipHop immanente Strategie der fortlaufenden Differenzierung garantiert einerseits Innovation und Weiterentwicklung in der Kultur, kann aber auch zu einer unkritischen Beliebigkeit führen: die Akteure müssen keine abschließende Verantwortung für ihr Handeln übernehmen, denn Repräsentationen können mit einem Augenzwinkern wieder verworfen werden (vgl. Loh 2002: 32).¹¹ Holert/Terkessidis (1997: 18) plädieren dafür, immer im Einzelnen zu untersuchen, »für wen dort repräsentiert wird«, ob und um was für einen Akt der Stellvertretung es sich eigentlich handelt. In meinen Interviews gab es auch gelegentlich den Verweis darauf, dass man weniger an einer umfassenden Identitätspolitik interessiert sei, als daran, eine positiv erlebte Identität für sich als Individuum zu schaffen. So erwähnte auch Torch im Anschluss an den oben zitierten Abschnitt unseres Gespräches, dass er *sich selbst* als Widerspruch repräsentiere: »Ich repräsentiere meinen Widerspruch, also *mich* als Widerspruch«. Solche individuellen Strategien können selbstverständlich weiterreichende Identitätspolitiken unterstützen, sie sind aber zunächst kürzer gedacht.

ANTI-ESSENTIALISMEN

Spivak (1996: 214) entwickelte eine dekonstruktivistische Strategie gegen fremdbestimmte Essentialisierungen: Positivistische Essentialismen sollten kurzzeitig angenommen werden, um sie gleich darauf umcodieren und dekonstruktivistisch-politischen Zielen zuführen zu können. Ihre Überlegung entstand aus der Erkenntnis, dass die Gewalt des Identitätssystems allumfassend ist, und aus Spivaks starkem Bedürfnis danach, praktikable Lösungen zu finden (Spivak 1990: 44ff.). Lipsitz (1999: 114) konzipierte in Anlehnung an die Wirkungsweise dieser *strategischen Essentialismen* von Spivak eine Politik, die er *strategischen Anti-Essentialismus* nannte. Negative Zuschreibungen sollen hier allerdings nicht positiv umcodiert werden, sondern fremdbestimmte Essentialismen werden schlicht zurückgewiesen und durch selbstbestimmte, vollständig neue, positive Identitäten ersetzt. Kritisch anzumerken ist allerdings, dass mit Lipsitz' Selbstessentialisierungen zwar Fremdessentialisierungen dekonstruiert werden, aber das Identitätssystem als solches durchaus akzeptiert wird. Denn Lipsitz' Akteur bewegt sich in der hegemonialen Matrix, auch wenn er sich strategisch verhält und seine neuen Identitäten nur »Verkleidung« sind (Lipsitz 1999: 115). Das »Augenzwinkern« bei der Realisierung der

neuen, selbstgewählten Identität kann eben nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Identitätssystem gewonnen hat. Befreiend ist diese Selbstermächtigung zur Identifikation aber allemal, denn wenn Akteure »mehr *sie selbst* werden... [können], indem sie anscheinend etwas anderes werden« (Lipsitz 1999: 116),¹² kommen sie mehr als jemals zuvor an eine selbstbestimmte Position heran. Sansone (1995: 138) hat Jugendliche in Amsterdam beobachtet, wie sie einer fremdzuge-schriebenen, negativ konnotierten ethnischen Identität entrinnen konnten, indem sie selbstbestimmt eine positive »black identity« an-nahmen. Über solche Ermächtigungsstrategien schufen sie sich ihren eigenen kulturellen Raum. Auf ähnliche Weise können sich Luigi und Michele von Booty Jam in einem positiven Sinne als »HipHop-Künst-ler« verstehen:

Luigi: Du versuchst einfach der zu sein, der du bist, und dann bist du Künstler.

Michele: Du bist ja im Endeffekt eigentlich nur Künstler. Mir ist das scheissegal, ob ich Ausländer bin oder nicht. Denn wir sind in der Situation, [dass wir] überall Ausländer sind, egal wo wir hingehen.

Luigi: Aber ich sag mal: Jemand der dich versteht, jemand, der dir zuhört, der sagt auch nicht zu dir: »Du bist Ausländer«.

Ein Künstler bekommt Aufmerksamkeit und die Freiheit, sich in einem gewissen Rahmen selbst zu entwerfen. Als Künstler darf man den performativen Raum neu vermessen. Für Luigi und Michele hat das »schwarze Amerika«, vermittelt über die Popmusik, ein »cooles Image«:

Michele: Für ein weißes Kid, einen Jungen, der hier Musik macht, der hier schwarze Mu-sik macht und breakdancet, für den ist ein Schwarzer der Gott... Das ist schon so: Alles, was schwarz ist, ist geil.

Den beiden gilt »schwarz« jedoch als strategisch eingesetzte, soziale Identität, nicht in einem biologischen Sinne als Determinante:

Michele: James Brown hat gesagt, es kommt nicht darauf an, ob deine Haut schwarz ist, sondern ob deine Seele schwarz ist. Das bedeutet schwarze Musik.

[...]

Luigi: Schwarz bedeutet .. vielleicht auch ein bisschen rebellisch und gegen alle mög-lichen Systeme [zu sein], in denen wir leben.

Sich mit »schwarzer« Musik zu identifizieren repräsentiert Wider-stand. Die subversive Strategie, sich über »schwarze« Kultur und Mu-sik von einem Mainstream zu distanzieren, ist bereits seit den 50er Jahren bei vielen »weißen« Subkulturen verbreitet: Um »cool« zu werden, nimmt der *white negro*¹³ einen »schwarzen« Habitus an und

stellt sich in eine widerständige Position außerhalb der Gesellschaft. Die Identifikation von »weißen Kids« (Jacob 1993: 179) mit HipHop wurde heftig diskutiert und auch kritisiert (Jacob 1993; Diederichsen 1993a).¹⁴ Die Frage, ob und inwieweit solche Aneignungen überhaupt zu rechtfertigen sind, interessiert die Jugendlichen, mit denen ich gesprochen habe, allerdings weniger. Sie sehen sich selbst als marginalisierte Personen, die schon von der Gesellschaft entfremdet waren, bevor sie sich die »schwarze« Kultur aneigneten. Laut DJ Kid Konya konnten sich die »Ausländer« in Deutschland mit amerikanischem HipHop nämlich deswegen anfreunden, »weil es ... das ausgedrückt hat, was sie [die ›Ausländer‹] auch hier fühlen«. Für die Identifikation mit HipHop war entscheidend, dass man das Gefühl hatte, »denselben Kampf zu kämpfen« (Lipsitz 1999: 115):

Kid Konya: Da gab's dann Leute, die sich damit identifizieren konnten, die sagen konnten, wir leben eigentlich unter den gleichen Umständen hier in Deutschland, oder hier in Frankreich oder hier in England. Und die konnten verstehen, ...was die Jungs aus der Bronx ausdrücken wollten mit dem, was sie machten. Und so kam das dann hier zustande.

Kid Konya berichtet auch, dass die »Einheimischen sich damit nicht identifizieren [konnten], weil das mit ihrem Lebensstil nichts zu tun hatte«, und weiter:

Kid Konya: Die Aussage der Musik, hat sie [die Einheimischen] eigentlich gar nicht betroffen. Sie konnten nichts damit anfangen. Wem es gut geht hier und wer keine Probleme hat hier in seinem Land, wie soll das den betreffen? Das interessiert den nicht. Und die Musik, die Aussage der Musik und die Texte, das war alles sehr kritisch [Deswegen] hat das auch keinen Einheimischen hier groß interessiert.

Eine marginale Sozial-Position sensibilisiert für Machtbeziehungen, z.B. für solche, die bei musikalischen Identifikationen ausgespielt werden. Vielleicht werden deshalb im HipHop Styles nicht leichtfertig kopiert, sondern es existieren ganz bestimmte Regeln für die Aneignung von Kulturprodukten (z.B. die Kulturregeln über *Respect* und *Biten*). Meinen Gesprächspartnern hat HipHop die Möglichkeit geboten, sich mit einem positiven, selbstgeschaffenen Image zu identifizieren und gleichzeitig Widerstand gegen Essentialisierungen zu repräsentieren.

Mein Gesprächspartner Torch hat auch auf eine spezielle Variante der Repräsentationsstrategie des Anti-Essentialismus im HipHop hingewiesen. Er identifiziert sich nämlich damit, »sich nicht zu identifizieren« (Diederichsen 1993b: 88f.), wenn er sagt: »Ich bin ein ignoranter HipHop-Kopf... Ich repräsentiere die Ignoranz von HipHop«. Torch verweigert sich dem Identitätssystem und leistet Widerstand

gegen Essentialisierungen, indem er eine »anti-integrationistische« Identität repräsentiert, einfach »nicht mitmacht« (Diederichsen 1993b: 54).¹⁵

HIPHOP IN BEWEGUNG

Gegenüber der *Mainstream*-Gesellschaft nehmen die HipHopper eine Bewegungsperspektive ein. Sie verharren nicht in einer statischen Gegenposition, sondern thematisieren die Geschichtlichkeit und Performativität ihrer eigenen kulturellen Orientierung. Dabei versuchen sie, dieses »Bewegungsgefühl« und die Bereitschaft zur »Metamorphose« (Agentur Bilwet 1991: 173ff.) nicht zu *der einen* Bewegung im Sinne einer starren Gruppierung werden zu lassen, sondern die Gruppe in der Interaktion mit anderen Sozialitäten über Repräsentationen immer wieder neu zu etablieren. Eine derartige Politik der Repräsentation zielt darauf, marginalisierte Positionen sichtbar und die Performativität von Identitäten denkbar werden zu lassen. Wenn die HipHopper eine marginale Position repräsentieren, schreiben sie diese nicht fest, sondern verfolgen ihre Zersplitterung über fortlaufende repräsentationale Verschiebungen. Sie entwerfen das Bild einer Gemeinschaft, die sich nicht durch ein »Innen« und »Außen« etabliert, sondern deren Gemeinschaftlichkeit sich gerade in der ständigen Verschiebung an den Grenzen manifestiert. Die Gemeinschaft der HipHopper entsteht und lebt in der Auseinandersetzung. Ihr Gemeinschaftsbegriff schließt Konfliktbereitschaft ein.

Eine ähnliche Gesellschaftskonzeption entwirft Touraine (1981), der sich mit *neuen sozialen Bewegungen*¹⁶ beschäftigte, in einer Kritik an herkömmlichen soziologischen Modellen. Für Touraine (1981: 29) ist Bewegung das Herzstück sozialen Lebens. Eine soziale Bewegung markiert eine doppelte Beziehung, sie steht einerseits im Dialog mit der Gesellschaft, stellt sich aber auch in Opposition zu ihrer Totalität (1981: 80f.). Nach Touraine ist die Gesellschaft selbst eine Bewegung, es existiert kein »Außerhalb« von Gesellschaft. Im Bewusstsein der eigenen Historizität repräsentiert sie sich selbst¹⁷ und erfährt dabei eine Selbstdistanzierung und Reflexivität, die ihr die Fähigkeit zur Kreativität und Selbsteinwirkung verschafft (Fuchs 1999: 98).¹⁸ Eine solche Reflexivität etablieren auch die HipHopper in ihren Repräsentationsstrategien, indem sie jeweils mögliche Gegenpositionen mitdenken und in ihre Strategien integrieren.

Aufgrund der performativen Ausrichtung kann HipHop nicht ausschließlich als politischer Diskurs gelesen werden (wie z.B. bei Mayer 1997: 155). Die Politik des HipHop ist der Dialog, eine Auseinandersetzung über die Performativität aller vermeintlich fixen Identitäten. Diese Politik ist jedoch auf einer kulturellen Ebene realisiert.

Nach Lipsitz (1999: 199) »ermöglicht Kultur es, Identitäten, Haltungen und soziale Beziehungen zu erproben, die in der Politik noch nicht zulässig sind... Sie ist [jedoch] auch ein konkreter sozialer Platz, ein Ort, an dem soziale Beziehungen ebenso konstruiert und inszeniert wie visionär entworfen werden«. Lipsitz (1999: 77) sieht die postkoloniale Kultur, unter die seiner Ansicht nach auch der HipHop fällt, als exemplarisch an für das, »was die Sozialwissenschaften eine *neue soziale Bewegung* nennen«. ¹⁹ Eine Untersuchung der politischen und sozialen Entwürfe von Bewegungen muss ihre kulturellen Aspekte mit einbeziehen. Die performativen Elemente von Bewegungen sind ein wichtiger Hinweis auf diese analytische Verbindung. Cohen (1993) fokussiert in seiner Arbeit zur politischen Ethnizität parallel die Politik und die Ästhetik performativer Identitäten (vgl. Werbner 1996: 83). Er spricht von *politico-cultural movements* (Cohen 1993: 148), wenn Bewegungen politische Themen in kulturelle Praktiken übersetzen. Cohen (1993: 150) weist aber auch darauf hin, dass solche Bewegungen von den Akteuren selbst als vornehmlich ästhetische Kreationen aufgefasst und erfahren werden. ²⁰ Was geschieht außerdem, wenn diese politisch-kulturellen Selbstrepräsentationen z.B. von den Medien und Repräsentanten außerhalb der HipHop-Bewegung auf kulturelle Phänomene verkürzt werden? Inwieweit kann HipHop, wenn er als rein kultureller Diskurs repräsentiert wird, noch politisch wirksam bleiben? Werden hier nicht Dimensionen weggestrichen, wenn sich der gesamte Diskurs über HipHop nur noch auf kulturellem Boden bewegt? Angesichts der Tatsache, dass zum Zeitpunkt der höchsten Popularität von HipHop in Deutschland (Ende der 1990er Jahre) deutschsprachiger HipHop die Charts anführte und gleichzeitig türkischsprachige Rapmusik bzw. Rapmusik in der Sprache anderer Minderheitsgruppen in den deutschen Medien kaum vertreten war, stellt sich die Frage, was »Kultur« hier tatsächlich für eine Rolle spielt.

Einmal ist zu bedenken, dass sich im HipHop verschiedene kulturelle und soziale Gruppen treffen und dort unterschiedliche – auch künstlerische – Orte besetzen:

Karin: Wenn du dir anschaust, wer in Deutschland HipHop macht, ist das verschieden: Schaut du dir die Breaker an, hast du zum Großteil wirklich Ausländer drin, aber wenn du dann wieder die MCs anschaust, ...machen die [Ausländer] das halt meistens nicht, weil sie einfach nicht so gut sind. Da geht's ja darum, mit der deutschen Sprache umzugehen. Es gibt zwar ein paar türkische [Rapper], also in Frankfurt v.a., die auch guten HipHop machen, aber dann eben auf türkisch.

Karin beschreibt die Heterogenität der Gruppe »HipHopper in Deutschland« und die Verschiedenartigkeit ihrer kulturellen Ausdrucksweise. Die Vielfalt wird positiv bewertet, diverse und auch konträre kulturelle Positionierungen gehören zum offenen Selbstver-

ständnis der HipHop-Kultur. Da Repräsentationen jedoch nicht nur von den HipHoppern selbst, sondern auch von Musik- und Kulturkritikern bzw. von Sozialwissenschaftlern unternommen werden, ist die Darstellung nicht immer so differenziert. Der Rapper Torch z.B. ärgerte sich über die anfängliche Ignoranz im ehemaligen »Underground«-Magazin *Spex* gegenüber HipHop. Über HipHop aus Deutschland wurde dort, wie auch in anderen Magazin vergleichbarer Auflage nicht berichtet²¹. Ganz anders war jedoch die Berichterstattung über US-amerikanischen HipHop:

Torch: Damals als die wahre HipHop-Szene ... noch zu jung war, um ernst genommen zu werden, haben die Spex-Leute z.B., die eine Zeitschrift in der Hand hatten, die komplett im deutschsprachigen Raum gelesen wurde – wenn auch recht underground – die haben dann praktisch für die Realität draußen irgendwie HipHop mit-repräsentiert. Aber [die haben dort nur]... Auftritte von irgendwelchen Rappern aus Amerika und irgendwelche Veröffentlichungen [gezeigt] und nicht [das], was wirklich passiert [ist]//

S.M.: Die haben überhaupt keine deutsche//HipHop-Szene [reingebracht]?

Torch: Nö, die haben das dann totgeredet oder hochgeredet. Aber wir hätten eben gerne gehabt, [dass] wir bitte selbst ... entscheiden [dürfen], was da läuft.

Inzwischen gibt es jedoch eine große Auswahl an Magazinen, in denen sehr differenziert über HipHop berichtet wird. Sie werden fast alle auch von HipHoppern selbst produziert.

Auch bei der Repräsentation in der wissenschaftlichen Forschung wird schnell eine über einzelne Individuen und auch über die Zeit hinweg stabile Identität HipHop konstruiert, um die HipHopper als soziale, politische oder kulturelle Gruppe fassbar zu machen.²² Melucci (1995: 61) schlägt dagegen vor, kollektive Handlungen von Gruppen als »Systeme von Spannungen« zu betrachten und Handlungen als interaktive Prozesse zu verstehen. Er entwickelte ein prozessuales Konzept von *Kollektiver Identität*, das er als analytisches Werkzeug in der Analyse von sozialen Bewegungen einsetzt (Melucci 1989, 1995: 51). Die Einheit der Bewegung wird hier als Ergebnis, nicht als Ausgangspunkt der Analyse betrachtet (Melucci 1995: 43). Auf meine Untersuchungen zur HipHop-Identität angewendet bedeutete das, zunächst einmal die Selbstinterpretation der HipHopper anzuhören und dann später auch interne Brüche und Relationalitäten zu anderen Identitäten aufzuzeigen. Die Gruppe der HipHopper versteht sich selbst als kulturell heterogen und in den sie bewegenden politischen Zielen differenziert. Die beschriebenen Repräsentationsstrategien der HipHopper stellen dabei nur ein kleines Spektrum der tatsächlich realisierten Strategien und Motivationen dar. Die HipHopper sehen sich selbst als Gruppe, die sich ständig neu formiert. Bei

den Interaktionen von HipHoppern mit der Außen-Welt werden jedoch ihre Artikulationsmöglichkeiten durch die Medien immer wieder beschnitten. Aufgrund der ganz alltäglichen, institutionellen Zensur erscheinen dann auf einmal bestimmte Positionen im HipHop majoritär gegenüber anderen: deutschsprachiger HipHop z. B. führt die Charts an, türkischsprachiger HipHop hingegen ist überhaupt nicht vertreten.²³ Der Rapper Bou, ein Mitglied von Advanced Chemistry, weist in einem Interview mit einem Magazin darauf hin, dass »draußen« immer noch das Problem der Exotisierung besteht:

»Bou: Von deutscher Seite unterstützt niemand die türkischen Acts. Da fehlt es an Offenheit. Wenn jemand in Deutschland so etwas gut findet, dann in erster Linie aus dem Grund, weil man es für exotisch hält« (zit. nach Klein 1999: 3).

Torch wiederum erwähnt, dass er das Spiel mit Exotik nicht für eine sinnvolle (Repräsentations-)Strategie hält:

Torch: [Es kommt darauf an,] wie weit sich die Leute damit identifizieren können, mit dem, was [man] repräsentiert... Wie weit spricht sie's an, wie weit ist es exotisch. Es kann ja auch exotisch sein. Dann kommst du [aber nicht weit].

Die Medien scheinen allerdings hauptsächlich an exotischen Repräsentationen interessiert zu sein. Konfrontativ forderte Torch die Redaktion des Musiksenders Viva, für die er vor 10 Jahren selbst arbeitete, dazu auf, die reale kulturelle Vielfalt in Deutschland als Normalität anzuerkennen:

Torch: Immer wenn wir irgendwo im Radio eingeladen waren, haben wir gesagt: »Es gibt drei Millionen Türken hier, spiel' doch mal ein türkisches Lied, was geht'n ab?«, weil wir halt an Realitäten interessiert sind. Und jetzt erst... gibt's irgend so'n Tarkan-Schleim, ... allerdings erst, nachdem sie in Holland, im ganzen Ausland außenrum [Erfolg hatten], in Frankreich – da gibt's doch [gar] keine Türken! ... Im Elsass waren sie Platz eins. Überleg' dir das mal! Und in Deutschland, da wo sie alle hocken, da [gibt's erstmal nur]: Scheuklappe. Das gibt's da nicht.

Die performative Dimension von politisch eingesetzter ethnischer Identität wird von den Medien gerne auf Exotik verkürzt. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, wie die politischen Absichten jugendkultureller oder minoritärer Gruppen ungefährlich gemacht wurden, indem sie zu rein kulturellen Gruppierungen umdefiniert wurden (vgl. Diederichsen 1996). Bei der Kulturalisierung wird die ursächliche soziale Problematik verharmlost und Kultur wird schließlich zur »Metapher für: ›Das ist deren Problem« (Diederichsen 1996: 237), mit dem die Jugendlichen anschließend alleine gelassen werden.

Die Gefahren der Strategie, HipHop als kulturelle Identität zu

repräsentieren, sind auch den HipHoppern wohl bekannt.²⁴ Einzelne Gruppierungen innerhalb des HipHop repräsentieren HipHop als Kultur, andere wiederum als politische Bewegung. Sehr oft werden jedoch kulturelle und politische Ziele kombiniert. HipHop lässt sich sowohl aus der Draufsicht als auch aus der Eigenperspektive nicht als *der* einheitliche politisch motivierte Minderheitendiskurs verstehen. Zwar bewaffnen sich die HipHopper mit »Identität« und Community-Selbstverständnis – was mittlerweile auch schon als »erzwungene Taktik« gelten kann (Diederichsen 1996: 232) –, aber sie etablieren darüber hinaus auch ein kritisches Verständnis dieser Begriffe und legen die performativen Dimensionen gesellschaftlicher Realität frei. Gleichzeitig geben sie den Kulturwissenschaftlern damit ein Instrument an die Hand, sie in ihrer Vielfalt zu beschreiben.

Um in einer so feinen Mikropolitik Linien von Widerstand aufzeigen zu können, schlagen einige Autoren eine Herangehensweise vor, die sich an Theorien von Deleuze/Guattari (1992) orientiert (Ha 1999; Diederichsen 1996; Höller 1997; Grossberg 1997; Potter 1995: 64ff.). Deleuze ([1990]1993: 254ff.) hat für das Ende des 20. Jahrhunderts einen Übergang von der – von Foucault beschriebenen – Disziplinar-gesellschaft zur Kontrollgesellschaft diagnostiziert. Diese ist – nach dem kapitalistischen Modell – durch Differenzen organisiert: »Individuen sind *dividuell* geworden« (Deleuze 1993: 258). In dieser neuen Gesellschaftsform kann Widerstand nicht in einer großartig angelegten, autonomen Geste geschehen, sondern muss beim »immanenten Getriebe einer umfassenden Gesellschaftsmaschine« (Höller 1997: 62) ansetzen. Dazu dient eine symbolische Politik, welche die sozialpolitischen Ziele mit ästhetisch-zeichenhaften Abgrenzungen verknüpft, wie es z. B. im HipHop geschieht. Die Selbstverständlichkeit dieser Verbindung entwickelte Deleuze ([1968]1992: 26) in seinem politischen Begriff von Theatralität: »Das Theater der Wiederholung tritt dem Theater der Repräsentation gegenüber, wie die Bewegung dem Begriff und der Repräsentation gegenübertritt, durch die sie auf den Begriff bezogen wird.« Fokussiert wird das Element der Bewegung: »Diese Bewegung, das Wesen und die Interiorität der Bewegung ist die Wiederholung, *nicht der Gegensatz, nicht die Vermittlung*« (Deleuze 1992: 26). Wiederholung meint hier also nicht Repetition oder Imitation von Ähnlichkeit, sondern Bewegung, Kreation und Neuheit wie es auch im Modell der Performativität formuliert ist: in der Performance wird etwas wiederholt und dadurch an einen neuen Ort »bewegt«, der allerdings zum vorherigen nicht im Gegensatz steht, sondern in ihm schon immer enthalten war. Die Perspektive der Bewegung hat somit die Vorstellung vom »Gegen-Modell« der Subkulturen abgelöst (vgl. Höller 1997). Die Prozesshaftigkeit des Minderheitseins gilt nun als maßgebliches Charakteristikum von Minderheiten (vgl. Diederichsen 1996: 234, Ha 1999: 77): »Eine Minorität [hat]

kein Modell..., sie ist ein Werden, ein Prozess« (Deleuze 1993: 249). Die HipHopper als Minorität theatralisieren ihre Beziehung zur Majorität und geben dieser Beziehung eine performative Dimension. Das Modell der Bewegung kann heute nur politisch sinnvoll sein, sofern eine Bewegung von ihrem Selbstverständnis her *in Bewegung* bleibt und ihrer performativen Inszeniertheit gewahr ist.

ANMERKUNGEN

1 Der Ausdruck »western folk model« findet sich bei Kossek (1999: 40).

2 So meint auch Haraway (1995: 87), dass nach Ablösung der Repräsentation durch Simulation eine kritische Positionierung die entscheidende wissenschaftsbegründende Praktik darstellt.

3 Einige Bemerkungen zu den Zitaten aus den Interviews meiner Feldforschung: Kürzere Zitate habe ich durch Anführungszeichen gekennzeichnet und sie in den laufenden Text eingefügt, vollständige längere Zitate habe ich vom laufenden Text abgesetzt. Teilweise musste ich den Satzbau zur besseren Eingliederung in den fortlaufenden Text verändern. Da einige Gesprächspartner anonym bleiben wollten, habe ich ihre Namen durch Pseudonyme ersetzt. Die verwendeten Transkriptionszeichen werden nach den Anmerkungen (S. 241) erklärt.

4 Zum aktiven Verständnis von Konsum in der sozialwissenschaftlichen Analyse vgl. die Einführung von Mackay (1997).

5 Hier könnte man auch Bourdieus (1999: 403ff.) Mechanismus der Distinktion heranziehen, der ihn als Identitätsbildungspraxis beschrieben hat. Seine Analyse, die sich auf die französische Gesellschaft bezieht, kann ich hier nicht umfassend wiedergeben, möchte aber dennoch auf Parallelen hinweisen. Bourdieu versteht Identität als Prozess, der immer wieder von Neuem Unterscheidungen aufruft. Die Identitätsprozesse halten diese Distinktionen dann wiederum lebendig.

6 Zur Diskussion der Machtverhältnisse in kulturellen Aneignungsprozessen s.a. die Rezension von Ziff & Rao, *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation* (1997) bei Cuthbert (1998).

7 Die Weigerung, Sinn und eine kohärente Identität zu produzieren, ist sowohl eine Strategie des Punk als auch des HipHop. In den beiden Bewegungen gibt es unterschiedliche Verfahren der Identitätsbildung und ich kann auch für den HipHop keine umfassende Analyse aller Strömungen geben. Allgemein erscheinen mir jedoch die nihilistischen Tendenzen im HipHop, wie z. B. Gangsta-Rap, – anders als die im Punk – eher zu einer Festigung tradierter Identitätsmuster als zu deren Auflösung zu führen.

8 Ich kann nur die Stimmen aus meiner Feldforschung aufnehmen. Dort gab es Versuche, durch kritische Repräsentationen den Zwängen ethnischer Identitätszuschreibungen zu entkommen. Dass die überwiegend männlichen Jugendlichen jedoch z. B. die Vertretung von weiblichen Positionen in ihren Repräsentationen im Namen von HipHop unterdrückten, war nicht zu übersehen, konnte ich jedoch nicht abschliessend klären. Eine Studie über weibliche Subjektpositionen im HipHop fehlt immer noch im wissenschaftlichen Kanon.

9 Mit Skin bezeichnet Torch hier ein Mitglied der rechtsradikalen Strömung innerhalb der Skinhead-Kultur.

10 In dem Rapstück *Fremd im eigenen Land* (Advanced Chemistry 1992) beschäftigen sich A.C. mit dem strukturellen Rassismus in Deutschland. Sie erzählen davon, dass der Besitz von einem »grünen Pass mit 'nem goldenen Adler drauf« nicht verhindern konnte, dass sie ständig darauf hingewiesen wurden, doch eigentlich »Fremde« zu sein.

11 Zweifel an der rein progressiven Ausrichtung des HipHop kamen spätestens auf, als regressive Identitätsmodelle für Frauen (insbesondere im Gangsta-Rap [vgl. Grimm 1998: 126, Jacob 1995: 5ff.]) und nationalistische Identifikationen (Jacob [1995]1997a: 429; Dufresne [1991]1997: 165ff.) in Teilen des HipHop nicht mehr zu übersehen waren. Bereits in der ersten Hälfte der 90er Jahre hat sich eine heftige Diskussion über die kritischen Potentiale der Rapmusik entsponnen (vgl. Baker 1993: 61-84; Diederichsen 1993b: 203-225; Jacob 1993, 1995, 1997b).

12 Solche Strategien lassen sich auch in den eskapistischen Konzepten des *Afro-Futurismus* entdecken, vgl. Menrath (2001, Kap. 4).

13 *The White Negro* (1957) ist ein Essay von Norman Mailer (Ross 1989: 87).

14 »Weiß« bezeichnet hier eine Entsprechung zur sozialen Kategorie »black«, nämlich die nicht-subordinierte, mit Definitionsmacht ausgestattete soziale Identität.

15 Diese Strategie beruft sich – wie postmoderne Politiken allgemein – natürlich auch auf das zurückgewiesene repressive System, indem sie seine Negation repräsentiert.

16 Zwick (1990: 23, 56ff.) nennt drei wichtige inhaltliche Dimensionen zur Begriffsbestimmung von *sozialen Bewegungen*: die Aktionsdimension, das kollektiv geteilte Bewusstsein und eine emanzipatorische Zielsetzung. Als Anfangspunkt sozialer Bewegungen wird meist die französische Revolution genannt. Unter *neue sozialen Bewegungen* fallen v.a. die aus der Studentenbewegung der 60er Jahre hervorgegangene Frauen-, Friedens- und Anti-AKW-Bewegung und andere Gruppierungen, die sich mit dem Problem soziokultureller Identität beschäftigen.

17 Die Essentialisierung von Gesellschaft durch ihre Beschreibung als Akteur nimmt Touraine selbst vor (vgl. Touraine 1981).

18 Die Gesellschaft besitzt die Fähigkeit zur Reflexivität, nämlich eine Repräsentation von sich selbst zu geben. Touraine (1981: 29) nennt das *Historizität*. Die Gesellschaft lässt sich auf der einen Seite von ihren kulturellen Grundmustern leiten, um diese führt sie jedoch gleichzeitig auch eine Auseinandersetzung. Diese doppelte Verankerung hat Butler für individuelle Subjekte (nicht für das Kollektivsubjekt Gesellschaft) ausgearbeitet. Die kulturellen Grundmuster übertragen sich bei Butler auf die Subjekte über den dominanten Diskurs. Fuchs (1999: 92, 99) kritisiert am Ansatz Touraines, dass er, um sich vom »Superakteur« Gesellschaft zu lösen, Bewegungen und eben nicht konkrete Subjekte als Akteure einsetzt. Die Reflexionsfähigkeit der individuellen Akteure entsteht nach Fuchs (1999: 100) aus ihrer Distanzierungsfähigkeit aufgrund von Interaktionen mit anderen Sozialitäten.

19 Lipsitz bezieht sich hier auch auf Touraine, hält jedoch dessen lokale Orientierung für nicht mehr zeitgemäß. Tatsächlich ist auch HipHop längst eine globale kulturelle Praxis und eher als Community denn als Identität innerhalb eines Nationalstaates oder gar einer Stadt zu verstehen. Solche globalen Community-Perspektiven haben zwar die Idee des Nationalstaats in Frage gestellt, in das System des Warenkapitalismus sind sie jedoch eingegliedert. Die HipHopper bewegen sich innerhalb dieses Systems und versuchen von innen heraus Kritik zu üben.

20 Cohen (1993: 150ff.) führt in seiner Analyse allerdings auch eine Trennung zwischen dem »rationalen« Führer einer Bewegung, der für die Politik zuständig ist, und den nicht-rationalen Teilnehmern der kulturellen Aufführung ein. Er blendet die politische Dimension des sozialen Handelns individueller Akteure aus, die bei einer performativen Betrachtungsweise von Bewegungen einbezogen werden kann.

21 Eine Ausnahme bildet der Artikel *Krauts with Attitude: HipHop in Deutschland* (Felbert 1990), an dem sich Torch allerdings nicht beteiligen wollte. Seine Begründung dafür lautet: »[Bei] *Krauts with Attitude* hab ich nicht mitgemacht, weil [es] nicht das repräsentiert hat... wenn ich nicht das repräsentieren kann, was ich repräsentieren muss, dann bin ich ja irgendwie falsch bei den Leuten.«

22 Ayata (1999: 274) kritisiert in diesem Zusammenhang, dass »HipHop von *MigrantInnen*« sowie »*MigrantInnen*-Kultur« allgemein nur als »Projektionsfläche für soziologische Anstrengungen« diene und dabei homogenisiert werde. Stattdessen spricht er sich dafür aus, die kulturelle, z.B. musikalische Vielfalt in wissenschaftlichen Beschäftigungen mit HipHop herauszuarbeiten. Eine solche Tendenz gibt es tatsächlich in soziologischen Untersuchungen (z.B. Caglar 1998), bei der Darstellung von *Migranten*-HipHop wird jedoch auch in

den Musikmagazinen nur selten differenziert (wie in Ayata & Weber 1997). Meist wird HipHop als exotische Musikkultur, z. B. als *Türken-Rap* (Ayata & Weber 1997: 32) beschrieben bzw. mit dem Etikett *orientalisch* (Rating-Schatz 1999) versehen – *Oriental-HipHop* ist zur Bezeichnung für einen Musikstil geworden (vgl. Ayata 1997: 14), mit der diese musikalischen Produkte auch vermarktet werden. Hier scheint sowohl die populärkulturelle als auch die wissenschaftliche Repräsentation den Gesetzen des Marktes, nämlich der Vermarktbarkeit von weitgehend inhaltsloser und kontrollierbarer Differenz zu folgen.

23 Sicher werden auch die internen Prozesse der Gruppenbildung durch die Interaktion gewisser Teilgruppen mit der Außenwelt beeinflusst.

24 Natürlich ist von unterschiedlich ausgeprägten Sensibilitäten der Einzelpersonen, je nach persönlichem Hintergrund, auszugehen.

TRANSKRIPTIONSZEICHEN

- ... Auslassungen, die ich nach dem Transkribieren zur besseren Verständlichkeit für den Leser und einen guten Textfluss vorgenommen habe, sowie Auslassungen, die ich schon beim Transkribieren aufgrund von Unverständlichkeit vorgenommen habe.
- [...] (allein in einer Zeile stehend): Auslassung eines Dialogabschnitts
- kursiv* Hervorhebungen in der gesprochenen Sprache
- (*lacht*) Lachen, Laute bzw. Gestik oder körperlicher Ausdruck des Sprechers
- // Unterbrechung des Sprechers, Durcheinander- oder Gleichzeitigreden

LITERATUR

- Abu-Lughod, Lila: »Writing Against Culture«, in: Richard G. Fox (Hg.), *Recapturing Anthropology. Working in the present*, Santa Fe: School of American Research Press 1991, S. 137-162.
- Advanced Chemistry: *Fremd im eigenen Land/12-Inch*, MZEE 1992.
- Agentur Bilwet: *Bewegungslehre: Botschaften aus einer autonomen Wirklichkeit*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv [1990] 1991.
- Ayata, Imran: »DJ Mahmut & Murat G: To the east, my brother, to the east«, in: *Spex* 12 (1997), S. 14.

- Ayata, Imran: »Kanak-Rap in Almany – Über die schweren Folgen Deutschlands«, in: Dominik, Katja et al. (Hg.), *Angeworben – eingewandert – abgeschoben: Ein anderer Blick auf die Einwanderungsgesellschaft Bundesrepublik Deutschland*, Münster: Westfälisches Dampfboot 1999, S. 273-287.
- Ayata, Imran/Weber, Annette: »Türkisch-sprachiger HipHop in D«, in: *Spex* 8 (1997), S. 32-35.
- Baker, Houston A. Jr.: *Black Studies, Rap, and the Academy*, Chicago, London: The University of Chicago Press 1993.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1979] 1999.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag [1990] 1991.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1993] 1997.
- Bonz, Jochen: *Der Welt-Automat von Malcolm McLaren. Essays zu Pop, Skateboardfahren und Rainald Goetz*, Turin und Kant 2002.
- Caglar, Ayse S.: »Verordnete Rebellion: Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin«, in: Ruth Mayer/Mark Terkessidis (Hg.), *Globalkolorit: Multikulturalismus und Populärkultur*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1998, S. 41-56.
- Cohen, Abner: *Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*, Oxford, Providence: Berg 1993.
- Cuthbert, Denise: Beg, borrow or steal: the politics of cultural appropriation, in: *Postcolonial Studies* 1 (1998), S. 257-262
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve Verlag [1980] 1992.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München: Wilhelm Fink Verlag [1968] 1992.
- Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag [1990] 1993.
- Diederichsen, Diedrich (Hg.): *Yo! Hermeneutics: Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv 1993a.
- Diederichsen, Diedrich: *Freiheit macht arm, Das Leben nach Rock 'n' Roll 1990-93*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993b.
- Diederichsen, Diedrich: »Kultur« ist eine Metapher für: »Das ist deren Problem!«, in: Dorle Dracklé (Hg.), *Jung und wild: zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend*. Berlin, Hamburg: Reimer Verlag 1996, S. 225-239.
- Dufresne, David: *Rap Revolution: Geschichte Gruppen Bewegung, mit einem Update von Günther Jacob*, Zürich, Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag [1991] 1997.
- Felbert, Oliver v.: »Krauts with Attitude: HipHop in Deutschland«, in: *Spex* 3 (1990), S. 22-26.

- Frith, Simon: *Music and Identity*, in: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.), *Questions of cultural identity*, London: Sage 1996, S. 108-127.
- Fuchs, Martin: *Kampf um Differenz: Repräsentation, Subjektivität und soziale Bewegungen, Das Beispiel Indien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Grimm, Stephanie: *Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1998.
- Grossberg, Lawrence: »Der Cross Road Blues der Cultural Studies«, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur – Medien – Macht: Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 13-29.
- Ha, Kein Nghi: *Ethnizität und Migration*, Münster: Westfälisches Dampfboot 1999.
- Hall, Stuart: »Who needs identity?«, in: Stuart Hall/Paul Du Gay (Hg.), *Questions of cultural identity*, London: Sage 1996b, S. 1-17.
- Hall, Stuart: »Introduction«, in: Stuart Hall (Hg.), *Representation: Cultural Representations and signifying practices*, London: Sage 1997a, S. 1-11.
- Hall, Stuart: »The Work of Representation«, in: Stuart Hall (Hg.), *Representation: Cultural Representations and signifying practices*, London: Sage 1997b, 13-74.
- Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark: »Einführung in den Mainstream der Minderheiten«, in: Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.), *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv [1996] 1997, S. 5-19.
- Höller, Christian: »Widerstandsrituale und Pop-Plateaus: Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute«, in: Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.), *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, Amsterdam: ID-Archiv [1996] 1997, S. 55-71.
- Jacob, Günther 1993: *Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer, Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv.
- Jacob, Günther: »Let's talk about sex: Frauen im HipHop, zwischen Diskriminierung und Emanzipation«, in: *Backspin Hip Hop Magazin* Nr. 5 (1995), S. 4-8.
- Jacob, Günther: »HipHop, Rassismus und die Krise der Pop-Subversion: Ein Interview mit Günther Jacob«, in: David Dufresne, *Rap Revolution: Geschichte Gruppen Bewegung*, [1995] 1997a, S. 420-441.
- Jacob, Günther: »Let's talk about sex: Frauen im HipHop, zwischen Diskriminierung und Emanzipation, Teil 3«, in: *Backspin Hip Hop Magazin* Nr. 7 (1997b), S. 58-60.

- Julien, Isaac: »Gegen/Darstellung – Gegen/Repräsentation«, in: Brigitte Kossek (Hg.), *Gegen-Rassismen: Konstruktionen – Interaktionen – Interventionen*. Hamburg, Berlin: Argument Verlag 1999, S. 267-279.
- Klein, Holger: »Da tummelt sich so einiges. Interview mit Produzent und Rapper Boulevard Bou«, in: *Meier Stadtmagazin* 5 (1999), S. 1-4.
- Kossek, Brigitte: »Gegen-Rassismen: Ein Überblick über die gegenwärtigen Diskussionen«, in: Brigitte Kossek (Hg.), *Gegen-Rassismen: Konstruktionen – Interaktionen – Interventionen*, Hamburg, Berlin: Argument Verlag 1999, S. 11-51.
- Krekow, Sebastian/Steiner, Jens/Taupitz, Mathias: *HipHop-Lexikon: Rap, Breakdance, Writing & Co: Das Kompendium der HipHop-Szene*, Berlin: Lexikon Imprint Verlag 1999.
- Landry, Donna/MacLean, Gerald: »Introduction: Reading Spivak«, in: Donna Landry/Gerald MacLean (Hg.), *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York, London: Routledge 1996, S. 1-14.
- Lipsitz, George: *Dangerous Crossroads: Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen*, St. Andrä-Wörden: Hannibal Verlag [1994] 1999.
- Loh, Hannes: »1000 Jahre Deutscher HipHop. Nazimetaphern, Rassismus und neue Härte im Deutschen Battlerap«, in: *Intro* Nr. 9 (2002), S. 30-32
- Mackay, Hugh (Hg.): *Consumption and everyday life*, London: Sage 1997.
- Mayer, Ruth: »Schmutzige Fakten: Wie sich Differenz verkauft«, in: Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.), *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv [1996] 1997, S. 153-168.
- Melucci, Alberto: *Nomads of the present: societal movements and individual needs in contemporary society*, ed. by John Keane & Paul Mier, London: Hutchinson Radius 1989.
- Melucci, Alberto: »The process of collective identity«, in: Hank Johnston & Bert Klandermans (Hg.), *Social movements and culture*, London: University College of London Press 1995, S. 41-63.
- Menrath, Stefanie: *Represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument Verlag 2001.
- Potter, Russel A.: *Spectacular Vernaculars: HipHop and the Politics of Postmodernism*. Albany: SUNY Press 1995.
- Rating-Schatz, Britta: »Orient-Express«, in: *Petra* 11 (1999), S. 43-48.
- Rose, Tricia: *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, London: University Press of New England 1994.

- Ross, Andrew: »Hip and the Long Front of Color«, in: Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*, New York, London: Routledge 1989.
- Sansone, Livio: »The making of black youth culture: lower-class young men of Surinamese origin in Amsterdam«, in: Vered Amit-Talai/Helena Wulff (Hg.), *Youth Cultures: a cross-cultural perspective*, 1995, S. 114-143.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Strategy, Identity, Writing. With John Hutnyk, Scott McQuire, and Nikos Papastergiadis«, in: Sarah Harasym (Hg.), *The Postcolonial Critic: Interview, Strategies, Dialogues*, New York, London: Routledge 1990, S. 35-49.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Subaltern Studies: Deconstructing Historiography«, in: Donna Landry & Gerald McLean (Hg.), *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York, London: Routledge [1985] 1996, S. 205-236.
- Touraine, Alain: *The voice and the eye: An Analysis of social movements*, London: Cambridge University Press [1978] 1981.
- Werbner, Pnina: »The Fusion of Identities: Political Passion and the Poetics of Cultural Performance among British Pakistanis«, in: David Larkin, Lionel Caplan & Humphrey Fisher (Hg.), *The politics of Cultural Performance*, Providence, Oxford: Berghahn Books 1996, S. 81-100.
- Woodward, Kathryn: »Introduction«, in: Kathryn Woodward (Hg.), *Identity and Difference*. London: Sage 1997, S. 1-6.

»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 HipHop-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 (Tölölian 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 Immigrantenbevölkerung 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 Bard*. Da der Platz nicht ausreicht, um detailliert auf die einzelnen Konzepte einzugehen, werde ich nur kurz das Konzept des Bard erwähnen. Im Zusammenhang mit den türkischen Rappern trifft die Formulierung der *zeitgenössischen Bard* besonders zu, aufgrund der Tatsache, dass das Konzept des Bard ein Pendant im anatolischen kulturellen Kontext findet. Die mittelalterlichen, türkischen Bard (*halk ozani*) waren Wanderer, die die Massen mit ihren Texten, begleitet von den Tönen des Saiteninstruments *baglama*, aufklärten. Im 16. und 17. Jahrhundert schrieben und sangen einige dieser Bard 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 Bard 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 Arbeiterklassenjünglichen, 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 bağıyor ›Boe-B şöylec
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 BMV, 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 Kadiköy⁹

Selaminalayküm aleyküm selam
Selaminalayküm aleyküm selam
Lasst uns weiter rappen

Wir erzählen dir unsere Erfahrungen
Wir geben dir die Nachrichten
Wir verbinden unsere Nachbarschaft mit Kadiköy
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, Kadiköy.

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 Migrantinnen* 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 Deutsch-Türken, 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 Bardinnen bezüglich der lyrischen Struktur geleitet wurden, neigen diese zeitgenössischen Bardinnen 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-Agentinnen 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 »Sprühdreier« 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 (Töennies 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 Binäroptionen 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 Sprösser von der Oberfläche her hoch schießt. 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 and 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 Immigrant*innenjugend 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, Nurus 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 Süleymançis, Nurus und Kaplançis 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.
- Elflein, 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.
- Kağıtçıbası, 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: Büke 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.

»■sch bin New School und West Coast ... du bisch
doch ebe bei de Southside Rockern«:

Identität und Sprechstil in einer Breakdance-Gruppe von Mannheimer Italienern

GABRIELE BIRKEN-SILVERMAN

I. ZUM IDENTITÄTSBEGRIFF

Gegenüber der Annahme einer essentialistischen durch Abstammung, Ethnie und Nationalität, statisch per se gegebenen Identität mit den Kategorien Herkunft, kulturelles Erbe (d.h. Geschichte, Sprache) und kulturelle Praktiken ist Identität vielmehr (1) als dynamischer Prozess aufzufassen, der sich im sozialen Handeln, in der Kommunikation, vollzieht, und (2) unter postmodernen Rahmenbedingungen sich gerade bei Jugendlichen als so genannte *Patchwork*-Identität darstellt, d.h. eine Bastelbiographie, die nach dem *Bricolage*-Prinzip Fragmente eklektisch zu einem Ganzen vereint. Das Handeln Migrantenjugendlicher ist also nicht prädeterniert durch der Herkunft zugeschriebene Identitätsfaktoren, sondern zeichnet sich durch Varianz und Dynamik aus, es ist nicht notwendigerweise auf einen der beiden Pole der Dichotomie Herkunfts-/Aufnahmekultur hin orientiert, sondern kann Eigenes hervorbringen. Die Grundlage einer Analyse von Identität bilden daher sprachliche Äußerungen im situativen Kontext. Nationale und kulturelle Identität konstituieren dabei Spezialformen der sozialen Identität.

Identität wird im kommunikativen Handeln in Abhängigkeit von situativen Parametern wie Gesprächskontext und Gesprächspartner durch die sozialsymbolische Funktion von Sprache explizit. Identität manifestiert sich demzufolge verbal durch Konstruktion, soziale Interaktion und situativen Kontext, und zwar in der Weise, dass die Gesprächspartner sich über ihre Äußerungen sozial positionieren und *facework* praktizieren, d.h. über eine positive Selbstdarstellung Image-

pflege betreiben und sich über Fremddarstellung abgrenzen, also Zugehörigkeit zu sozialen und kulturellen Gruppen demonstrieren.

Im Falle der Breakdance-Gruppe von Mannheimer Italienern, die auch Verfasser eines Rapsongs sind, wird die positive Selbstdarstellung in hohem Maße durch Umdeutung und Umformulierung einer negativ konnotierten fremdbestimmten Identität konstituiert (Abs. 4). Diese Umdeutungspraktiken sind gekennzeichnet durch Hybridisierung der zur Verfügung stehenden kulturspezifischen Wertesysteme und Codes, darunter auch der Sprachcodes (Abs. 5).

2. FORSCHUNGSANSATZ UND KORPUS

Identitätsbildung im HipHop ist bereits in einer Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten untersucht worden, allerdings in Deutschland wenig unter Fokussierung migrantenspezifischer Aspekte (Menrath 2001, Gaffer 2001, Liell 2001). Daher möchte ich im Folgenden die Frage der Identitätskonstitution und damit verbunden eines gruppenspezifischen Kommunikationsstils als Ausdruck der sozialen Identität am Beispiel einer Mannheimer Breakdance-Formation aufzeigen, die aus sieben 14-18jährigen Italienern besteht bzw. bestand und die zu den Kleingruppen gehört, die Teil des an der Universität Mannheim seit 1997 laufenden Forschungsprojekts *Sprache italienischer Migranten in Mannheim* sind. Dabei handelt es sich um eine Untersuchung zur Mehrsprachigkeit, angesiedelt im Bereich der urbanen Soziolinguistik, der Ethnographie der Kommunikation und interaktionalen Soziolinguistik, die mit Aufzeichnungen authentischer Alltagskommunikation in Kleingruppen operiert und die Herausbildung gruppenspezifischer Kommunikationsstile aus emischer Perspektive – d.h. aus der Sicht der Sprecher – analysiert. Das so genannte Beobachterparadoxon, wie Personen unter Beobachtung sprechen, konnte aufgrund der größtenteils von einem peripheren Gruppenmitglied, einer studentischen Mitarbeiterin, durchgeführten Feldforschungen weitgehend eliminiert werden.

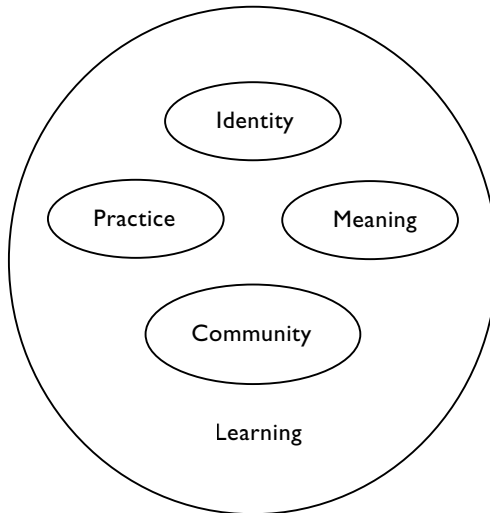
Die Verbindung zwischen HipHop und Migrantenumlieu ergibt sich aus der Beziehung zwischen HipHop und urbaner Subkultur,¹ d.h. HipHop hat seine Wurzeln in den spezifischen Lebenswelten Jugendlicher in postmodernen Metropolen, gekennzeichnet durch Multiethnizität, Multikulturalität, Multilingualismus mit daraus resultierender Hybridität und des weiteren charakterisiert durch Milieus mit schwierigen Lebensbedingungen, sozialer Benachteiligung und Marginalisierung. Die für das Forschungsprojekt ausgewählten entsprechenden Stadtteile Mannheims sind diejenigen mit der höchsten Migrantenumpopulation und stärksten Präsenz italienischer Zuwanderer: die Innenstadt mit Westlicher Unterstadt und Jungbusch sowie die

benachbarte Neckarstadt-West mit jeweiligen ausländischen Bevölkerungsanteilen von rund 40%, bezogen auf die Jugendlichen allein sogar zwischen 60% und 80%. Diese sozial benachteiligten Stadtteile stellen für etwa ein Drittel aller italienischen Migranten in Mannheim den Lebensraum dar (für 14% die Innenstadt, für 24% die Neckarstadt-West). Aufschlussreich im Hinblick auf die schwierigen Lebensbedingungen erscheinen auch die Arbeitslosenzahlen: bei einem Anteil von rund 30% Nichtdeutschen an der Gesamtzahl beträgt unter den jugendlichen Arbeitslosen der Anteil der Nichtdeutschen über 40%, in den genannten Stadtteilen liegt die allgemeine Arbeitslosenquote zwischen 9% und 12% (vgl. Beauftragter für ausländische Einwohner der Stadt Mannheim 2001; Forschungsstelle Stadt- und Regionalforschung Rhein-Neckar 1999).

3. COMMUNITY OF PRACTICE

Diese »ghettoisierten« Stadtteile bilden die Lebenswelt² der Breakdance-Gruppe von Mannheimer Italienern der zweiten und dritten Migrantengeneration, d.h. sie sind in Mannheim geboren und aufgewachsen und sind Teil eines dichten intraethnisch orientierten Netzwerks von Migranten aus bestimmten sizilianischen Dörfern, die sozusagen eine »Kolonie« in dem multiethnischen Stadtbezirk bilden. Während die Zugehörigkeit zu sozialen Netzwerken mit den daraus resultierenden Beziehungen zweifellos einen wesentlichen Ansatz zur Analyse sozialen Handelns und damit auch der Identitätskonstitution darstellt, wie er entsprechenden soziologischen Theorien zugrunde liegt, erscheint indessen ein jüngeres Erklärungsmodell besonders tragfähig: das der *community of practice*, das als Lerntheorie von dem britischen Anthropologen Etienne Wenger (1998) entwickelt wurde. Erkenntnisleitend ist die Hypothese, dass Wissen im situativen Kontext verankert ist, dass Kognition und Bedeutung ebenso wie deren Träger sozialer Natur sind, d.h. in der sozialen Interaktion, im Gespräch, wird nicht allein die soziale Welt gedeutet, sondern soziale Welt und Identität werden interaktiv konstruiert. Wie Abb. 1 zeigt, steht das *community*-Konzept der solidaritätsstiftenden Gemeinschaft in interaktionaler reziproker Beziehung zu Identitätsbildung und Praktik, d.h. im vorliegenden Falle die Breakdance-Aktivität.

Abbildung 1: Dialektische Beziehung zwischen den Lernprozessfaktoren in der »Community of Practice« (nach Barab 2000)



Merkmale der *community of practice*, die zugleich solidaritätsstiftend und identitätskonstituierend sind, konstituieren:

Soziale Bindung

1. Beziehungspflege
2. Art des gemeinsamen Engagements bei der Durchführung einer Aktivität

Kulturelle Dimension

3. gemeinsame Geschichte und geteilte Erfahrungen
4. gemeinsames Fachwissen
5. gemeinsame Einstellungen, Werte und Normen
6. gemeinsamer Code
7. gemeinsame diskursive Praktiken

Angewandt auf die Breakdance-Gruppe handelt es sich also um eine *community of practice*, die auf der gemeinsamen Aktivität der Mitglieder gründet, die sowohl durch die Geschichte und Erfahrungen als italienische Migranten als auch durch die der eigenen jugendkultur-spezifischen Gruppe miteinander verbunden sind. Das gemeinsame Fachwissen ist das der HipHop-Szene, gemeinsame Einstellungen, Normen und Werte beinhalten diejenigen dieser Subkultur sowie partiell solche der Herkunftskultur, so dass eine Hybridisierung bzw. Umkodierung zentraler Begriffe wie z. B. »Respekt« stattfindet. Der gemeinsame Code umfasst die Herausbildung eines gruppenspezifischen Kommunikationsstils, der auf dem Wissen über die Regeln, wie

Sprachwahl, Interaktionsformate und innersprachliche Marker, basiert. Die den Gruppenmitgliedern zur Verfügung stehenden Sprachvarietäten sind (1) ein lokal markiertes Deutsch als interethnische Verkehrssprache, (2) der sizilianische Dialekt und (3) z. T. der italienische Standard. Der gruppenspezifische Kommunikationsstil ist Teil einer Szenesprache und beinhaltet u. a. »Fachkommunikation«. Solche Expertengespräche mit Behandlung fachspezifischer Themen sind gekennzeichnet durch spezifische Interaktionsformate, die sich im weitesten Sinne einer »Streitkultur« zuordnen lassen, und durch spezifische Sprechhandlungen wie Selbstdarstellung (Abs. 5.4), Boasting (Abs. 5.5) und Dissen (Abs. 5.6), verbunden mit Schlüsselbegriffen wie *Respect* und *Disrespect*.

Breakdance bildet zusammen mit Rapping und Graffiti-Writing die eine expressive Gemeinschaft symbolisierenden kulturästhetischen Ausdrucksformen des HipHop, einer Jugendsubkultur, die eine Lösung im Umgang mit sozialen Status- und Integrationsproblemen anstrebt, einen alternativen Lebensstil, d. h. alternative »alltagsästhetische Grundmuster der Lebensführung eines Individuums, die sich in bestimmten expressiven Verhaltensweisen ausdrücken und der Identitätsbildung sowie der Abgrenzung von anderen dienen« (Koch/Menez/Venker 1996).

HipHop verkörpert also eine kulturelle Strategie, kompetente Lebensgestaltung, um gegen hegemoniale Strukturen der Mehrheitsgesellschaft die eigenen Interessen zu vertreten, um sich soziale Räume zu sichern und um von unten soziales Prestige und Macht als Voraussetzung für materiellen Erfolg zu gewinnen. Dieses (populär-)kulturelle Kapital, die kreative Beherrschung ästhetischer Ausdrucksmittel,³ wird nicht durch offizielle Sozialisationsinstitutionen, sondern in gegenseitiger Unterstützung durch Selbstsozialisation im pädagogikfreien Raum erworben und ist durch para-soziale Interaktion (d. h. durch kommunikative Akte ohne direkte Beziehung der Teilnehmer zueinander) medienvermittelt,⁴ und zwar laut Aussage der italienischen Breakdance Crew vor allem durch Videos. In der medialen Rezeption erfolgt die Herstellung eines Bezugs zum eigenen Leben, Identifikation durch Imitation. Für die italienischen Migrantenjugendlichen stellt die Zugehörigkeit zur HipHop-Kultur einen Weg der Identitätsfindung dar im Spannungsfeld zwischen der durch archaische und traditionelle Strukturen geprägten und von der Umwelt negativ bewerteten bäuerlichen Herkunftskultur einerseits und der städtischen Kultur der Aufnahmegesellschaft andererseits, die ihnen allerdings den uneingeschränkten Zugang durch Segregation und Chancenungleichheit verweigert. Merkmale dieser hierarchischen Ungleichheit sind Berufstätigkeit, Einkommen und Bildung, die sich im Falle der italienischen Migrantenjugendlichen in folgender Weise darstellen: Bei der Breakdancegruppe handelt es sich um eine sozial

gemischte Gruppe, die durch gemeinsame Herkunft ihrer Familien aus Sizilien und durch das Miteinanderaufwachsen in dem Mannheimer »Ghetto« verbunden sind, während der Sozialstatus der Eltern von einfachen Arbeitern und Raumpflegerinnen bis zu kleinen Selbständigen reicht, ihre eigene Schul- und Berufsausbildung von abgebrochener Hauptschule bis zum Realschulabschluss, der sich jedoch keineswegs als Garant für eine Arbeitsstelle darstellt. So haben drei der Gruppenmitglieder keinen Ausbildungsplatz und besuchen ein Internationales Berufsbildungszentrum bzw. eine Berufsschule, einer arbeitet im elterlichen Betrieb, ein anderer hat als Auszubildender in einem Szene-Modegeschäft HipHop zum Beruf gemacht. Bereits seit der Schulzeit sind die Breakdancer in mehrere arbeitsweltliche Realitäten involviert, Aushilfsjobs ohne Zukunftsperspektive und Breakdance, die von den Jungen als Chance betrachtete Aktivität (s. Gesprächsausschnitt 1, Zeile 8).

Gesprächsausschnitt 1⁵

- 1 Pino: öh wart mal eine kleine Sache, was is/ a/ auf was legst
 2 du mehr Wert, aufs Geld irgendwann mal * brauchst du des
 3 Geld ja
 4 Gio: auf beides
 5 Pino: auf beides
 6 Gio: ja
 7 Pino: deswegn arbeitst du gell
 8 Sina: Breakdance is keine Zukunft für mich
 9 Gio: kuck mal für misch ja

Von daher geht es um eine alternative Identitätsfindung, um die Konstruktion eines sozialen und kulturellen *Interstice*⁶ zwischen Herkunfts- und Aufnahmegesellschaft, um die Konstruktion ihres Lebensraums, ihres Territoriums, um Wege gesellschaftlicher Anerkennung. Dieser Kampf um Anerkennung wird ästhetisch stilisiert zum Tanz und zum Rapsong, bindender Wert ist der »Respekt«. Die Crew wird zur Ersatzfamilie, die nach dem Prinzip der Solidarität funktioniert. Die soziale Identitätskonstruktion der Gruppenmitglieder⁷ findet ihren verbalen Ausdruck auf verschiedenen Ebenen:

1. Konstruktion einer alternativen Identität durch alternative Personennamengebung
2. Konstruktion einer alternativen Identität durch alternative Ortsnamengebung
3. Identitätsstiftung durch gemeinsames Wissen und gemeinsamen sprachlichen Code, gekennzeichnet durch einen gruppenspezifischen Stil mit Fachdiskursen, die die Behandlung bestimmter Themen, Fachterminologie und bestimmte diskursive Praktiken

implizieren. Teil des Diskurses ist die Konstruktion eines hybriden sizilianisch – HipHop-spezifischen Wertesystems.

4. UMDEUTUNGSPRAKTIKEN

Die Konstruktion einer alternativen Identität erfolgt bei den untersuchten italienischen Migrant*innen aus der HipHop-Szene durch Umdeutung und Redefinition der gesellschaftlichen Realität nach Mustern, wie sie der HipHop bereit stellt (vgl. Friedrich 2000, Rose 1997: 143).

4.1 Redefinition der Identität durch alternative Personennamengebung

Zum Zeitpunkt der hier ausgewerteten Sprachaufnahmen aus den Jahren 1998/99 bestand die Gruppe aus sechs Jungen und einem Mädchen, Teil einer größeren italienischen Clique und z. T. miteinander verwandt, die zunächst unter dem Namen *Italy B-Boys* mit explizitem Hinweis auf ihre nationale Herkunft auftraten (s. Gesprächsausschnitt 2, Zeilen 3 und 10). Damit wird Abgrenzung nach außen gegenüber der deutschen Aufnahmegesellschaft signalisiert und gleichzeitig Abgrenzung nach innen innerhalb der lokalen Jugendszene.⁸ Die beginnende Addition von Teilidentitäten, die Hybridisierung von nationaler und HipHop-Identität wird ausgedrückt durch die semantische Referenz auf die nationale Zugehörigkeit (*Italy*) und auf die kulturelle Zugehörigkeit zum HipHop (*B-Boys*, englischsprachiger Name), wie Gesprächsausschnitt 2 illustriert:

Gesprächsausschnitt 2

- 1 Carmine: ey isch bin stolz auf den Namen > |ja| isch hab/
 2 Sara: |ja|
 3 Carmine: wir ham ein nationaln Namen genommt von unze Na/
 4 Nationalität
 5 Sara: *perché* ?
 [warum ?]
 6 Carmine: weil * genau * s eine gute Frage * weil wir ganz
 7 K: #LACHEND#
 8 Pino: wie war des
 9 Sina: ja
 10 Carmine: genau fünf Italiener warn, wir hatten zum Beispiel
 11 jetz nich so n Deutschen un ein Türken ein Afrikana
 12 ba uns, wir warn fünf Italiener, swegen ham wir
 13 gedacht dass wir uns Italian B-Boy nenn

Entsprechend der abnehmenden herkunftsbezogenen Orientierung bei der zweiten und dritten Migrantengeneration und Einleitung eines kulturbildenden kosmopolitischen Neuerungsprozesses, hier Integration in die »universal HipHop alliance« benannte sich in der Folge die Gruppe um: anstelle des herkunftsorientierten *Italy B-Boys* trat *Invasion of Beat*, ein Name, der als positive semantische Umdeutung einer negativ konnotierten fremdbestimmten Identität (im Sinne von »Gastarbeiter-/Ausländer-Invasion«) interpretiert werden kann. Darüber hinaus existiert lediglich gruppenintern die Bezeichnung *Fisch-Boys*, eine positive Umwertung des in der Mannheimer Jugendsprache gebräuchlichen Schimpfnamens *Fisch* im Sinne von »Schwächling«. Gegenüber dem ursprünglichen Namen manifestieren sich hier also Akte der Opposition und des Widerstands gegen Identitätszuschreibungen von außen. An der Spitze der Crew steht entsprechend der hierarchischen Gruppenstruktur der *DJ* und *Master of Ceremony: Master G* nach dem Initial seines Vornamens (Gio). In Kontrast zur sozialen Hierarchie der Aufnahmegesellschaft und zu derjenigen der bürgerlichen Herkunftsgesellschaft mit jeweiliger Verortung auf einer der unteren gesellschaftlichen Stufen erfolgt innerhalb der HipHop-Kultur die Etablierung einer eigenen sozialen Hierarchie, die den Experten Möglichkeiten der Anerkennung von unten und des »Aufstiegs« bietet. Die Struktur der Crew reproduziert indessen nicht allein ein Muster der HipHop-Kultur, sondern impliziert neben dem Prinzip der Solidarität und Teamwork Schutz- und Machtfunktion des Clans, wie sie Mafiaclans repräsentieren – auch in Filmen glorifiziert und in Rapmusikvideos stilisiert – und tatsächlich in der Gruppenkommunikation in Szene gesetzt werden (vgl. Bierbach/Birken-Silverman 2002). Diese Stilisierung, wie sie gleichermaßen im amerikanischen Gangsta-Rap und in Teilen des Migrant-HipHop in Deutschland erscheint (z. B. *TCA Microphone Mafia*, Toni L von *Advanced Chemistry* als »Der Pate«), wurde bereits von Reynolds (2000) beschrieben. Sie manifestiert sich sprachlich u. a. durch Erweiterung der für den HipHop charakteristischen egozentrischen Perspektive, der 1. Person Singular, mittels einer clanartigen, kollektive Stärke indizierenden *we*-Perspektive – ein die Breakdance-Gruppenkommunikation prägendes Merkmal (s. z. B. Gesprächsausschnitt 2: Zeile 3: »ja isch hab/wir ham ein nationaln Namen genommt«). Einen weiteren Beleg liefert Ausschnitt 3, Zeilen 4-6. D. h. individuelle Orientierungen an Leistung und Können sind eingebettet in kollektive Praktiken (vgl. Liell 2001: 193), die Individualität der Akteure ist eingebunden in die Gruppe als Ort der Einübung von Selbstbehauptung: »Ich-Zentriertheit und Gruppenbezug gehen eine spannungsvolle Kombination ein« (Liell 2001: 183).

Gesprächsausschnitt 3

- 1 Gio: also * die * erst CD/CDs war unsre hier
 [...]

3 Sara: s warn die Frauen, die Frauen hatten dann die Idee

4 Gio: nein nein isch hass des so was weil wir sin ja ne G/
 5 äh ne Gruppe also Gruppe dann will isch auch hörn

6 dass WIR nisch imma isch isch

Nach dem Vorbild von HipHop-Künstlern kaschieren die Gruppenmitglieder ihre reale bürgerliche Identität durch sog. Codenamen, die ihre echten Namen durch Klangassoziationen verschlüsseln (z. B. *Flavio* > *Flamingo*). Sie tragen als »sprechende Namen« zur Aufwertung des Namensträgers bei, indem sie auf dessen Rolle, Eigenschaften und Anspruch auf Ruhm verweisen. Im Falle der Gruppenmitglieder spielen dabei »Heroen« aus Zeichentrickfilmen eine besondere Rolle, die international bekannt, aber doch italienischer Herkunft sind, z. B. nennt sich Pino *Pinocchio* nach der beseelten Holzpuppe, Carmelo *Calimero* nach dem frechen Küken aus Palermo. Von daher indizieren beide Namen eine doppelte »credibility« entsprechend dem Wertekatalog des HipHop: einerseits Bezug zur Realität durch Signalisierung der Herkunft, andererseits Anpassung an die Regeln der Szene.

Naming als Sprechhandlung spielt grundsätzlich in der Gruppenkommunikation eine besondere Rolle, und zwar nicht etwa zwecks einmaliger einführender Vorstellung eines Mitglieds, sondern als rekurrente Selbstreferenz, als Inszenierung des Sprechers in seiner Rolle: so gruppenintern mit dem der Hierarchie entsprechenden Titel bzw. Codenamen aus der HipHop-Welt, hingegen gegenüber Externen außerhalb der HipHop-Welt mit anderen medial vermittelten Pseudonymen sizilianischer Herkunft (vgl. Bierbach/Birken-Silverman 2002).

4.2 Kulturelle Umdeutung der urbanen Raums: Selbstentgrenzung

Innerhalb der Mannheimer Stadtviertel der Jugendlichen stellen das von ihnen beanspruchte Territorium ihre Gruppenräume in lokalen Institutionen dar, geschützte Freiräume des Handelns in der Nachbarschaft als Treffpunkte: so der Trainingsraum in einer Jugendbegegnungsstätte und der von einer Kirchengemeinde zur Verfügung gestellte, selbst gestaltete Versammlungsraum. Das Territorium wird explizit markiert und künstlerisch aufgewertet durch die Wandbeschriftung *B-Boys*.

Des Weiteren liefern Hinweise auf die Identitätskonstruktion die gruppeninternen Umkodierungen von Ortsbezeichnungen mit Aufwertung des lokalen Raums zum Raum von universeller Dimension.

Diese Doppelperspektive (vgl. Menrath 2001: 87) fließt in die Selbstrepräsentation der Jugendlichen ein: einerseits wird immer wieder auf die reale örtliche »Ghetto-Situation« referiert, andererseits wird der Ort der Akteure, die Mannheimer Stadtteile Jungbusch, Westliche Unterstadt und Neckarstadt-West, mit dem Zentrum des HipHop identifiziert und dementsprechend uminterpretiert: »Isch bin der Rapper von New York« erklärt Gio nach einer vorausgehenden sizilianischen Dissing-Sequenz, gerichtet an eine deutsche Autoritätsperson (Bierbach/Birken-Silverman 2002), und inszeniert sich dementsprechend durch Reproduktion englischen Slangs (Gesprächsausschnitt 4, Zeile 4).

Gesprächsausschnitt 4

1 Gio: ja isch bin der Rapper von New York #|PRUSTENDES GERÄUSCH|#
 2 K: #LACHEND#
 3 Sara: |(.....)|
 4 Gio: #PRUSTENDES GERÄUSCH# u jau bani mono fucker mutter #lacht#
 5 # RAPPEND-----#

Neckarstadt-West wird als Bronx bezeichnet, gleichzeitig Symbol des Ghettos, der Dekadenz und der Wurzeln des HipHop. Besonders symbolträchtig ist die folgende Sequenz:

Gesprächsausschnitt 5

1 Gio: bist du auch so
 2 Dani: nein isch bin Nord/ isch bin New School un West Coast
 3 Gio: e vuarda öh |isch bins ja net| alleine oda
 [und sieh mal]
 4 Sina: |auf jeden Fall|/
 5 Gio: |s ja bei jedm so|
 6 Sina: |auf jeden Fall war ich| net fertik
 7 Pino: a du bisch doch |ebe bei de Southside Rockern|
 8 Sara: |jeder jeder ah| sie hat gemeint jeder
 9 dreht sich um
 10 Dani: der hat des üba uns gesa:/
 11 Gio: also net des
 12 K: #LEISE MUSIK#
 13 Sina: un auf jeden Fall hab isch schon ne Weil/|ah hab isch|
 14 Pino: |des sin die/|
 15 Sina: aufgehört|weils * al/alleine s net machen|
 16 Pino: |d/die/des sin die Dirty Girls ja un du bisch|
 17 Sina: wollt| ja
 18 Pino: aus'm| * Southside Rockerszeit ja
 19 K: #ZU GIO#

Ausgelöst durch den von den Mädchen geäußerten Vorwurf des

»machismo« als »typisch italienisch« bzw. sizilianisch erfolgt eine interaktiv gestaltete, binnendifferenzierende Identitätskonstruktion. Hier distanziert sich Dani, der Gruppenjüngste, durch Verortung als »Nord« und als »West Coast« (Zeile 2), Gio wird demgegenüber als der »Southside Rockerszeit« zugehörig kategorisiert (Zeilen 7, 18). Zum einen liegen hier Bezüge zur Lebenswelt der Jugendlichen vor, Neckarstadt-West > *West Coast* im Falle Danis, zugleich mit Verweis auf die jüngere Generation der New School, während *Southside Rockerszeit* auf die ältere und traditionellere Old School referiert und zudem auf eine B-Boy Crew aus der Region. Andererseits liegen Bezüge zur Herkunftsgesellschaft vor, insofern als »Nord« auf Norditalien verweist, der von Dani beanspruchte Herkunftsraum, *Southside* hingegen auf Süditalien, dem sich Gio verbunden fühlt, und zwar genauer gesagt Neapel als der – auch medial über Film und Musik vermittelter – international bekannte Prototyp einer süditalienischen Metropole und der Unterwelt. Örtliche Bezüge auf die Aufnahme- und Herkunftsgesellschaft werden also umgedeutet im Sinne einer globalen kulturellen Dimension des Lebensraums.⁹

Lokale Dimension		Kulturelle Dimension
Mannheim	Italien	HipHop
Neckarstadt-West	Nord	West Coast -> New School
Southside Rocker	Süd	Southside Rocker -> (Old School)

5. WISSEN UND KOMMUNIKATIONSSTIL: FACHWORTSCHATZ UND INTERAKTIONSFORMATE

5.1 Wissen

Bei den aufgezeichneten Gesprächen handelt es sich in hohem Maße um Expertengespräche, um eine Art nichtinstitutioneller Fachkommunikation, ferner um mit Externen durchgeführte Experten-Laien-Diskurse in Form von Interviews. Die Expertendiskurse sind gekennzeichnet (1) durch Fokussierung der Themen Breakdance, Rap und Outfit, (2) durch ganz spezifische Interaktionsformate – Selbstdarstellung und wertende Sprechhandlungen wie Boasting und Dissing – sowie (3) durch Planungsdiskurse zur Arbeit (dem Training). Hinzu kommen als weitere Marker (5) Sprachmischungen und (6) die Verwendung eines fachsprachlichen Wortschatzes. Dazu zählen kulturspezifische Referenten wie die Namen von Crews und Musiktitel, sachspezifische Termini und Schlüsselbegriffe des ethischen Wertekodex (z. B. »Respekt«).

Die diesbezügliche diskursive Kompetenz lässt sich im Sinne von Bauman (1977: 11) als Performanz definieren:

»a mode of spoken verbal communication that consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence. This competence rests on the knowledge and ability to speak in socially appropriate ways.«

Die Entwicklung eines gruppenspezifischen Kommunikationsstils wird möglich auf der Basis gemeinsamen Wissens, gemeinsamer Szene- und Fachsprache, einer spezifischen diskursiven Praxis.

Das gemeinsame Wissen umfasst (1) neben dem sozialen Handlungswissen und (2) dem in der kulturellen Praxis des Breakdance explizit werdenden Körperwissen, beide Teile des Weltwissens, (3) das Sprachwissen, und zwar Sprechhandlungswissen und semantisches Wissen: d.h. Wissen über die italienische Herkunftsgesellschaft – z.T. über mediale Stereotype vermittelt – und über die deutsche Aufnahmegesellschaft sowie darüber hinausgehend über die HipHop-Szene, eine Art Kulturexpertenwissen, des weiteren das Wissen über die Gruppenmitglieder, über ihre gemeinsame Geschichte als Gruppe und ihre gemeinsamen Erfahrungen. Von kommunikativer Relevanz ist dieses Wissen insofern, als zum einen Geschichte und Erfahrungen den Gegenstand rekurrenter Erzählungen gegenüber Nichtgruppenmitgliedern bilden und damit ihrer Gruppenidentität Ausdruck verleihen, zum anderen bei entsprechenden Referenzen elliptisch verkürzte Ingroup-Interaktion möglich ist. Das HipHop-spezifische Fachwissen kann mit Thornton (1995) als subkulturelles Kapital einer jugendkulturellen Sozialwelt definiert werden. Es handelt sich bei HipHop um Fertigkeiten, die durch mediale Vermittlung und im Alltag erworben werden. Die diesbezüglichen technischen Kenntnisse sowie das entsprechende multikulturelle und gesellschaftsspezifische Wissen und schließlich die Reflexion über HipHop finden ihren Ausdruck in der gruppeninternen Kommunikation.

5.2 Kulturspezifische Referenzen

Das Expertenwissen der Gruppenmitglieder beinhaltet das Wissen über Künstler und Produkte, die im Diskurs über die internationale HipHop-Szene im Rahmen informativer oder weitaus häufiger werdender Sprechhandlungen thematisiert werden, so als Vorbilder und Leitfiguren *RunDMC*, *DJ Bobo*, die lokalen Breakdance-Crews *Battle Warriors*, *Unique Wizzards*, Vizeeuropameister 1998, die italienischen Rapgruppen *Passa sul tempo*, *Articolo 31*. Die »Produkte« werden schnittsweise reproduziert oder als Referenzen in die Konversation eingebettet, z. B. *Rumours*, ein Musiktitel, dessen Erscheinungszeitpunkt Symbol für das Gründungsdatum der Gruppe ist. Referenzen

auf Persönlichkeiten des HipHop fungieren in hohem Maße als Mittel der eigenen Prestigesteigerung und sind damit Teil des Boasting (s. Gesprächsausschnitt 6, Zeilen 9, 11, 14, 17):

Gesprächsausschnitt 6

- 1 Carmine: also und wir hatten viele AufRitte*
- 2 Gio: das auch
- 3 Carmine: ja
- 4 Sara: wo ?
- 5 Carmine: zum Beispiel einmal in Heidelberg von seschzich sin
- 6 wir zweita gewordn
- 7 Gio: m Altersheim
- 8 Pino: #KICHERT#
- 9 Carmine: va wir hattn aba beRühmte |Tänza, wir| hattn den
[komm]
- 10 Dani: |((.....)|
- 11 Carmine: Toni von Unique Whizzards, s is scho/s is schon ein
- 12 beRühmta Tänza, der hat bei uns getanzt *
- 13 Pino: hihihhi
- 14 Carmine: der |hat auch jetzt|den M/ Moon Star/
- 15 Sara: |isch glaubs dir jetzt|
- 16 Carmine: die |sin| auch/ okay
- 17 (männl.) |Moon Star|
- 18 Carmine: sin nisch berühmt aba di sin gut *
- 19 Gio: die sin von * |Altersheim (...)|
- 20 Carmine: |un die Battle| Warriors hattn wir
- 21 auch *
- 22 Sara: < wie heißen die
- 23 Carmine: un ja äh 'ntschuldigun aba ihr sollt/ müsst ruhsch
- 24 sein und die/ wir ham alle |bei uns je|/ die ham
- 25 Sina: |schs|
- 26 Carmine: alle getanzt und wir sind zweita gewordn für pfa/
- 27 für paa Stimm werdn wir ersta, aba macht nix *
- 28 mitmachn is alles, denk isch mal, und also, wenn
- 29 die mein'/ die ham's von uns gesehn, des Tanzn,
- 30 s weiß-isch

* Der Großbuchstabe R deutet auf ein gerolltes (apikales) /r/ hin.

Bemerkenswert ist, dass das gruppeninterne Boasting sich stets auf die professionelle Kompetenz bezieht und auf Deutsch als interethnisch-Verkehrssprache erfolgt, während gegenüber Externen Akte des Boasting v.a. der Herausstellung männlichen Powers dienen und auf Sizilianisch erfolgen, z.T. in Verbindung mit Anspielung auf Sinnbilder sizilianischer Gegengesellschaft, die durch Sprache vermittelt werden (vgl. Bierbach/Birken-Silverman 2002). Als Ästhetisierungsphänomen äußert sich diese Gegengesellschaft im Sinne der alten Mafia, deren eigentliche Funktion zunächst in der Entwicklung eines

Herrschafts- und Ordnungssystems bestand, das als Opposition gegen die Fremdherrschaft, als Schutz von Rechten und Interessen verstanden wurde.¹⁰ Dieser verbale Ausdruck des Habitus der Härte, der durch spielerische Image-Inszenierung ironisch gebrochen wird und dadurch eine Entwirklichung erfährt (Bierbach/Birken-Silverman 2002), manifestiert sich handlungspraktisch in fikionalisierter Form im Breakdance, im sportlichen Wettkampf (vgl. Liell 2001: 193).

5.3 Fachterminologie

Die HipHop-Fachsprache verweist nicht nur auf das gemeinsame gruppenspezifische Expertenwissen und auf dessen Rolle als verbindendes Element der Gruppenidentität, sondern die übernational verbreiteten Anglizismen verweisen zugleich mit den sizilianischen und deutschen Elementen auf die globale Komponente der Identität der Jugendlichen im Sinne der Zugehörigkeit zur HipHop-Nation. Dazu gehören die Terminologie der sozialen Beziehungen wie *crew* und die Personenreferenz mit englischen Titeln wie *DJ*, *MC*, *Master*, die sizilianische Anredeform (auch der Mafiosi) *frati boni* »gute Brüder« (s. Gesprächsausschnitt 9, Zeile 5) nach dem englischen Modell *brothers* für die Mitglieder der *crew* und die allerdings ebenso nur vereinzelt erscheinende Abschiedsfloskel *peace*, des weiteren technisches Fachvokabular, das den Sprechstil markiert: z.B. *scratch*, *CD*, *show*,¹¹ *Elektro-Buggie*,¹² *sound*, *equalizer* (der Klangregler, der dazu dient, Klangakzente zu setzen und der für den Mikrofonkanal der optimalen Justierung bedarf), Bezeichnungen für Breakdance-Figuren wie *Krone*,¹³ *freeze*,¹⁴ *headspin*, *flare*,¹⁵ *Tommy flare* (s. Gesprächsausschnitt 7, Zeilen 6, 7).

Gesprächsausschnitt 7

- 1 Gaby: *anche tu fai il breakdance ?*
[du machst auch Breakdance ?]
- 2 Carmelo: *no*
[nein]
- 3 Pino: *doch früher*
- 4 Carmelo: *na vota*
[früher]
- 5 Sina: *lui breakdance lo fa ogni tanto*
[der macht ab und zu Breakdance]
- 6 Pino: *quannu ci passa a testa no machta n bisschen Headspin,*
[wenn's ihm einfällt, gell]
- 7 *Tommy flare*
(8-19)
- 20 Pino: *ah ja hamma schon mal was gemacht * Battle*
- 21 Dani: *ja * un so Auftritte*

- 22 Gaby: *chi è stato il primo, chi è il migliore al breakdance ?*
 [wer ist der erste gewesen, wer ist der beste im
 Breakdance ?]
- 23 Pino: *il migliore ? äh Sky Elements*

Rekurrente Schlüsselbegriffe konstituieren *Battle*, der Kampf, der im Breakdance seinen Ausdruck findet, und *Respekt* als zentraler ethischer Wert.

5.4 Selbstrepräsentation: Respekt

Respect und *Disrespect*, wie er sich im Dissing äußert, können als die beiden Pole einer HipHop-spezifischen Streitkultur gelten. Unter den gemeinsam geteilten Werten und Normen der Gruppe ist von ganz zentraler Bedeutung der Respekt, der von Institutionen und Autoritäten eingefordert wird, ihnen selbst jedoch nach ihrer Einschätzung verweigert. »Respekt« hat in der Gruppe einen wesentlich weiteren Bedeutungsumfang als im HipHop. Der Begriff verweist nicht nur auf das Wertesystem dieser Jugendsubkultur, sondern darüber hinaus auch auf das herkunftsbezogene sizilianische Wertesystem, und zwar auf den Ehrenkodex der Mafia. Diese »ehrenwerte Gesellschaft« bildet die medial vermittelte Hintergrundfolie zur Inszenierung von Gangsta-Rap-Szenenbewusstsein in der Gruppe: dementsprechende Stilisierung des Backgrounds und des Ghettolebens – im Übrigen im amerikanischen und im deutschen Migranten-HipHop etabliert (s. 4.1). Damit verbunden ist das Zulegen respektheischender Namen, Abverlangen von Respekt gegenüber dem Territorium durch Verleihung einer überlokalen, globalen Dimension und Artikulation des Anspruchs auf Respekt in dem einzigen von der Gruppe verfassten, auf die eigenen Verhältnisse zugeschnittenen Rapsong (Gesprächsausschnitt 8) – der Ausdruck eines neuen Selbstbewusstseins.

Gesprächsausschnitt 8

- 1 he ja wir sin die drei Kids/
 2 die Großen denken wir wärn ein Witz/
 3 sie wer'n schon sehn/
 4 dass wir kommen und gehn/
 5 wann imma wir wolln/
 6 spielen wir verschiedene Rolln/
 7 sie glauben uns nich/
 8 aba * nur sie brauchn ja disch/
 9 aba wir tun unsre Pflicht

Es handelt sich um einen *message rap*, mit dem sich die Jugendlichen

als Mannheimer Italiener Gehör verschaffen und artikulieren – sinnvoller Weise auf Deutsch –, indem sie aus den persönlichen Erfahrungen des Alltags heraus ihrer Forderung nach Handlungsfreiräumen und Selbstbestimmung, nach Respekt, Ausdruck verleihen. Hervorzuheben sind u. a. als spezifische Rapelemente die Anrede der Zuhörer (»disch«, Zeile 8) und der Verweis auf die hier nicht zugestandene Credibility (Zeile 7).

5.5 Boasting

Nach der Theorie des symbolischen Interaktionismus ist mit Goffman (1994) davon auszugehen, dass die Kommunikation der *facework* – der Gesichtsarbeit – dient, d. h. der Konstruktion eines positiven Image, so wie der Sprecher gesehen werden möchte. Des weiteren ist entsprechend dem auf Bakhtin (1979) zurückgehenden Polyphoniekonzept davon auszugehen, dass ein Sprecher mit mehreren Stimmen sprechen kann, d. h. er kann andere imitieren und dadurch Identifikation zum Ausdruck bringen. Dieser *Face*-Konstruktion entspricht die folgende Sequenz aus der Gruppeninteraktion. Gio inszeniert hier nach Anstoß von Pino den Gast-Auftritt zweier prominenter DJs von internationalem Rang bei der Gruppe: *DJ Deko* aus Paris und *DJ Earthquake* aus Braunschweig. Durch Performanz von deren Part und durch positive Bewertung der Gruppe wird hier Selbstlob über die Szene-Persönlichkeiten als *testimonials* inszeniert (Zeile 6):

Gesprächsausschnitt 9

1 Pino: er iddu fa ca Francoforte fino a/
[und er kommt hierher von Frankfurt bis nach/]
2 Gio: mmiaum * na vuci >> con calma |(..)
[eine Stimme >> mit Ruhe]
3 |#IMITIERT MOTORLÄRM, SINGT#
4 Francesco: |ja|
5 Gio: frati boni eh >>> ou isch bin B-Bo' Earthquake *
[gute Brüder]
6 Gio: jo oright my name is Deko, I komm from Pã-ris
7 Pino: äh sein Name/ se Name |(...)|
8 Gio: |jo isch| komm os Braun-
9 schweig un isch fin's toll hier die B-Boys und heut
10 aa'mt viel Party abgeh*
11 Sina: #LACHT#

Dieser Auslegung von HipHop als urbaner Undergroundpartykultur, als kulturellem Kapital, gegenüber steht die Deutung als ökonomisches Kapital mit Selbstrepräsentation über Statussymbole: z. B. in Gesprächsausschnitt 10 »wenn wir genug Geld haben lassen wir uns 'nvasion-Bus machen« (Zeile 13). Über die gruppenverbindenden

Elemente Breakdance und Rap hinaus wird hier auch Spraying als Visualisierung der Gruppenidentität im urbanen Raum miteinbezogen: »die Autos sprühen wir vorher Invasion und so« (Zeile 5) mit Verweis auf die Illegalität (Zeile 6). Bus bzw. Auto werden umfunktionierte zu Transportmitteln der Gruppenidentität über die Grenzen des eigenen Stadtviertels hinaus.

Gesprächsausschnitt 10

- 1 Sara: und wenn ihr Bruda au noch fährt, ham wa zwei Autos,
 2 dann langt's
 3 Gio: > s gut
 4 Sara: also ihr hört noch von uns
 5 Flavio: die Autos sprühen wir vorher Invasion und so #LACHT#
 6 Sina: ja oa mein Bruda |bringt disch um| #LACHT#
 7 Dani: |ah was, wir müssten| uns
 8 'nvasion Ding besorgn
 9 Flavio: wenn isch Führaschein hab
 10 #DURCHEINANDERSPRECHEN#
 11 Dani: ja genau
 12 Pino: wenn wir genug Geld haben, lassen wir uns n
 13 'nvasion-Bus machn
 14 Sara: oah
 15 Dani: der/ der/ der wenn-er Führaschein hat
 16 Flavio: wenn isch Führaschein hab * gibts 'nvasion-Bus

5.6 Dissing

Wie Gesprächsausschnitt 11 zeigt, ist der gruppenspezifische Kommunikationsstil – das gilt v.a. für die Jungen – durch mehrsprachige Äußerungen in einer Interaktionsepisode gekennzeichnet, und zwar Deutsch mit Mannheimer Markierung als die interethnische Verkehrssprache in ihrem Stadtviertel und demgegenüber Sizilianisch, das als »Bauernsprache« bezeichnet wird und auf die dörfliche Herkunft hinweist. Der Ausschnitt illustriert exemplarisch die sozialsymbolische Funktion der verwendeten Sprachen:

Gesprächsausschnitt 11

- 33 Sara: tuo zio è Gino Ra/ [dein Onkel ist Gino Ra/]
 34 Carmine: |Gino Rappa| a prò è maleducato, ducazioni nun-avi
 35 cu chiddi cchiù nichì
 [G. R. ist aber schlecht erzogen, keinen Anstand
 hat er mit den Jüngeren]
 [...]
 39 Sara: cu chiddi ranni nun-avi mancu
 [mit den Erwachsenen auch nicht]
 40 Dani: ey des stimmt aba

- 41 Carmine: *non sacciu pircí iddu sa rispittari chiddi ra/*
 42 *che si iddu voli rispettu di nantri/ n-a dari*
 43 *prim u rispettu a nantri*
 [ich weiß nicht, weil der kann die Erwachsenen
 respektieren/wenn er von uns Respekt will, muss er
 uns zuerst Respekt geben]
- [...]
- 48 Carmine: *no weesch der Ton **
 49 Sina: *richtig*
 50 Pino: *ou*
 51 Carmine: *isch glaub bei |den/ bei ihm Dorf|*
 52 Pino: *|no veramenti| [nein echt]*
 53 Carmine: *|Redet man so mit kleineRen|*
 54 Pino: *|er hat ein falschn Umgang|*
- [...]
- 65 Pino: *c'era n dest di carotta ca dissi na cosa sbagliata*
 [da war ein Karottenkopf der was Falsches sagte]
 66 Sara: *si aspetta * |cu fu| stu test e carotta*
 [ja warte * da war dieser Karottenkopf]
 67 *#|LACHEN#*
 68 Pino: *> suo zio*
- [...]
- 95 Carmine: *Michele hats gesagt (...)*
 96 Gio: *<< Michele * Michele Sucabrodu ouuu*
 [Michele Suppenschlürfer]
- [...]
- 99 Carmine: *Michele Mangia Ficudínj [Kaktusfeigen-Fresser]*
 100 Sara: *e stu Michele pircí u fici iddu a moderazione ?*
 [und dieser Michele warum hat der die Ansage
 gemacht]
- 101 Carmine: *also isch weiß nich |weil er vielleisch|/*
 102 Flavio: *|perch'è un carota|*
 [weil er eine Karotte ist]
- 103 Carmine: *< weil er vielleisch den Onkel von Giovanni gut*
 104 *kennt und irgendwie m/*
 105 Gio: *nein der is doch DJ do un der macht des*
- [...]
- 110 Carmine: *hã isch-ab/ 'tschuldigung isch hab noch nie ein*
 111 *DJ gesehn, der wo nur mit CDs macht, was is des,*
 112 *des is/ des is kein DJ*
 113 Gio: *#LACHT SCHALLEND UND KLATSCHT BEIFALL#*
 114 Sara: *ja*
 115 Pino: *ma Italy DJ*
 116 Carmine: *ein DJ mit CDs*
- [...]
- 120 Carmine: *äh was ? soll-a mit CDs scratchn un so weita ?*
 121 *des is kein DJ [...]*
 122 Sara: *des is kein DJ, kennst du den*
 123 *|isses n Verwandter von dir (...)?|*
 124 Carmine: *|de/ de/ des is ein ganz normal|*
 125 Sara: *|des is kein DJ|*
 126 Carmine: *|isch kenn-ihn| des is ein ganz normala*

tätsmarker fungieren, ist resümierend festzustellen, dass Deutsch die interethnische Verkehrssprache, die in der Ingroup-Kommunikation dominante Varietät und das Medium der fachsprachlichen Kommunikation darstellt, das auch gruppenintern für Akte des Boasting gebraucht wird. Für Akte des Dissing hingegen fungiert in hohem Maße das Sizilianische, das einerseits intern die traditionell-archaische Agrargesellschaft stigmatisiert, andererseits gegenüber Externen als Ausdruck des Powers einer der Gangsta-Szene des HipHop nachempfundenen Gegengesellschaft in Szene gesetzt wird – ein kulturelles, sprachliches und identitäres Patchwork. Wie Dittmar (1997: 163) bereits ausgeführt hat, dürften in den zu erwartenden vorherrschend mehrsprachigen europäischen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts derartige Identitätsakte für Individuen und Kollektive von grundlegender sozialer und sprachpolitischer Bedeutung sein: Sprecher positionieren sich selbst in einem multidimensionalen sprachlichen Raum und nehmen relativ zu ihren Positionierungen an verschiedenen Sprach- und Kommunikationsgemeinschaften teil, die in Form von Gruppen ihrer Umwelt »wählbar« sind. So wählen die Sprecher je nach ihrer Gruppenzugehörigkeit jene Varietäten, mit denen sie sich identifizieren. Identitätsakte sind die sozialpsychologischen Motivationen, die Sprecher zur Wahl und Übernahme von Sprachnormen führen – durch das soziale Medium der Rede im vorliegenden Falle innovativ und Eigenes hervorbringend vollzogen.

ANMERKUNGEN

1 Subkultur wird hier im Sinne der Chicago School verstanden: »une solution culturelle à des problèmes de statut et d'intégration. La solution culturelle implique un changement de cadre de référence; c'est un processus de création culturelle, de création de valeurs, de création d'un style culturel particulier qui incorpore les traditions antérieures et qui émerge dans l'interaction d'un ensemble d'individus expérimentant les mêmes difficultés d'intégration sociale« (Raulin 2001).

2 Im Unterschied zu den von Menrath (2001) untersuchten Migrant*innen sind diejenigen unserer Studie in die Lebenswelt des »Ghettos« und dessen Lebensbedingungen eingebunden.

3 Liell (2001: 190) spricht von eigendynamischen Praktiken, die Formen des kreativen Handelns nahe stehen aufgrund der gemeinsamen Strukturelemente Handlungssituation, Körperbezug der Akteure, Kollektivität. Doch beinhalteten diese handlungspraktische Steigerungen und neue Formen kollektiver Übereinstimmung »im Unterschied zur kreativen Bearbeitungsform, in der zwischen diesen Ele-

menten eine prozesshafte, *selbstreflexive*, bewusste Vermittlung stattfindet, die zur Ausbildung von Zwecken und Werten führt.«

4 »Wenn der Rezipient gleichzeitig bewusst die beiden Rollen des Zuschauers und des Mitmachers übernimmt, kommt es zur para-sozialen Interaktion mit den im Medium handelnden Figuren« (Müller et al. 1999: 27).

5 An den zitierten Gesprächsausschnitten beteiligt sind die Gruppenmitglieder Pino (16), Gio (17), Sina (16), Carmine (17), Dani (15), Francesco (16), Flavio (16), der Ex-Breakdancer Carmelo (18) sowie die Exploratorinnen Sara (ingroup) und Gaby (outgroup). Aus Datenschutzgründen sind die Namen z. T. verschlüsselt. Transkriptionskonventionen: die verschiedenen Sprachvarietäten werden durch die Schriftart unterschieden (deutsch, *sizilianisch/italienisch*); Übersetzungen folgen in eckigen Klammern. Es bezeichnen [...] überlappendes Sprechen, / Abbruch, < laut, > leise.

6 Vgl. a. Liell (2001: 193) zur kollektiven Identität türkischer Hip-Hopper: »Die herkömmliche Dichtotomisierung von ›deutscher‹ und ›türkischer‹ Kultur und die Unterstellung eines konflikthaften Aufeinanderpralls dieser als statisch und homogen verstandenen kulturellen Welten bei Jugendlichen mit Migrationshintergrund wird dabei in Frage gestellt. Denn teilweise werden in den Praktiken und Milieubildungsprozessen der Gruppen [...] explizit Positionen *zwischen* dieser Dichotomie geschaffen, die [...] neue ›hybride‹ Identitäten schaffen.«

7 Diese Identitätskonstruktion stellt sich keineswegs in gleicher Weise für Gruppen italienischer Migrantenjugendlicher aus der Mannheimer HipHop-Szene dar und unterscheidet sich bspw. von derjenigen der Gruppe Avanty Fratelly (vgl. Menrath in diesem Band).

8 Im weiteren Sinne richtet sich die Distanzierung insbes. gegen Ordnungsinstanzen wie v.a. schulische Institutionen und gegen Erscheinungsformen lokaler Unordnung und Gesetzlosigkeit, die örtliche Drogenszene.

9 Die Inszenierung des Ghetto- und HipHop-Machos äußert sich in der Verortung der Mädchen als »Dirty Girls« (Zeile 16).

10 Vgl. die Bezeichnung eines Rappers italienischer Herkunft und ehemaligen B-Boys aus Heidelberg, Toni L, als »der Pate«, der auf seine Abstammung verweist und seine Stellung im HipHop symbolisieren soll.

11 Jede Gruppe führt hier vor der Battle eine fünf- bis zehnminütige choreographierte und einstudierte tänzerische Performance zu einem eigens gemixten Tape vor (Liell 2001: 184).

12 »Um 1972 in Fresno (Kalifornien) entstandene Tanzrichtung, die sich unabhängig vom B-Boying in New York City entwickelte« (Breakdance-Glossar 2003, s.v. Electric Boogie).

13 Mischung zwischen Headspin und Windmühle, seitliche Drehung auf dem Kopf.

14 »Freezes gehören zu den Powermoves und bezeichnen ein abschließendes, wie angefroren erscheinendes Verweilen in einer Position. Freezes leben von Eigenkreationen« (Breakdance-Glossar 2003, s.v. Freezes).

15 Vom Namen des Turners Thomas Flare abgeleitete Bezeichnung einer Übung am Pferd mit auf den Arm gestützter kreisender Bewegung, die in den Breakdance übertragen wurde.

LITERATUR

- Androutsopoulos, Jannis/Scholz, Arno: »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics«, in: *PhiN- Philologie im Netz* 19 (2002), S. 1-42. Online-Dokument, URL: <http://www.fu-berlin.de/phn/phn19/p19j.htm> (letzter Zugriff: 18.03.2003).
- Bakhtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. R. Gröbl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Barab, Sasha: »Communities of practice«, 2000. Online-Dokument, URL: <http://inkido.indiana.edu/research/copfrt.html> (letzter Zugriff 18.03.2003).
- Bauman, Richard: *Verbal art as Performance*, Prospect Heights: Waveland Press 1977.
- Berns, Jan/Schlobinski, Peter: »Constructions of identity in German hip-hop culture«, in: Jannis Androutsopoulos/Alexandra Georgakopoulou (Hg.), *Discourse Constructions of Youth Identities*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins (Pragmatics & Beyond new series 110), 2003, S. 197-219.
- Bierbach, Christine/Birken-Silverman, Gabriele: »Kommunikationsstil und sprachliche Symbolisierung in einer Gruppe italienischer Migrantenjugendlicher aus der HipHop-Szene in Mannheim«, in: Inken Keim/Wilfried Schütte (Hg.), *Soziale Welten und kommunikative Stile*, Tübingen: Narr 2002, S. 187-215.
- Breakdance-Glossar von www.hiphop.de, 2003. URL: <http://www.hiphop.de/de/home.cfm?p=1713&CFID=3369630&CFTOKEN=34539019> (letzter Zugriff: 18.03.2003).
- Calvet, Louis-Jean: *Les voix de la ville. Introduction à la linguistique urbaine*, Paris: Ed. Payot & Rivages 1994.
- Dittmar, Norbert: *Grundlagen der Soziolinguistik – Ein Arbeitsbuch mit Aufgaben*, Tübingen: Narr 1997.
- Forschungsstelle Stadt- und Regionalforschung Rhein-Neckar: »Studie 1999 – Lebensstile in Mannheim«, Universität Mannheim, Lehrstuhl für Methoden der empirischen Sozialforschung und angewandte Soziologie. Online-Dokument, URL: <http://www.sowi>

- uni-mannheim.de/lesas/mas/studie1999_uebersicht.htm (letzter Zugriff: 18.03.2003).
- Friedrich, Malte: *Battle Culture*, in: *Telepolis*, Magazin der Netzkultur, 2000. Online-Dokument, URL: <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/musik/4302/1.html> (letzter Zugriff: 18.03.2003).
- Gaffer, Yvonne: *Aktionismus in der Adoleszenz – Theoretische und empirische Analysen am Beispiel von Breakdance-Gruppen*, Berlin: Logos 2001.
- Goffman, Erving: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994
- Koch, Markus/Menez, Raphael/Venker, Thomas: *Jugendliche Lebensstile*. Universität Stuttgart, Institut f. Sozialforschung, Abt. für Soziologie. Stuttgart 1996 (unveröff.).
- Liell, Christoph: »Anmache«, Rap und Breakdance. Identitäten und Praktiken Jugendlicher türkischer Herkunft in der HipHop-Szene«, in: Werner Rammert/Gunther Knauth/Klaus Buchenau/Florian Altenhöner (Hg.), *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2001, S. 177-195.
- Beauftragter für ausländische Einwohner der Stadt Mannheim (Hg.): »Ausländer in Mannheim: Statistische Daten/Stand Januar 2001«, Website der Stadt Mannheim. Online-Dokument, URL: www.mannheim.de/buerger_und_stadt/rathaus_und_politik/aemter_und_eigenbetriebe/auslaenderbeauftragter/mab_zahlen.html (letzter Zugriff: 18.03.2003).
- Menrath, Stefanie: *Represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument Verlag 2001.
- Müller, Renate et al.: »Identitätskonstruktion mit Medien und Musik«, in: *Medien praktisch 1* (1999), S. 26-30.
- Neumann, Friedrich: »Streiten nach den Regeln des Rap. Respect und Disrespect: zentrale Begriffe der Streitkultur im HipHop – Lernstationen ab Klasse 8«, in: *Musik und Bildung 4* (2001). Online-Dokument, URL: <http://www.klassik.com/de/magazine/magazines/musikundbildung/artikel15.htm> (letzter Zugriff: 18.03.2003).
- Raulin, Anne: »Les subcultures«, in: dies., *Anthropologie urbaine*, Paris: A. Collin 2001. Online-Dokument, URL: <http://www.reynier.com/Anthro/Urbaine/PDF/Subcultures.PDF> (letzter Zugriff: 18.03.2003).
- Reynolds, Simon: »In Dog we trust«, in: *Jungle World 22* (1999). Online-Dokument, URL: www.nadir.org/nadir/periodika/jungle-world/_2000/22/24a.htm (letzter Zugriff: 18.03.2003).
- Richard, Birgit/Krüger, Heinz-Hermann: »Welcome to the Warehouse. Zur Ästhetik realer und medialer Räume als Repräsentation von jugendkulturellen Stilen der Gegenwart«, in: Jutta Ecaris/Martina Löw (Hg.), *Raumbildung – Bildungsräume. Über die*

- Verräumlichung sozialer Prozesse*, Opladen: Leske + Budrich 1997, S. 147-166.
- Rose, Tricia: »Ein Stil, mit dem keiner klar kommt. HipHop in der postindustriellen Stadt«, in: SPoKK (Hg.), *Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, Mannheim: Bollmann Verlag 1997, S. 142-156.
- Thornton, Sarah: *Club Cultures*. Cambridge: Wesleyan University Press 1995.
- Wenger, Etienne: *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*, Cambridge: CUP 1998a.
- Wenger, Etienne: »Communities of Practice: Learning as a Social System«, in: *The Systems Thinker*, 9:5 (1998b), S. 2-3. Online-Dokument, URL: <http://www.co-i-l.com/coil/knowledge-garden/cop/lss.shtml> (letzter Zugriff: 18.03.2003).

Interkulturelle Bildungsprozesse im Breakdance

ARND-MICHAEL NOHL

Dass am Breakdance »fast immer ausländische Jugendliche«, zumal solche türkischer Herkunft, beteiligt sind, war bereits ein Jahr nach seiner Einführung in Deutschland innerhalb der Forschung bekannt (Mehler/Wartenberg 1984: 546). Dass damit Migrantenjugendliche nicht nur »zum ersten Mal [...] aktiv an einer subkulturellen Strömung« (ebd.) teilhaben, sondern dort auch interkulturelle Bildungsprozesse durchlaufen können, möchte ich in meinem Beitrag darlegen.

Auch wenn es (jugend-)soziologisch überzeugend ist, Breakdance als Ausdruck einer »subkulturellen Strömung« zu verstehen,¹ so muss dieser Begriff aus bildungstheoretischer und ästhetischer Perspektive problematisch erscheinen, grenzt er doch den Breakdance von vorneherein aus jenem Bereich legitimer Kultur und Kunst aus, der so eng mit dem Bildungsbegriff verbunden ist. Eine solche Abwertung ›populärer Kultur‹ unterläuft selbst deren akademischen Sympathisant(inn)en, die ihr zwar eine Bedeutung für ›ungebildete‹ bzw. ›bildungsferne‹ Bevölkerungsgruppen, nicht aber einen ästhetischen Wert zugestehen. Dem soll in diesem Beitrag zum einen der Ansatz einer »pragmatistischen Ästhetik« (Shusterman 1992) entgegen gesetzt werden. Zum anderen wird es darum gehen, eine ebenfalls im Pragmatismus verwurzelte interkulturelle Bildungstheorie zu skizzieren, die empirisch rekonstruierte interkulturelle Bildungsprozesse im Breakdance theoretisch zu reflektieren vermag.

Sowohl der ästhetische als auch der bildungstheoretische Ansatz fußen auf dem Pragmatismus des Philosophen und Pädagogen John Dewey. In seiner Kunsttheorie ging es Dewey darum, die Kunst aus dem ›Gefängnis‹ des Museums zu befreien und die »Kontinuität« zwischen Kunst und Alltag wiederherzustellen (vgl. 1987: 9). Im Mittelpunkt seines Werkes steht der Begriff der »experience«, die sich auf einer synchronen Ebene in der »Interaktion von Organismus und Umwelt« (1987: 28), z. B. von Produzent und ästhetischem Produkt,

konstituiert und in der diachronen Ebene in eine sinnhafte Kette vorangegangener und nachfolgender experiences (vgl. 1986a: 19) eingebunden ist. Diese temporale Kontinuität der experience lässt sich empirisch u. a. in der Lebensgeschichte eines Breakdancers fassen. An dieser Lebensgeschichte und deren Einbettung in das adoleszenz- und migrationsspezifische Milieu der Tänzer setzt dann auch die bildungstheoretische Betrachtung an, deren Hauptaugenmerk auf den Wandlungen in der Biographie liegt.

Meine Untersuchung lebt von den Brüchen und Blickwechsellern zwischen theoretischer Reflexion und empirischer Rekonstruktion, die zueinander nicht in einem Verhältnis der Ableitung, sondern der Reflexivität stehen. Dies spiegelt sich auch im Duktus des Beitrags wider: Zunächst gehe ich auf die Lebensgeschichte eines jungen Breakdancers namens Deniz ein (1), unterscheide dann systematisch zwischen praktischer Erfahrung und theoretischem Wissen (2), um danach das Milieu von Deniz und seinen Freunden einer genaueren Analyse zu unterziehen. Dabei stehen die spontanen Handlungspraktiken bzw. Aktionismen im Zuge der Adoleszenzkrise und der interkulturellen, migrationsspezifischen Differenzenerfahrungen, die die Jugendlichen zwischen familialer und gesellschaftlicher Sphäre machen, im Zentrum (3). Die interkulturelle Differenzenerfahrung dieser Jugendlichen aus Familien, die aus der Türkei eingewandert sind, lassen sich in theoretischer Perspektive genauer durchleuchten (4), um dann empirisch zu rekonstruieren, wie Deniz und seine Freunde im Breakdance ästhetische experiences machen (5) und eine Möglichkeit finden, die interkulturellen Differenzenerfahrungen zu bewältigen (6). Dass es sich hierbei um einen interkulturellen Bildungsprozess im Breakdance handelt, wird in einer erneuten – pragmatistisch inspirierten – theoretischen Reflexion deutlich (7), mit der ein abschließendes Licht auf den empirisch rekonstruierten Bildungsprozess von Deniz (8) geworfen werden kann.

I. DIE LEBENSGESCHICHTE EINES JUNGEN BREAKDANCERS

Deniz, ein knapp 20-jähriger semiprofessioneller Breakdancer, arbeitet die lebensgeschichtliche Kontinuität seiner experience gleich zu Beginn des narrativen Interviews heraus, das ich im Sommer 1998 mit ihm geführt habe. In der sehr knappen Eingangserzählung heißt es (Transkriptionsregeln s. Anhang):

Deniz: Und (1) naja damals wenn ich jetzt so überlege, damals hatt ich schon (.) für meine jetzige Zeit immer *Erfahrungen* gesammelt. Schon als K- kleiner Junge. Jeden Morgen so, (1) ich hatte mir

immer diese Kinderriegel gekauft so //mhm// von Milka, und dadrinne stand immer so Zaubertricks. Was man vorführn konnte. Und manchmal wenn ich Lust hatte halt (ich) bei der Lehrerin damit ich gute Punkte sammle, hab ich immer vor der Klasse ein (.) Zaubertrick vorgeführt. (2) //mhm// @Ja.@ '@(.)@' Und danach, von der sechsten Klasse an, (.) hab ich ehm meinen ((schluckt)) also Empfehlung zum Real- eh Schulabschluss bekommen, (1) dann war ich (.) auf ner Gesamtschule, //mhm// (.) hab mein Realschulabschluss da auch gemacht, (1) und hab dann von allem natürlich immer weiter noch getanzt und so. (4) keine Ahnung @(.)@

Interv.:

@(.)@ Ja erzähl ru-hig weiter. (1)

Deniz: 'Ja'. (.) Ja und auf der Gesamtschule; wo ich dann war, da war ich auch im (.) Theaterunterricht so. Aber ich hatte nie Bock weil die ham da komische Sachen gemacht. Ich war immer der (.) Tänzer sozusagen 'da'. //mhm// Theater und Tanz. (3) 'Was gibts noch so,' (4) Dann hab ich noch einen kleineren Bruder, (.) und noch ein älteren und (.) durch mein älteren Bruder bin ich so eigentlich in die Szene reingekommen so. //mhm// Der hat mich immer als kleiner Junge so mitgenommen auf HipHop-Partys und so, //mhm// und da hab ich gemerkt so (.) dass ich irgendwas andres machen will als eh (1) andre Ausländer vielleicht in Berlin. //mmh// Oder als andre Jugendliche, hat vielleicht mit Ausländer nichts zu tun, //mmh// keine Ahnung. (.) dann wollt ich irgendwas eh so anders ausdrücken als andere Leute. //mhm// (1) Schon früher (.) auch damals. (.) Aber wusste nicht wie also (.) ich hatte mich auch immer gefragt so (2) ehm was für ein Lebenssinn wir ham überhaupt so. Ganz oft, jetzt stell ich mir nicht mehr solche Fragen aber (.) früher. (2) Naja. (1) @(.)@ (3) Und da hab ich so gemerkt so, (.) dass ich das auf eine (.) Art und Weise machen kann, in dem ich mich selbst benutze; also mein Körper und (.) halt wie ich so bin. (1)

Deniz orientiert sich nicht an den (berufs-)biographischen Erwartungen und Ablaufmustern der Schule, sondern beantwortet die Frage nach dem »Lebenssinn ... überhaupt«, indem er die biographische Kontinuität seiner Lebensgeschichte selbstreflexiv herausarbeitet und in der Identität des Tänzers findet (»Ich war immer der Tänzer sozusagen«). Die Kontinuität seiner Lebensgeschichte stellt Deniz her, indem er die »Zaubertricks«, mit denen er – jenseits der institutionell festgelegten Wege – in der Schule »gute Punkte« gesammelt hatte, als eine jener »Erfahrungen« benennt, die auf die »jetzige Zeit« verweisen.

Die hier von Deniz eingenommene Ebene einer theoretisch-reflexiven Herstellung biographischer Kontinuität lässt sich unter-

scheiden von einer Ebene der praktischen Erfahrung, auf der sich bei Deniz ein Bildungs- und Wandlungsprozess andeutet: Deniz entdeckt auf den »HipHop-Partys«, dass er »irgendwas andres machen will« – auf die damit implizierte Abgrenzung gegenüber anderen »Jugendlichen« bzw. »Ausländern« gehe ich weiter unten ein – und findet diese »andere« Orientierung im Gebrauch seines »Körpers« und seines eigenen Wesens (»wie ich so bin«). Dass Deniz dies erst auf den »HipHop-Partys«, also nachdem er bereits in den HipHop involviert war, »gemerkt« hat, verweist auf einen Bildungsprozess, der nicht von einem antizipatorischen biographischen Entwurf, sondern von der Praxis des Breakdance und HipHop selbst ausgeht, und dem die theoretisch-retrospektive Reflexion nachgeordnet ist.

2. BREAKDANCE ZWISCHEN PRAKTISCHER ERFAHRUNG UND THEORETISCHEM WISSEN

Was Mehler/Wartenberg in Bezug auf den Rap schreiben, gilt hier ebenso für den Breakdance: »aus zielloser ›Action‹ kann sich sinnvolles Handeln nach und nach entwickeln, keinesfalls ist ›sinnvolle Praxis‹ nur instrumentelle Umsetzung von richtigen Gedanken in Aktion« (1984: 548). Dass es jenseits bzw. unterhalb der Gedanken oder des sprachlichen Diskurses eine Erfahrungsebene gibt, wird allerdings von jenen Philosophen bestritten, die »die Sprache als kognitiven Türsteher« (Prawat 2003) betrachten und einem »hermeneutischen Universalismus« (Shusterman 1992: 128) anhängen. Richard Shusterman (1992: 128) besteht in seiner »pragmatistischen Ästhetik« demgegenüber darauf, dass es – neben der Interpretation – »sowohl uninterpretiertes sprachliches Verstehen als auch bedeutungsvolle experience gibt, die nicht-sprachlich ist«. Eine empirische Rekonstruktion des Breakdance hat dieser Unterscheidung zwischen »Interpretieren« und »Verstehen« Rechnung zu tragen, um »die Rolle des unformulierbaren, prä-reflexiven und nicht-diskursiven Hintergrundes, aus dem heraus der Vordergrund des bewussten Denkens auftaucht und ohne den es niemals entstehen würde« (ebd.: 132), zu respektieren.

Obgleich Shustermans Unterscheidung zwischen nicht-diskursivem Hintergrund und theoretisch-diskursivem Denken auf den Pragmatismus zurückgeht und von John Dewey methodologisch ausgearbeitet wurde (vgl. 1986c), fehlt der pragmatistischen Tradition der empirisch-rekonstruktiven Sozialforschung doch ein Ansatz, der diese Differenz sowohl forschungspraktisch als auch methodologisch berücksichtigt.² Demgegenüber wird der wissenssoziologische Ansatz der dokumentarischen Methode (vgl. Mannheim 1964; Bohnsack 1999; Bohnsack/Nentwig-Gesemann/Nohl 2001), auf dem auch der

Forschungszusammenhang³ basiert, in dem das Interview mit Deniz erhoben wurde, durch die Unterscheidung zwischen einem reflexiv-theoretischen Interpretieren und einem vor- oder atheoretischen, praktischen Verstehen strukturiert. Während letzteres das vortheoretische Erfassen kultureller Phänomene meint und auf »gemeinsamen stillschweigenden, habitualisierten oder inkorporierten Wissensbeständen« zwischen den involvierten Menschen beruht (Bohnsack 1999: 199), verweist der Begriff der Interpretation auf »die stets auf diesen Erfassungen beruhende, aber sie niemals erschöpfende theoretisch-reflexive Explikation des Verstandenen« (Mannheim 1980: 272).⁴ Verstehen vollzieht sich auch jenseits der Versprachlichung in Texten, z. B. durch Bilder⁵ und durch die Handlungspraxis etwa des Breakdance.

Ein Zugriff auf die der Lebensgeschichte von Deniz unterliegende Handlungspraxis des Breakdance in ihrem Wandel wird durch die viereinhalbjährige Erhebungszeit (1994-1999) möglich, in der ich mit seiner Clique drei Gruppendiskussionen und mehrere narrative Interviews durchgeführt, sie aber auch teilnehmend beobachtet habe. Doch entstanden die folgenden Interpretationen nicht nur innerhalb eines fallinternen, diachronen Vergleichs, sondern beruhen auch auf der intensiven komparativen Analyse mehrerer Gruppen von Jugendlichen aus einheimischen und migrationsgeprägten Kontexten (vgl. dazu Nohl 2001a), auf die hier gleichwohl nicht eingegangen werden kann.

3. ADOLESCENZ UND MIGRATION ALS ERFAHRUNGEN JUGENDLICHER BREAKDANCER

Als wir das erste Mal in den Tanzsaal des Berliner Jugendzentrums kamen, zog sich gerade ein Jugendlicher die Hosen und einen dicken Pullover aus. Dabei kommen zwei Messer, eines an der Hose, das andere am Unterarm befestigt, zum Vorschein. Als der Jugendliche uns bemerkt, versteckt er die Messer schnell. Dann beginnt das Breakdance-Training. Die Jugendlichen tanzen einzeln. Scheinbar ohne Absprachen wechseln sie einander in einer Art Reißverschlussprinzip ab. Drei der Tänzer machen jeweils Felgen und kreisende Kopfstände am Boden. Wer am Rande steht, holt erneut Luft und ruht sich so ein wenig aus. Dann fängt er wieder mit den einleitenden tänzelnden Schritten nach rechts und links einen neuen Break an. Die meisten sind mit Jogginghosen und Kapuzen-Sweatshirts bekleidet. Auf den Kopf ziehen sie riesige Wollmützen auf, deren obere Flächen mit einer Art Plastik oder Leder überzogen sind. Dies schützt sie offenbar vor Hautabschürfungen bei den kreisenden Kopfständen, den »Headspins«.⁶

Hatte der Breakdance für Deniz noch mit der weitgehend unstrukturierten und unorganisierten Zusammenkunft Gleichaltriger und Gleichgesinnter auf den »HipHop-Partys« begonnen, so fand er mit

beginnender Adoleszenz eine Gruppe Jugendlicher, deren Mitglieder Breakdance begeistert sind. In dieser Clique, der ich den Namen »Wildcats« gebe, finden sich hauptsächlich männliche Jugendliche aus Familien zusammen, die aus der Türkei eingewandert sind.

Die Wildcats begegneten uns Forschenden sehr misstrauisch, wie sich dies auch im schnellen Verstecken der Messer andeutet. Diese Distanz wurde während der Gruppendiskussion, die der obigen Beobachtung folgte, und über den gesamten Erhebungszeitraum hinweg aufrechterhalten.

Gleich zu Beginn der Gruppendiskussion beantwortet ein Freund von Deniz die Frage, ob er in die Schule gehe oder eine Berufsausbildung mache, mit den Worten: »Ich mach 'ne Ausbildung als Dieb.« Jenseits des diskursiven, thematischen Gehalts, mit dem auf eine zentrale Aktivität der Jugendlichen hingewiesen wird, lässt sich dieser Satz in seiner Performativität auch als Provokation und Abgrenzung gegenüber den der Frage inhärenten Normalitätserwartungen (>ein Jugendlicher muss einer Schul- oder Berufsausbildung nachgehen<) interpretieren. Der Jugendliche testet auf diese Weise, ob der Interviewer sie auf seine Normalitätserwartungen verpflichten oder ihnen Freiraum gewähren wird.

Im Verlauf der Gruppendiskussion gehen die Wildcats ausführlicher auf jene Aktivitäten ein, mit denen sie gesellschaftliche Normalitätserwartungen negieren. Diese zumeist kriminalisierungsfähige Handlungspraxis begann im Rahmen einer in der ganzen Stadt als »Crazy Tigers« bekannten peer group und wurde später durch das Tanzen abgelöst:

Cengiz: ich hab mit elf Jahren angefangen zu klauen weil damals wurde so Crazy Tigers gegründet vielleicht (.) Crazy Tigers wurde vor acht so neun Jahren gegründet aber, ich war mit elf Jahren dabei bei den Kleinen und damals hab ich (...) Ich hab bis (.) so vierzehn Jahren nur geklaut, mit fünfzehn hab ich dann angefangen also HipHop war da Mode da hab ich angefangen zu tanzen. Dann hab ich en bisschen aufgehört zu klauen wurde immer weniger, dann hab ich (.) bin ich richtig auskommen aufs eh Tanzen konzentriert,

Bilgin: Und danach fing es an wieder richtig große Sachen zu klauen.

Deniz: Echt, danach hat der nur Einbrüche in Baustellen gemacht, Bohrmaschinen geklaut verkauft

Das »Tanzen« löst eine Phase im Leben des Jugendlichen ab, in der er »nur geklaut« hat. Allerdings ist damit keine negative Bewertung der kriminalisierungsfähigen Aktivitäten verbunden. Vielmehr stellt der Breakdance in dieser Zeit ein funktionales Äquivalent der »Einbrüche« dar, insofern sich in beiden eine zentrale Orientierung der

Gruppe realisieren lässt, nämlich die Abgrenzung von Normalitätserwartungen und die Suspendierung bzw. Negation des (Arbeits-)Alltags. Die Wildcats haben ein halbes Jahr vor der Gruppendiskussion die Schule verlassen und absolvieren nun eine Ausbildung oder suchen Arbeit. Die ersten Erfahrungen auf dem Arbeitsmarkt sind für sie enttäuschend, der Arbeitsalltag erweist sich als monoton und erniedrigend. In der Gruppendiskussion wird das Thema Arbeit und Beruf folgendermaßen bearbeitet:

Bilgin: das Berufsleben is völlig scheiße.

Cengiz: L wir wolln jetzt nicht immer nur über
Beruf reden also,

Während Bilgin die Negativität der ersten Berufserfahrungen markiert, negiert Cengiz das gesamte Thema, indem er es aus dem Diskurs entfernt. Neben den kriminalisierungsfähigen Aktivitäten dient auch der Breakdance den Jugendlichen zur Negation der (berufsbezogenen) Alltagsexistenz. Deniz etwa kann, wie sich im folgenden Ausschnitt aus der Gruppendiskussion dokumentiert, beim Tanzen »alles« vergessen:

Deniz: Abitur, nein also ich bin z-Zeit arbeitslos,
weil ich keinen Job gefunden habe, also ich war auch zu
faul Bewerbungen zu schreiben, (1) und (.) beim Tanzen
vergisst man halt alles so. Man konzentriert sich auf
das Tanzen, ist einer in einer anderen Dimension
irgendwie, und durch dieses eh verdient man auch sein
Geld ab und zu.

Zusätzlich zur Negation der beruflichen Probleme kommt dem Breakdance aber auch eine eigene Qualität zu, insofern man beim Tanzen »in einer *anderen* Dimension« ist und finanziell entlohnt wird. Allerdings bewegt sich diese Entlohnung, wie wir bei einem unserer Besuche im Übungsraum der Tänzer beobachten konnten, im Rahmen von geringen Geldbeträgen, Verköstigung und Freikarten. Um letztere mussten die Wildcats bei einem Auftritt auf einer Wahlparty 1994 der Berliner Jusos noch kämpfen.

Es zeigen sich hier erste Suchbewegungen, in denen der Breakdance als biographisch relevante Handlungspraxis erscheint, die möglicherweise für die Zukunft wichtig sein könnte. Gleichwohl ist die (berufs-)biographische Bedeutung des Breakdance zu jenem Zeitpunkt, an dem Deniz und seine Freunde etwa 17 Jahre alt sind, noch nicht klar. Die Wildcats sprechen zudem neben einer Karriere als Tänzer auch von der Überlegung, später einmal professionelle Dealer zu werden. Kriminalisierungsfähiges Handeln und Breakdance sind gleichermaßen fern einer biographischen Perspektive und in dieser

Hinsicht ungeplante, eher spontane experimentelle Handlungspraktiken bzw. »Aktionismen«, wie wir es nennen (Bohnsack/Nohl 2001).

Die Abgrenzungen, die diesen Aktionismen unterliegen, beziehen sich nicht nur auf gesellschaftliche Normalitätserwartungen; die Jugendlichen geraten angesichts ihrer kriminalisierungsfähigen Aktionismen auch in Konflikt mit ihren Eltern. Deren Orientierungen erscheinen den Jugendlichen nicht nur als andersartig, sie können mit ihnen auch nicht über derartige Orientierungsunterschiede kommunizieren. Dies ist gerade deshalb brisant, weil die Wildcats seitens ihrer Eltern auch Eingriffe in ihre eigene Handlungspraxis erfahren. Dort, wo die Eltern kriminalisierungsfähige Aktivitäten sanktionieren, kommt der Konflikt – auch in der metaphorischen Darstellung – zu einem Höhepunkt:

Bilgin: die- dein Vater is sowieso Kripo. (.)
 Cengiz: und mein Vater ist von Beruf eh Bürgermeister vom
 Ahrplatz @(.)@
 Deniz: L
 bah sein Vater is selbst (.) Bastard
 Bilgin: L ja Bürgermeister vom Ahr, das kann man sagen, sein
 Vater is wien Kripo eyh der erwischt jeden, beim Klauen
 beim Raub
 Armin: L beim Autoklauen @(.)@
 (...)
 Deniz: sein Vater is Muhtar @(.)@

In den Häuserzeilen um den Ahrplatz, wo die Wildcats ansässig sind, herrscht eine informelle Kontrollstruktur, die durch den Vater personifiziert wird, und innerhalb derer die jugendlichen Aktivitäten ausgegrenzt und sanktioniert werden. Die Rolle des Vaters wird zugleich karikiert, indem ihm die Jugendlichen Berufe zuschreiben, die er als Nichtdeutscher nicht ergreifen kann (»Kripo«; »Bürgermeister«). Dies findet dort seine Fortsetzung, wo der Vater – auf Türkisch – als »Muhtar« (deutsch: Ortsvorsteher) bezeichnet wird. Die Lebensweise des Vaters, die einseitig an Lebensgewohnheiten und Verwaltungsstruktur der Türkei ausgerichtet erscheint, ist für die Jugendlichen obsolet und in ihren Augen für die hiesige Gesellschaft unangemessen, wie sich dies auch im Lachen der Wildcats dokumentiert.

In diesem Bezug auf das Herkunftsland der Eltern wird deutlich, dass es sich bei den geschilderten Erfahrungen der Wildcats nicht bloß um solche Konflikte zwischen Eltern und Kindern handelt, wie sie auf dem Höhepunkt der Adoleszenzkrise auch in einheimischen Familien zu beobachten sind. Vielmehr überlagern sich hier adoleszenzspezifische Familienkonflikte mit einer interkulturellen Differenzenerfahrung, die die Wildcats durchleben: Auf dem Höhepunkt

ihrer Adoleszenzkrise erfahren diese Jugendlichen – wie auch andere Jugendliche mit Migrationshintergrund (vgl. Bohnsack/Nohl 2001; Nohl 2001a) – eine tief greifende, praktische Differenz zwischen der inneren Sphäre des Elternhauses und der Einwanderungscommunity einerseits und der äußeren Sphäre der Gesellschaft und ihrer Institutionen andererseits.

Diese Sphärendifferenz erstreckt sich nicht nur auf die diskrepan- ten Normalitätserwartungen, sondern umfasst auch die unterschiedli- chen Sozialitätsformen, die in innerer und äußerer Sphäre herrschen. Die äußere Sphäre ist durch gesellschaftlich-abstrahierte Beziehungs- formen geprägt, wie sie vor allem in Form von institutionalisierten Ablaufmustern (Schule, Ausbildung), aber auch in ethnischer Diskri- minierung Niederschlag in den jugendlichen Erfahrungen finden. Die innere Sphäre umfasst einen – bisweilen unvermittelt – aus dem Her- kunftsland der Eltern tradierten Sozialitätsmodus, auf den die Jugend- lichen oben mit der Metapher des »Muhtar« hingewiesen haben. Eine solche interkulturelle Differenzenerfahrung steht am Ausgangspunkt des Bildungsprozesses, den Deniz durchmacht.

4. INTERKULTURELLE DIFFERENZERFAHRUNG

Die hier in Rede stehende interkulturelle Differenzenerfahrung zwi- schen den beiden Sphären kann theoretisch durchleuchtet werden:⁷ Sie ist nicht in eine übergreifende »Gesamtordnung« (Waldenfels 1994: 8) eingebettet, auf deren Ebene die Differenz quasi aufgehoben wäre. Die Sphärendifferenz stellt insofern einen unversöhnlichen »Widerstreit« zweier inkommensurabler »Sprachspiele« dar (dazu Koller 2002).

Allerdings lässt sich die Sphärendifferenz nicht auf den Wider- streit unterschiedlicher Diskurse reduzieren, sondern muss als Erfah- rung mit ihren vorsprachlichen, vortheoretischen und leiblichen Ele- menten betrachtet werden. Erst dann wird, wie Jürgen Wittpoth u. a. im Anschluss an den Pragmatisten George Herbert Mead, einem Freund und einer Inspirationsquelle John Deweys, ausführt, die ganze »Dramatik des Problems, Fremdheit als produktive Verunsicherung anzunehmen« (1994: 122), deutlich.⁸

Zweifelsohne wird eine Verunsicherung nicht schon durch jene alltäglichen Differenzen ausgelöst, denen man auch im gewohnheits- mäßigen Handeln von Situation zu Situation begegnet, insofern keine Situation der anderen gleicht. Erst wo differente »Erfahrungsstruktu- ren und Erfahrungsordnungen« (ebd.: 127) zu Tage treten (wie etwa in der Sphärendifferenz der Breakdancer), wird Fremdheit zur Verunsi- cherung eingespielter Handlungsrouninen. Dann nämlich ist das Fremde in die eigene Handlungspraxis (etwa in das Leben in innerer

und äußerer Sphäre) inkorporiert; es lässt sich somit von jener Fremdheit unterscheiden, die im Alltag multikultureller Gesellschaften so häufig auftritt, aber in der Äußerlichkeit des distanten Aneinander-Vorbeilebens verbleibt. Nur das inkorporierte Fremde kann zum Differenten, zum Anderen in einem selbst werden (vgl. Wulf 1999).

Der Übergang von der distanziert-äußerlichen Fremdheit zur handlungspraktischen Fremdheits- und Differenz Erfahrung markiert einen Kippunkt, der das interkulturelle Geschehen bildungstheoretisch relevant werden lässt.⁹ Denn in diesem Moment laufen die Handlungsroutrinen (»habits« im Sinne Deweys) ins Leere und die eingespielte Dialektik von sozialen Perspektiven und persönlicher Spontaneität (von »me« und »I« im Sinne Meads) bricht auseinander (vgl. auch Wittpoth 1994: 130). Damit (z. B. mit der Erfahrung der Sphärendifferenz, die letztlich unterschiedliche soziale Perspektiven in einen Gegensatz zueinander bringt) entsteht ein Raum für die Spontaneität der Akteure, wie sie Mead mit dem Begriff des »I« (Mead 1980: 239) und Dewey mit dem Begriff der »Impulsion« (1987: 64) gefasst hat.

Diese Spontaneität des Handelns bringt »eine experience in Gang ..., die nicht weiß, wohin sie geht« (ebd.: 66). Im Unterschied zu einer theoretisch-diskursiven Bewältigung der Differenz Erfahrung müssen die spontanen Handlungen und Aktionismen – wie dies unten am Beispiel des Breakdance deutlich werden wird – nicht einmal unmittelbar an der Problematik der Fremdheits- und Differenz Erfahrung ansetzen. Wird (dennoch) mit den Aktionismen die (Sphären-)Differenz bewältigt, so kommt es zur Erfüllung einer »abgerundeten Erfahrung« (Joas 1996: 205), die Dewey als »ästhetische experience« (1987: 56) bezeichnet. In einer solchen ästhetischen experience sind Handeln und Wahrnehmung unmittelbar miteinander verknüpft, »jedes aufeinander folgende Element fließt frei, nahtlos und ohne Leerstellen in das was folgt« (1987: 43).¹⁰

5. DIE ÄSTHETISCHE EXPERIENCE DES BREAKDANCE

Der Aktionismus des Breakdance setzt zwar nicht unmittelbar an der interkulturellen Differenz Erfahrung, d. h. an der Problematik der Sphärendifferenz an, entfaltet sich jedoch in dem Raum zwischen innerer und äußerer Sphäre und gewinnt allmählich – wie Deniz dies mit der Metapher der »anderen Dimension« andeutet (s. o.) – eine eigenständige Qualität im Sinne einer dritten Sphäre (siehe Abschnitt 6). Zugleich kommt dem Breakdance eine Qualität des Fließens und der ästhetischen experience zu. Besonders deutlich wird dies dort, wo

die Jugendlichen zwischen dem technischen Erlernen eines »Powermoves« und der Entfaltung eines »Style« unterscheiden, wie im folgenden Ausschnitt einer Gruppendiskussion mit den Tänzern:

- Tim: ... Powermoves kann jeder machen (...) die kann jeder lernen so Kopfdrehen (1) das is nur ne Frage der Zeit wenn man sich darein hängt aber so zum Beispiel Style das is so (1) da (...) kannste richtig erkennen oah das is dein Style das is sein Style oder hat der abgeklaut so, von den andern Tänzern sowatt.
- Jim: da kannste den da
- Tim: Den Style den kann man nicht so einfach lernen das is das schwierigste würd ich sagen beim Tanzen. Richtig geilen Style zu kriegen.
- Jim: Style is schwer.
- Tim: Ja
- Jim: Style is die is die- der Charakter des Menschen weißte, nämlich wenn de aggressiv bist gehste aggressiv rein in die Schritte dumm-dumm-kre-de-kre. Aber wenn de en Softy bist gehste softy rein so, scht-da-da machste so einen so, da, wenn du dir einen Tänzer anguckst so, und seine Styles so dann merkst du schon, dreißich vierzich Prozent wie der drauf is.
- Tim: Ja. Das stimmt.
- Jim: Da is so. Wie er drauf, aha er is gut drauf. So wenn Deniz jetzt reingehet mit Schritte würd ich sagen hey ho @(.)@ ne Alter da da bin ick vorsichtig so.

Die ästhetische experience entfaltet sich nur dort vollständig, wo ein eigener »style« entwickelt wird. Der »style« lässt sich – im Gegensatz zum »Powermove« – »nicht einfach so lernen« (insofern er eben nicht innerhalb fest gefügter Muster entwickelbar ist, falls er nicht »abgeklaut« sein soll), sondern bedarf einer Fundierung im persönlichen Selbst, im »Charakter« des Tänzers, wie dies dann in einer lautmalerischen Beschreibung (»dumm-dumm-kre-de-kre«) am Beispiel von Deniz exemplifiziert wird.

Deniz, der am zitierten Teil der Gruppendiskussion nicht teilgenommen hat, zieht eine unmittelbare Verbindung des »Tanzstils« zur »Lebensgeschichte« des jeweiligen Tänzers, welche in den gesellschaftlich anerkannten Tanzformen (»Jazz«, »Ballett«) so nicht gegeben sei:

- Deniz: ... es ist hundert Prozent (.) s- genauso schwer, wenn nich noch schwerer; den Tanz den wir machen. //mhm// Weil der ist ja nicht nur ein Tanz, er ist eine Lebensphilosophie; oder eine (.) eh Lebensausdrucksweise. //mhm// Von jedem Tänzer persönlich. Das sieht man auch an den Tänzer persönlich,

zum Beispiel (.) jeder hat einen anderen Tanzstil;
 //mhmm// daraus könnte man auch eh schließen was eh für
 eine Lebensgeschichte er hat.

Als Beispiel verweist er auf seinen eigenen Tanzstil, mit dem er – ähnlich seinen Freunden – »Hardcore oder den ausgeflippteren Typ« verbindet. Die Bedeutung der »Lebensgeschichte« im Breakdance hatte Deniz ja schon zu Beginn des narrativen Interviews – in einer retrospektiven Reflexion – anhand der »Zaubertricks« herausgearbeitet (s.o.).¹¹

Die ästhetische experience im Breakdance beschränkt sich jedoch nicht auf den einzelnen Tänzer, sondern vermag auch die Gruppe der Tänzer und ihre Zuschauer zu integrieren. Dies dokumentiert sich etwa in der Beobachtung einer »Show«, die drei Mitglieder der von Deniz und seinen Freunden aus der Clique der Wildcats heraus gegründeten Tanzgruppe »White Waves« 1998 in einer Disco gaben, die vornehmlich von Jugendlichen aus türkischen Einwanderungsfamilien besucht wird:

Wir suchen uns Stehplätze zwischen der Theke und der Ballustrade zur Tanzfläche, auf welche wir von hier oben schauen können. Doch zunächst ist weit und breit nichts von den White Waves zu sehen. Die Tanzfläche ist brechend voll, die jungen Leute bewegen sich zu den Rhythmen des türkischen Pop. Als die Musik ins Arabeske übergeht, hoffe ich auf ein Ende. Doch die Menge ist außer sich vor Begeisterung, viele singen die altbekannten Lieder von Orhan Gencebay und İbrahim Tatlıses mit. Es ist bereits 1.30 Uhr, da erwähnt der DJ in der Ansage des nächsten Liedes die White Waves. Nach zwei weiteren Liedern höre ich Rufe im Publikum: »White Waves, White Waves, tönt es da.

Nach einigen weiteren Liedern unterschiedlicher Musikrichtung kündigt der DJ in einem Mischmasch aus Türkisch und Deutsch die White Waves an. Er nimmt ein drahtloses Mikrofon, rennt damit auf die Bühne und treibt dabei das Publikum auf die höheren Stufen des Raumes. Die drei Mitglieder der White Waves springen auf die zur Bühne gewordene Tanzfläche und machen erste tänzelnde Schritte in alle Richtungen. Dabei winken sie dem Publikum zu. Der sonore Technik-Sound »ihrer« CD ertönt.

Alle im Publikum suchen sich günstige Positionen zum Zuschauen. Mehrere junge Frauen und Männer klettern vor mir auf die Bänke und Tische. Zwei junge Männer wippen im Takt der Musik. Plötzlich sehe ich, wie die beiden langsam vor mir herunter auf den Boden sinken. Der Tisch ist unter der Last der jungen Männer und ihrer rhythmischen Bewegungen abgebrochen.

Die White Waves tanzen die Schritte einer Choreographie. Dabei gehen immer nur zwei auf die Fläche, ein dritter wird jeweils neu eingewechselt. Immer wenn die beiden synchron und schwungvoll agieren, klatscht das Publikum. Dann beginnen zu einem zweiten Musikstück die Powerbreaks. Die Tänzer treten einzeln hervor, umkreisen einen imaginären Punkt auf der Tanzfläche. Einer macht einen Helikopter, d. h. er kreiselt auf seinem Rücken. Der zweite wagt den Headspin, das Kopfkreiseln, findet am Ende aber keinen ge-

glückten Schluss und verlässt mit entschuldigenden Gesten die Tanzfläche. Nach zirka sieben Soloeinlagen springt der DJ erneut auf die Tanzfläche, schreit etwas völlig Unverständliches ins Mikrofon und ruft: »Das waren die White Waves! Applaus! Das Publikum applaudiert heftig, zusammen mit einigen Pfiffen.

Ausschlaggebend für das Gelingen dieser Show, die durch den DJ und die Tänzer inszeniert wird, ist gerade nicht die technische Perfektion im Breakdance, die angesichts der kleinen Tanzfläche und des harten Bodens von den Jugendlichen auch nicht gewährleistet werden kann. Von zentraler Bedeutung ist vielmehr, dass hier eine gemeinsame Handlungspraxis, des tanzenden und mitwippenden Publikums und der Breakdancer, zumindest rudimentär entfaltet werden kann. Der hier beobachtete Moment wird in der pragmatistischen Ästhetik als Höhepunkt der ästhetischen experience konzeptualisiert. Dewey spricht hier von dem »Gefühl einer Gemeinschaft, das durch ein Werk der Kunst generiert wird« (1987: 275), wenn – wie es bei Mead, auf den sich Dewey bezieht, heißt – »Sinn für Zusammenspiel, wenn Korpsgeist die untereinander verknüpften Handlungen belebend beherrscht« (Mead 1987: 352).

6. BIOGRAPHISCHE PERSPEKTIVEN AUF DIE ENTSTEHUNG EINER DRITTEN SPHÄRE IM BREAKDANCE

Die Signifikanz des Breakdance und damit die Bedeutung dieser ästhetischen experience wird für Deniz und seine Freunde erst allmählich deutlich. Während, wie weiter oben dargestellt, auf dem Höhepunkt der Adoleszenzkrise der Breakdance noch einer neben anderen (kriminalisierungsfähigen) Aktionismen war, wird den Jugendlichen später klar, dass kriminalisierungsfähiges Handeln ihnen nur eine »Akte« bei der Polizei, aber keine biographische Zukunft bringt. Im Unterschied hierzu erfahren die Jugendlichen im Breakdance die positive Reaktion ihrer näheren und weiteren Umgebung: Sie werden nicht nur von den Jugendlichen ihres Stadtviertels bewundert, sondern man lädt sie auch zu (bezahlten) Auftritten im In- und Ausland ein. Unter anderem anhand dieser signifikanten Reaktion ihrer Interaktionspartner (vgl. Mead 1980) gewinnt der Breakdance über den Aktionismus hinaus eine reflexive Relevanz, verstetigt sich und wird zum Medium neuer berufsbiographischer Perspektiven.

In dem Maße, in dem der Breakdance zum Medium einer biographischen Orientierung wird, entfernen sich Deniz und seine Freunde allerdings auch von ihrem Herkunftsmilieu. Dies deutete sich bereits in der Eingangserzählung des narrativen Interviews (s.o.) an, in dem Deniz sich von den »anderen Ausländern« bzw. den »anderen Jugend-

lichen« abgrenzt. Zugleich wird ihm und seinen Freunden vorgeworfen, im Breakdance »kommerziell« geworden zu sein, wie dies in der Gruppendiskussion mit den Tänzern verhandelt wird:¹²

Deniz: Hier und das mit dem kommerziell Werden das äh entwickelt sich mit der Zeit. Wenn man an einer Sache (.) kleben bleibt und hängen bleibt das kommt dann automatisch wenn man (.) das Ding durchzieht, kommt automatisch auch Aufträge weil zum Beispiel wenn wir jetzt eh so zu Wettkämpfen gehn (.) und da die Jungs burnen, und da den ersten machen Deutscher Meister werden Berliner Meister werden (.) mit Europa-Meister werden, das (.) spricht sich natür lich rum, und somit kriegen wir auch

Forscher: L Mmh.

Deniz: die Auftritte weil da sind ja auch viele Leute, die uns sozusagen (.) in Anführungsstrichen begehren so. Ehrlich jetzt.

Forscher: L mmh L mmh

Jim: L Das

isses.

Deniz: Und so (.) kommt man dann halt immer weiter.

Anlässlich der Kommerzialisierungsvorwürfe expliziert Deniz die Genese der Professionalisierung. Auch in dieser Schilderung dokumentiert sich, dass der Breakdance und seine Professionalisierung keineswegs aus einer (zweck-)rationalen Planung heraus entstehen, sondern »automatisch« erfolgen. Es ist die hohe affektive, mit Hingabe verknüpfte Bindung (>kleben«) an den Breakdance, welche die Jugendlichen zum Erfolg führt. In der gesellschaftlichen Bewährung gewinnt der Breakdance dann eine biographische Relevanz, die einen Professionalisierungsaspekt aufweist: Auf den Erfolg innerhalb der Breakdance-Szene, nämlich bei »Wettkämpfen«, folgt die Bekanntheit außerhalb der Szene (>spricht sich natürlich rum«), mit der sich auch »bezahlte Auftritte« einstellen. Wie sich im unten wiedergegebenen Abschnitt zeigt, haben sich damit auch die Fähigkeiten der Tänzer, ihre Gagen auszuhandeln, weiterentwickelt:

Deniz: L Zum Beispiel früher ham wir An- eh Aufträge genommen, da ham wir eh für fünfzig Mark getanzt oder so. Aber jetzt (.) ja jetzt kann ich mir das

Forscher: L Mmh.

Jim: L Fürn Döner oder fürn Cola.

Deniz: nicht mehr weil (.) die Leute sehn einfach nur immer, ooch fünf Minuten hat ern bisschen rumgehampelt, und

dafür kriegt er jetzt en Hunni. Weil (.) die sehn das so. Aber keiner denkt en bisschen mehr danach (.) wie lange trainiern diese Typen wir

Jim:

└ Ja.

Forscher:

└ Mmh.

Deniz: trainiern schon fünf sechs Jahre, und das muss man alles mitberechnen. Und somit steigt halt der Wert auch dann (weil) wird man auch immer besser, die Synchronie, wir

Forscher:

└ mmh.

Deniz: liefern ja auch richtig perfekte Shows. Is ja nich so dass wir nichts dann für unser Geld machen.

Deniz vergleicht hier jene Zeiten, in denen Auftritte »fürn Döner oder fürn Cola« absolviert wurden (nämlich auf dem Höhepunkt der Adoleszenzkrise, s.o.), mit dem Stand, auf dem sie zweieinhalb Jahre später, zur Zeit dieser Erhebung sind. Inzwischen nämlich handelt Deniz die Gagen aus, wobei er die Perspektive des Publikums bzw. der Auftraggeber zwar nachvollzieht, deren Begrenztheit jedoch zugleich deutlich macht. Er verweist hier zum einen auf die langjährige Trainingszeit und zum anderen auf die Qualität ihrer Leistungen (»perfekte Shows«). Der Breakdance hat sich vom wesentlich aktionistischen zum reflexiven Handeln gewandelt.

Dieser Wandel bezieht sich im Fall der von mir untersuchten Jugendlichen nicht nur auf ihr Werk, sondern auch auf ihre Lebensgeschichte selbst. Auf dem Höhepunkt der Adoleszenzkrise (im Alter von ca. 17 Jahren) war der Breakdance noch weitgehend aktionistisch strukturiert und anderen Aktionismen wie dem kriminalisierungsfähigen Handeln äquivalent; er diente vornehmlich dazu, die Alltagsexistenz zu vergessen. Zweieinhalb Jahre später wird aus dem Aktionismus des Breakdance – wie gezeigt – ein reflexives Handeln, mit dem Deniz und seine Freunde zum einen eine (berufs)biographische Perspektive erhalten, zum anderen aber auch jenes interkulturelle, migrationsspezifische Orientierungsproblem der Sphärendifferenz lösen, das sich ihnen mit der Adoleszenzkrise zu stellen begann. Die Jugendlichen trennen nun scharf zwischen innerer und äußerer Sphäre und grenzen sich von ihnen ab.

Die Abgrenzung zur äußeren Sphäre erfolgt, indem der nunmehr 19-jährige Deniz sich von all den Handlungen distanziert, die gesellschaftlichen Normalitätserwartungen entsprechen. In der Gruppendiskussion gesteht er unter dem Beifall seiner Freunde den Jobs, denen er nachgeht, nur insofern eine Relevanz zu, als die Relation von Arbeitszeit und -entlohnung zufrieden stellend sei; auch gegenüber jungen Frauen beschränkt er seine Beziehung auf »rein sexisches« und lehnt »Liebe dies das Treffen und Kino gehen« ab, auch um »kein

Herz« der Frauen zu brechen, wie er dem hinzufügt. Während also gesellschaftlich akzeptierte Handlungspraktiken für ihn von nur geringer Bedeutung sind, verweist Deniz am Ende seines Redebeitrages dem Breakdance die eigentliche Relevanz zu: »Weil nebenbei ham wir auch noch sehr viel anderes zu tun, so zum Beispiel wie tanzen und so wir sind alle in der HipHop-Szene auch sehr aktiv mit dem Breakdancen«.

Diente also auf dem Höhepunkt der Adoleszenzkrise der Breakdance noch vornehmlich dazu, die Alltagsexistenz und die Erfahrungen der Arbeit(slosigkeit) zu negieren, so trennen die Jugendlichen (und insbesondere Deniz) nunmehr zwischen den institutionalisierten Ablaufmustern einer Berufskarriere, wie sie die äußere Sphäre prägen, und ihren eigenen biographischen Perspektiven.

Eine ähnliche Grenzziehung ließ sich auch aus den Schilderungen der Jugendlichen über ihr Elternhaus, d.h. in Bezug auf die innere Sphäre, herausarbeiten: Im Anschluss an eine längere Beschreibung seiner (rudimentären) Kommunikation mit der Mutter bringt ein Freund von Deniz das Gesagte auf den Punkt und macht zugleich deutlich, dass er diese Erfahrung teilt: »man ist zu Hause ganz anders, als man draußen ist«. Deniz ergänzt wiederum: »ja zu Hause, die haben von gar nichts ne Ahnung«, und schreibt dies der »alten Denkweise« ihrer Eltern zu. Diese Unkenntnis der Eltern über ihre eigene außerhäusliche Handlungspraxis »is auch besser so«, heißt es dann in der Gruppendiskussion, denn sie ermöglicht es den Jugendlichen, ihren Eltern gegenüber »Respekt« zu zeigen.

Statt des Konfliktes mit dem Vater, der wie ein »Muhtar« die (kriminalisierungsfähigen) Aktionismen der Jugendlichen sanktioniert, grenzen sich die Jugendlichen um Deniz nun also nicht nur von der äußeren, sondern auch von der inneren Sphäre des Elternhauses und der Einwanderercommunity ab. In dieser *Sphärentrennung* bewältigen die Jugendlichen die Erfahrung der *Sphärendifferenz*; dabei entsteht ein Raum, innerhalb dessen sich eine eigene, *dritte* Sphäre des Breakdance und des HipHop bilden kann und in dem sich neue biographische Perspektiven entfalten.

7. INTERKULTURELLE BILDUNG

Solche Brüche in der kulturellen Tradierung, wie sie sich etwa in der Sphärendifferenz und -trennung dokumentieren, kann eine Theorie interkultureller Bildung als Ausgangspunkt von Bildungsprozessen begreifen. Wo Handlungsrouninen und das feste Gefüge von persönlicher Spontaneität und sozialen Perspektiven (»I« und »me« im Sinne Meads) in der interkulturellen Differenzenerfahrung aufgebrochen werden, wird der Aktionismus freigesetzt; in diesen Aktionismen entfal-

ten sich neue Handlungspraktiken, deren Sinn und Funktionalität für die Bewältigung der Differenzerfahrung erst nachträglich deutlich werden.

Der Aktionismus des Breakdance beginnt in einem Raum, der noch nicht sprachlich-diskursiv durchdrungen und festgelegt ist. Die interkulturelle Differenzerfahrung wird so durch die handlungspraktische Erweiterung des Spielraums bewältigt. Erst auf der Basis eines solchen praktischen Spielraums, wie er sich in der dritten Sphäre des Breakdance manifestiert, können sich dann auch neue sprachliche Diskurse und theoretisch-reflexive Vergegenwärtigungen entwickeln. Unmittelbar und ausschließlich auf dem Wege einer diskursiven und theoretischen Erörterung wäre m.E. gerade die interkulturelle Problematik der Sphärentrennung nicht zu bewältigen gewesen, hätte dies doch vorausgesetzt, was gerade fehlt: eine gemeinsame Diskurswelt von innerer und äußerer Sphäre.

Im Pragmatismus, der dieses Primat der Handlungspraxis vor der (sprachbasierten) Reflexion in seiner Handlungstheorie postuliert, sind solche Wandlungsprozesse, wie sie sich bei den Breakdancern dokumentieren, unter Bezug auf religiöse Konversionen ausgearbeitet worden. Konversionen sind dadurch gekennzeichnet, dass sich ihr Wandlungscharakter »nicht auf diesen oder jenen Wunsch in Bezug auf diese oder jene Bedingung unserer Umgebung beziehen, sondern auf unser Sein in seiner Gesamtheit« (Dewey 1986b: 12). Diese »adjustment«, wie Dewey (ebd.: 14) sie nennt, umfasst mithin »die Konstitution der Person selbst in ihren fundamentalen Strebungen« (Joas 1996: 210). Auch wenn Dewey dies nicht so gesehen hat,¹³ begreife ich einen derartigen Wandlungsprozess, d.h. die »adjustment«, als Bildungsprozess (vgl. ausführlich dazu Nohl 2001b u. 2003). Im Falle von Deniz beginnt ein solcher Bildungsprozess anlässlich interkultureller Differenzerfahrungen.

Während in der klassischen Bildungstheorie Bildung vornehmlich als Veränderung des Einzelnen verstanden wird, betont der Pragmatismus nicht nur die interaktive und kollektive Einbettung solcher »adjustments«, sondern auch ihre Welt verändernde Qualität. Interkulturelle Bildung, verstanden als Wandel von Person *und* Welt, bleibt damit nicht auf den Einzelnen beschränkt; vielmehr verändern sich sowohl die Person(en) als auch ihre Umwelt. In diesem Sinne ist interkulturelle Bildung auch als gesellschaftlich und politisch zu begreifen.¹⁴

8. PERSÖNLICHER UND GESELLSCHAFTLICHER WANDEL

In Deniz' Lebensgeschichte und der kollektiven Biographie der Breakdancer wird sehr deutlich, dass nicht nur die Personen sich transfor-

mieren, sondern auch ihre Umgebung sich verändert. Es ist überhaupt erst die (positive) signifikante Reaktion der Anderen, die den Breakdance zu einer für sie biographisch relevanten Handlungspraxis werden lässt. Über konkrete Andere hinaus zeichnen sich aber auch Veränderungen im allgemein-gesellschaftlichen Stellenwert des Breakdance ab.

Untersucht man im Jahre 2003 – drei Jahre nach den letzten Erhebungen mit Deniz und seinen Freunden – die Homepage der Tanzgruppe, so finden sich hier nun nicht mehr nur Hinweise auf Auftritte in jugendtypischen Veranstaltungen und popkulturellen Shows. Die Breakdance-Gruppe wurde, so lässt sich hier nachlesen, auch zu Aufführungen in der Oper und im Theater eingeladen.

Diesen Wandel im gesellschaftlichen Stellenwert des Breakdance, dem die Weihen der Hochkultur verliehen werden, sieht Deniz in seinem 1998 geführten narrativen Interview schon voraus. Dort heißt es in einer entscheidenden Passage, in der Deniz nach seinen Zukunftsvorstellungen befragt wird:

Deniz: Für die Zukunft denk hab ich viele Sachen mir vorgenommen, //mmh// als erstes überhaupt nich a- also abheben weil ich bin immer noch der gleiche Mensch und ich versuche meine Ziele erstmal zu erreichen so. //mmh// (2) Es könnte auch sein so dass dieser ganze (.) Trubel v- auch bald vorbei is abber //mmh// das juckt mich dann gar nich. //mmh// Würde mich gar nicht intressiern; weil ich zieh sowieso durch was ich immer hatte, und wenn der ganze Breakdance-Jubel dann aus is, dann gelten wir als Kunst; //mmh// dann können wir auch so irgendwelche Sachen erreichen...

Auch wenn die positive Reaktion der Öffentlichkeit wichtig dafür ist, aus dem Breakdance für Deniz eine (berufs)biographische Perspektive ergeben kann, so differenziert er doch zwischen dem »Trubel« und seinen eigenen biographischen Plänen, die die kurzfristige öffentliche Anerkennung eher als Mittel zum Ziel erscheinen lassen. Weitauß zentraler erscheint hier die langfristige öffentliche Anerkennung des Breakdance als »Kunst«, die mit breiteren Entfaltungsmöglichkeiten für die Breakdancer (»dann können wir auch so irgendwelche Sachen erreichen«) verbunden ist.

Gleichzeitig deutet sich hier an, dass die biographische Zukunft von Deniz und seinen Freunden noch nicht en detail festgelegt, sondern zukunfts offen ist, insofern sie »irgendwelche Sachen erreichen« möchten, also dies noch nicht genau ausbuchstabieren können. Allerdings ist für Deniz der Motor dieser Zukunft klar: Es ist die Bewegungsgesetzlichkeit seiner Lebensgeschichte (das, »was ich immer hatte«), die er »durchzieht«. Damit ergibt sich hier ein Verbindungs-

stück zum Beginn von Deniz' biographischer Erzählung, in der er ebenfalls auf die Bewegungsgesetzlichkeit seiner Lebensgeschichte, darauf, »wie ich so bin«, rekurriert.

9. ZUSAMMENFASSUNG

Ausgangspunkt des interkulturellen Bildungsprozesses von Deniz ist, wie in diesem Beitrag empirisch gezeigt, nicht die diskursiv-gedankliche Reflexion interkultureller Probleme, sondern das (zunächst aktionistische, dann reflektierte) Experimentieren mit Lebensorientierungen und Handlungspraktiken. Der Breakdance als neu entstehende Kunst erweist sich hier als besonders geeignet für interkulturelle Bildungsprozesse, eröffnet er den Jugendlichen doch einen ästhetischen Raum jenseits kultureller Festlegungen, seien diese von der Aufnahmegesellschaft oder dem Elternhaus getroffen worden. Hier können zunächst in Form von Aktionismen auf praktische Weise unterschiedliche biographische Optionen exploriert und dann verstetigt und reflektiert werden.

Es wird in Zukunft darauf ankommen, solche Formen von Bildung und Kunst nicht nur empirisch zu rekonstruieren, sondern ihrer Legitimität auch in den kulturellen Institutionen der Gesellschaft Geltung zu verschaffen und auf diese Weise den durch interkulturelle Differenzerfahrungen in Gang gesetzten Wandlungsprozessen von Person *und* Gesellschaft Raum zu geben.¹⁵

TRANSKRIPTIONSREGELN

(3) bzw. (.):	Anzahl der Sekunden, die eine Pause dauert, bzw. kurze Pause
<i>nein:</i>	betont
. :	stark sinkende Intonation
, :	schwach steigende Intonation
vielleicht:	Abbruch eines Wortes
nei::n:	Dehnung, die Häufigkeit von : entspricht der Länge der Dehnung
(doch):	Unsicherheit bei der Transkription
():	unverständliche Äußerung, je nach Länge
((stöhnt)):	parasprachliche Ereignisse
@nein@:	lachend gesprochen
@(.)@:	kurzes Auflachen
//mmh//:	Hörersignal des Interviewers
l:	Überlappung der Redebeiträge
nein :	sehr leise gesprochen

ANMERKUNGEN

- 1** Zur Debatte um Jugendsubkulturen vgl. u. a. Griese (2000).
- 2** Auch Shusterman selbst kann, wie er schreibt, dieser methodologischen Unterscheidung in seiner Rekonstruktion des Rap nicht Rechnung tragen, lässt er doch »einige seiner wichtigsten ästhetischen Dimensionen«, wie die Musik oder die »mündliche Phrasierung und Intonation«, aus (ebd.: 216).
- 3** Das narrative Interview wurde am Ende zweier DFG-Projekte zu Ausgrenzungs- und Kriminalisierungserfahrungen Jugendlicher in Gruppen (Leitung: Ralf Bohnsack) geführt, innerhalb derer sowohl einheimische Jugendliche als auch solche aus Einwanderungsfamilien erforscht wurden (vgl. zu den Ergebnissen: Bohnsack et al. 1995; Schäffer 1996; Nohl 1996 u. 2001a; Bohnsack/Nohl 2001; Gaffer 2001; Weller 2003).
- 4** Die Konversationsanalyse, auf deren Erkenntnisse sich z. T. auch die dokumentarische Methode stützt, berücksichtigt das vortheoretische, nicht explizierte Verstehen, indem sie dem Durchführungsaspekt bzw. der Performativität der Sprache Rechnung trägt. Für die auch von mir herangezogene Methode des narrativen Interviews (vgl. Schütze 1983) ist zum Beispiel die Unterscheidung von Erzählen, Beschreiben und Argumentieren (vgl. Kallmeyer/Schütze 1977) grundlegend.
- 5** Die qualitative Sozialforschung wird sich zukünftig auch nicht-textlicher, bildförmiger Daten widmen müssen, will sie nicht aufgrund der Textförmigkeit wissenschaftlicher Kommunikation die gesamte soziale Wirklichkeit als textförmig apostrophieren (vgl. dazu Bohnsack 2003). Wie schwierig die Interpretation bildförmiger, visueller Daten ist, zeigt sich nicht nur in meinen recht bescheidenen Beobachtungen des Breakdance, sondern auch in dem Umstand, dass innerhalb der HipHop-Forschung sich der Bereich des Rap, der per se textförmige Daten produziert, ganz im Gegensatz zum Breakdance großer Beliebtheit erfreut.
- 6** Vgl. für die ungekürzte Fassung dieses und des folgenden Datenmaterials sowie für dessen Kontext Nohl (1996: 36-89; 2001a: 168-212).
- 7** Zum Differenzbegriff nicht nur in der interkulturellen Erziehungswissenschaft vgl. Lutz/Wenning (2001), Kiesel (1996) und Krüger-Potratz (1999).
- 8** Diese interkulturelle Problematik ist daher auch nicht auf dem Wege diskursiver Erörterung und der Vernunft (vgl. dazu Nieke 2000) lösbar, sondern harret einer handlungspraktischen Bewältigung, die Wittpoth in einer »Verallgemeinerung von Haltungen [...], die neben dem Denken auch präreflexive und leibliche Dimensionen umfassen« (1994: 131), sieht.

9 Meines Erachtens geht es an diesem Kipppunkt nicht mehr nur um unverbindliche Begegnungspädagogik oder rein politisch-diskursive antirassistische Erziehung, sondern um die Interkulturalität der Selbst- und Weltbezüge des Menschen, auf die etwa die Phänomenologie im Sinne von »Phasen des Fremdwerdens und Fremdseins« als »wichtige Elemente der modernen Biographie« abhebt (Lipnitz 1995: 47). »Letztlich«, so Wimmer (1997: 1066), »ist auch der einzelne Mensch keine homogene Substanz oder undifferenzierte Ganzheit, sondern bestimmt durch eine Kluft, die ihm eine Fremdheitserfahrung am eigenen Leibe zumutet«.

10 In diesem Zitat wird die Nähe dessen, was Dewey in seiner Kunsttheorie ausgearbeitet hat, zu Czikszenmihalyis Theorie des »Flow«-Erlebnisses recht deutlich (vgl. Uslucan 2001).

11 Hier deutet sich an, dass die »Reise ins Unbekannte«, von der Dewey (1987: 277) spricht, aus einem »biographischen Hintergrundwissen« (Alheit 1995: 299) schöpft, das »aus dem Unterbewussten herrührt, nicht kalt oder in Formen, welche mit Einzelheiten der Vergangenheit identifiziert werden, [...], sondern verschmolzen im Feuer innerer Aufregung. Sie scheinen nicht vom Selbst zu kommen, weil sie aus einem Selbst rühren, das nicht bewusst gewusst wird« (Dewey 1987: 71).

12 Derartige Spannungen zwischen »peer group und Organisation« hat Schäffer (1996: 177ff.) bei Musikbands untersucht.

13 In seiner Pädagogik betont Dewey (vgl. u.a. 1986a) nämlich die Bedeutung der Kontinuität, die sich allenfalls im Zuge des Generationenwechsels mit kultureller Erneuerung paare (vgl. dazu Nohl 2001b).

14 In dieser Hinsicht ist eine – hier nur knapp skizzierte – pragmatische Theorie interkultureller Bildung m.E. auch politisch, ohne – wie etwa manche Spielarten der antirassistischen Erziehung – sich auf das Politische zu beschränken.

15 Solche Wandlungs- und Bildungsprozesse sind nicht auf den Einwanderungskontext beschränkt, sondern in der »sprachlichen und kulturellen Pluralität« heutiger Gesellschaften begründet. Dieser »zeitigt Folgen für alle in Bildung und Erziehung Einbezogenen, unabhängig davon, ob sie selbst einen Migrationsprozess durchlaufen haben oder nicht« (Gogolin 2002: 267). In biographietheoretischer Perspektive heißt es bei Koller hierzu: »Die Pluralität kultureller Orientierungen muss [...] als grundlegende Bedingung für die Lebensgeschichten aller Gesellschaftsmitglieder verstanden werden. Migrant*innenbiographien könnten aber, so die leitende Hypothese, für die Frage nach Bildungsprozessen in einer radikal pluralen Gesellschaft besonders aufschlussreich sein, sofern die Erfahrung kultureller Differenzen darin eine besonders einschneidende Rolle spielt« (Koller 2002: 97).

LITERATUR

- Alheit, Peter: »Biographizität« als Lernpotential«, in: Krüger, Heinz-Herrmann/Marotzki, Winfried (Hg.), *Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung*, Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 276-307.
- Bohnsack, Ralf/Loos, Peter/Schäffer, Burkhard/Städtler, Klaus/Wild, Bodo: *Die Suche nach Gemeinsamkeit und die Gewalt der Gruppe. Hooligans, Musikgruppen und andere Jugendcliquen*, Opladen: Leske + Budrich 1995.
- Bohnsack, Ralf/Nentwig-Gesemann, Iris/Nohl, Arnd-Michael (Hg.): *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, Opladen: Leske + Budrich 2001.
- Bohnsack, Ralf/Nohl, Arnd-Michael: »Jugendkulturen und Aktionismus – Eine rekonstruktive empirische Analyse am Beispiel des Breakdance«, in: Zinnecker, Jürgen/Merkens, Hans (Hg.), *Jahrbuch Jugendforschung. Folge 1*, Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 17-37.
- Bohnsack, Ralf: »Qualitative Methoden der Bildinterpretation«, erscheint in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 6. Jg. 2003.
- Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung*, Opladen: Leske + Budrich 1999.
- Dewey, John: »A Common Faith«, in: Boydston, Jo Ann (Hg.): *John Dewey – The Later Works, 1925-1953, Vol. 9: 1933-1934*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1986b, S. 1-58.
- Dewey, John: »Art as Experience«, in: Boydston, Jo Ann (Hg.), *John Dewey – The Later Works, 1925-1953, Vol. 10: 1934*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1987, S. 1-352.
- Dewey, John: »Experience and Education«, in: Boydston, Jo Ann (Hg.), *John Dewey – The Later Works, 1925-1953, Vol. 13: 1938-1939*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1986a, S. 3-62.
- Dewey, John: »Logic: The Theory of Inquiry«, in: Boydston, Jo Ann (Hg.), *John Dewey – The Later Works, 1925-1953, Vol. 12: 1938*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1986c, S. 1-527.
- Gaffer, Yvonne: *Aktionismus in der Adoleszenz – Theoretische und empirische Analysen am Beispiel von Breakdance-Gruppen*, Berlin: Logos 2001.
- Gogolin, Ingrid: »Interkulturelle Bildungsforschung«, in: Tippelt, Rudolf (Hg.), *Handbuch Bildungsforschung*, Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 263-279.
- Griese, Hartmut M.: »Jugend(sub)kulturen« – Facetten, Probleme und Diskurse«, in: Roth, Roland/Rucht, Dieter (Hg.), *Jugendkulturen, Politik und Protest*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 37-47.

- Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Kallmeyer, Werner/Schütze, Fritz: »Zur Konstitution von Kommunikationsschemata der Sachverhaltsdarstellung«, in: Dirk Wegner (Hg.), *Gesprächsanalysen*, Hamburg: Helmut Buske 1977, S. 159-274.
- Kiesel, Doron: *Das Dilemma der Differenz – Zur Kritik des Kulturalismus in der Interkulturellen Pädagogik*. Frankfurt a.M.: Kooperative-Verlag 1996.
- Koller, Hans-Christoph: »Bildung und kulturelle Differenz – Zur Erforschung biographischer Bildungsprozesse von MigrantInnen«, in: Kraul, Margret/Marotzki, Winfried (Hg.), *Biographische Arbeit*, Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 92-116.
- Krüger-Potratz, Marianne: »Stichwort: Erziehungswissenschaft und kulturelle Differenz«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* Jg. 2. (1999), H. 2, S. 149-165.
- Lippitz, Winfried: »Fremd-Verstehen – Irritationen pädagogischer Erfahrung«, in: *Neue Sammlung*, 35. Jg., 1995, H. 2, S. 47-64.
- Lutz, Helma/Wenning, Norbert (Hg.): *Unterschiedlich verschieden – Differenz in der Erziehungswissenschaft*, Opladen: Leske + Budrich 2001.
- Mannheim, Karl: »Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation«, in: ders.: *Wissenssoziologie*, Neuwied: Luchterhand 1964, S. 91-154.
- Mannheim, Karl: *Strukturen des Denkens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
- Mead, George Herbert: »Das Wesen der ästhetischen Erfahrung«, in: ders.: *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 347-359.
- Mead, George Herbert: »Der Mechanismus des sozialen Bewusstseins«, in: ders.: *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 232-240.
- Mehler, Frank/Wartenberg, Gerd: »Breakdance und Rap – Protest und Anpassung in einer neuen Jugendmode«, in: *Deutsche Jugend* 32 (1984), H. 12, S. 545-552.
- Nieke, Wolfgang: *Interkulturelle Erziehung und Bildung. Wertorientierungen im Alltag*, Opladen: Leske + Budrich 2000.
- Nohl, Arnd-Michael: *Jugend in der Migration – Türkische Banden und Cliques türkischer Jugendlicher in empirischer Analyse*, Baltmannsweiler: Schneider 1996.
- Nohl, Arnd-Michael: *Migration und Differenzenerfahrung. Junge Einheimische und Migranten im rekonstruktiven Milieuvvergleich*, Opladen: Leske + Budrich 2001a.

- Nohl, Arnd-Michael: »Qualitative Bildungsforschung und Pragmatismus: Empirische und theoretische Reflexionen zu Bildungs- und Wandlungsprozessen«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 4/4 (2001b), S. 605-623.
- Nohl, Arnd-Michael: »Bildung und Islam. Pragmatistische Reflexionen und empirische Rekonstruktionen zur Lebensgeschichte eines jungen Mannes«, erscheint in: Liebau, Eckart/Macha, Hildegard/Wulf, Christoph (Hg.), *Religion und Erziehung*, Weinheim: Deutscher Studienverlag 2003.
- Prawat, Richard S.: »The Nominalism Versus Realism Debate: Toward a Philosophical Rather than a Political Resolution«, in: *Educational Theory* 2003 (im Erscheinen).
- Schäffer, Burkhard: *Die Band. Stil und ästhetische Praxis im Jugendalter*, Opladen: Leske + Budrich 1996.
- Schütze, Fritz: »Biographieforschung und narratives Interview«, in: *Neue Praxis* 13/3 (1983), S. 283-293.
- Shusterman, Richard: *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford u. Cambridge: Blackwell 1992.
- Uslucan, Haci-Halil: *Handlung und Erkenntnis – Die pragmatistische Perspektive John Deweys und Jean Piagets Entwicklungspsychologie*, Münster/New York: Waxmann 2001.
- Waldenfels, Bernhard: »Eigenkultur und Fremdkultur – Das Paradox einer Wissenschaft vom Fremden«, in: *Studia Culturalologica* 3 (1994), S. 7-26.
- Weller, Wivian: *Hiphop in Sao Paulo und Berlin. Ästhetische Praxis und Ausgrenzungserfahrungen junger Schwarzer und Migranten*, Opladen: Leske + Budrich 2003.
- Wimmer, Michael: »Fremde«, in: Wulf, Christoph (Hg.), *Vom Menschen*, Weinheim u. Basel: Beltz 1997, S. 1066-1078.
- Wittpoth, Jürgen: *Rahmungen und Spielräume des Selbst*, Frankfurt a.M.: Diesterweg 1994.
- Wulf, Christoph: »Der Andere«, in: ders./Hess, René (Hg.), *Grenzgänge*, Frankfurt a.M. u. New York: Campus 1999, S. 13-37.

V. shout-out

»... both rappers and scholars partake of a discursive universe where skill at appropriating the fragments of a rapidly-changing world with verbal grace and dexterity is constituted as knowledge, and given ultimate value.«

Russel A. Potter, *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, New York: Suny 1995, S. 21

Richtig Blöd – oder das unlyrische Ich

RAPHAEL URWEIDER

Weil ich einerseits als Dichter deutscher Zunge, aber auch als Schweizer Rapper angefragt wurde, über den Zusammenhang von Lyrik und Rap zu schreiben, kam mir die Idee zu »Richtig Blöd«.

In der heutigen Zeit ist den beiden Formen, Rap und Gedichte, gemeinsam, dass das Wort ›Ich‹ (allzu) häufig verwendet wird. Während die Lyriktheorie und -analyse schon lange mit einem ›lyrischen Ich‹ operiert (ja gar behauptet wird, es sei ein konstituierendes Merkmal für Gedichte insgesamt), wird der Rappende durch Authentizitäts-Ansprüche und Realness-Attitüden oft als deckungsgleich mit dem ›Ich‹ seiner Texte wahrgenommen. Und dies nicht nur durch den Rezipienten, sondern auch von sich selbst.

Wenn ich Gedichte schreibe, versuche ich meist, das Wort ›Ich‹ zu umgehen, da ich der Ansicht bin, dass persönliches Sprechen und Persönlichkeit in Gedichten nicht durch syntaktische Form unterstrichen werden muss. Wenn ich nur von »Ich« spreche, besteht die Gefahr der Redundanz.

Rap hingegen ist für mich – nicht nur als Schweizer – eine dialektale, gesprochene Sprachkunst, in der das Ich als Sprecherrolle unabdingbar ist. Doch *dass* es eine Rolle ist, künstlich als Auftritt und im guten Sinne manieristisch in der Form, wird nur zu gern von Performenden und Zuhörern vergessen.

Da ich normalerweise meine berndeutschen Raptexte kaum schriftlich festhalte oder nur, bis die Aufnahmen im Kasten sind, hat mich die Idee gereizt, eine Art schriftdeutschen Vortrag im 4/4-Takt zu schreiben, in dem ich mich mit äußeren und inneren Verfremdungseinflüssen auf das ›Ich‹ als Rapper/Lyriker beschäftige.

Das Resultat, wie Sie selber sehen können, hat mit dem, was ich mir vorgenommen habe, kaum noch etwas zu tun, und *beweist* so gewissermaßen die These, dass das ›Ich‹ bei formbetontem Sprechen quasi fliegende Rollenwechsel macht und anderen Kräften und Geset-

zen ausgesetzt ist als nur der Bemühung um die vielbeschworene Authentizität.

Diese folgt meiner Ansicht nach aus der Musikalität und der Artistik und nicht nur aus inhaltlicher *Realness*.

Vortrag zu einem nicht all zu schnellen HipHop-Loop. Der Vortragende räuspert sich, beginnt nach drei Takten

Sehr verehrte Damen und Herren, Vortragskameraden,

die Frage des heutigen Abends lautet folgendermaßen:
inwiefern ist mit dem ICH im HipHop zu spaßen?
Legitimiert die Suche nach so genannt passenden Phrasen,
dass man sich lachend an die Sache ranmacht? Richtig geraten:
Über Takte zu rasen, in dichterischer Sprache,
verlangt gewissermaßen, das man Bekanntes verbratet.
Man wendet sich bekanntlich an Unbekannte in der Masse
und nimmt an, dass diese Klischees aus der Sparte erwarten.
Wir wissen es alle, man freut sich am klingeln der Kasse,
niemand tingelt gerne jahrelang in unteren Klassen
um an unterbezahlten Jams die Energie raus zu lassen.
Denn wenn kaum einer kommt, die Veranstalter einen hassen
und nicht respektieren, wird es einem echt schwierig gemacht,
sich selbst zu bleiben, und daran noch Spaß zu haben.
Mit sich selbst im Reinen zu bleiben und anderen zu gefallen,
verlangt gute Behandlung und dass auch was widerhallt.
Nicht, dass ständig Party sein muss, einer mit Korken knallt,
aber für irgendetwas übt man sich doch in Wortgewalt.
Wer viel redet muss essen, hoff', es wird sofort bezahlt,
denkt man so bei sich, für Entbehrungen langsam zu alt.
Nichts ist gratis, das ist, was man uns allen gelehrt hat:
Wer nun gratis arbeitet, ist ein Depp, oder verehrt Rap
so sehr, dass er ihn zum Hobby macht, bis er bemerkt hat,
dass Rap als Hobby Hobby-Rapper erzeugt, die man auslacht.
Wer sich jedoch beugt, erst von sich überzeugt,
wird von der Industrie gebeutelzt, bis er vor Übelkeit
nicht mehr weiß, wer ihm hilft und wer ihm übel will
und die Glaubwürdigkeit einbüßt, weil er sich übersieht.

Verschnaufpause ...

Vergesst nicht:

HipHop wurde nur reich, weil HipHop die Mode begrüßte,
Also ist Stil und Attitüde mehr als nur Beigemüse.

Man muss sich einkleiden lassen, vom Kopf bis zu den Füßen,
Eitelkeiten begreifen, Einigen gewisse Teile küssen ...
Es gäbe wichtige Fragen, richtige Taten,
Berichte besagen, dass MC's meist als Dichter versagen,
sie sind weniger glaubwürdig als hirvernichtende Sagas
und Soaps, die wir kaum unbeschadet am TV ertragen.
Weil man dir als Rapper sagt, wie Du zu sein hast,
bis Du den Anschein machst, Du lebst in Eintracht mit der Wirtschaft,
bis jeder Freund von früher Dich auf einmal auslacht
und Du so echt »Hallooo« sagst, wie der Mann an Weihnacht.
Ja, es ist nicht einfach, rauszufinden wie man's weit schafft,
oftmals fehlt zur Meisterschaft ganz einfach die Bereitschaft:
Man rappt lieber über Gewalt, Drogen und Beischlaf,
als dass man als ICH auftritt und sich bereit macht,
die Idee auszüräumen, dass man nicht auseinander klafft.
Gespalten zu sein, ist Teil der Beweiskraft,
die man als Artist hat, als Mittel gegen die Einfalt,
mit dem der Politiker der Popkultur einem weismacht,
man habe gegen Massenmedien keine Streitmacht.
»Danke gleichfalls«, sag ich zum Dichter in mir
»du bist wohl nicht mehr ganz dicht da im Hirn,
was geht's dich an, ich weiß doch, Mann, ich bin real
sicher, klar, schau doch mal wie der Dichter in dir
im Literaturzirkus tanzt wie ein gefangenes Tier
nett ist zu allen und den Reichen hofiert,
Was ich dir kann, kannst Du mal mir«!

Längere Verschnaufpause ...

Früher nahm man Notiz von Labels, und heute ist man süchtig.
Früher hatten Worte wohl Bestand, heute sind sie flüchtig.
Früher war der Dichter tüchtig, heute übt er Rücksicht,
früher lebte er von Weisheit, Weitsicht und Rückblick.
Heut erkennt auch er Automarken am Rücklicht.
Heute wird auch er durch Kreditkarten glücklich.
Seine weisesten Ratschläge sind wie: »bück dich!«
Literaturhistorisch höchstwahrscheinlich ein Rückschritt ...

»Hör mal, es nützt nichts, Massen zu bewegen,
Spass zu haben am Reden sich krass zu erheben.
Mittelmaß wird siegen, weil wir Trivialem erliegen
so hat Rap mit Realness so viel zu tun wie mit Fliegen.«
Man würde als Rapper ja so gerne mit sich selber eins sein
hätte gerne die Unverwechselbarkeit eines Einsteins,
spräche gerne leicht über sich, wie über Weißwein,

wäre manchmal gerne allein, will heißen in Freiheit:
Gleichheit aber herrscht vor an Konzerten,
verschiedene Crews mit ewig gleichen Konzepten,
bleiche Heads mit weiten Hosen die schreien und zetern,
schlecht abgemischte Gigs, Boxen pfeifen und scheppern.
Unausgereifte Texte, über das ewig gleiche,
die gar keinen treffen, schon gar nicht die weniger Reichen.
Nur mittelstandsverwöhnte Kids ohne Manieren
die vor ihren Play-Stations ... sitzen und onanieren
und sich ohne zu wollen in einem Kanon verlieren,
vermeintlich Chaos generieren, doch nur K.O.s in Gehirnen,
Stereo-Typen am Mono-logisieren,
plus Labels die mit Künstlern Monopoly spielen ...

Pause

Fazit: Ich bin lieber am richtigen Ort richtig blöd,
als dass ich auf dem richtigen Ohr gar nichts mehr hör.
Ja, bin lieber am richtigen Ort richtig blöd,
als dass ich auf dem richtigen Ohr gar nichts mehr hör.

VI. Anhang

Autorinnen und Autoren

Jannis Androutopoulos (geb. 1967), Sprachwissenschaftler; Studium der Germanistik und Übersetzungswissenschaft in Athen und Heidelberg; Promotion über Jugendsprache in Heidelberg; Postdoc-Forschung über Medienkommunikation in Jugendkulturen; wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Sprache Mannheim und Mitglied der DFG-Forschergruppe »Sprachvariation als kommunikative Praxis«; seit März 2003 Juniorprofessor für Medienkommunikation an der Universität Hannover. Forschungsschwerpunkte im Grenzgebiet zwischen Soziolinguistik und Medienanalyse mit empirischem Schwerpunkt auf Jugendkulturen und Online-Kommunikation. Mehrere Veröffentlichungen in deutscher, englischer und griechischer Sprache, u. a. Mitherausgeber von *Discourse constructions of youth identities* (mit Alexandra Georgakopoulou, Amsterdam 2003; Benjamins). www.fb1s.uni-hannover.de/medkom/

Michelle Auzanneau ist Maître de Conférences an der Universität René Descartes, Paris V und Mitglied des Laboratoire de Sociolinguistique sowie des Laboratoire Dynalang an derselben Universität. Forschungsgebiete: Sprachkontakt und Sprachvariation in ländlichen und städtischen Milieus Frankreichs sowie in städtischen Milieus Afrikas. In Frankreich hat sie in der Region Poitou über die linguistischen und soziolinguistischen Konsequenzen des Kontakts zwischen dem Französischen und dem Regionaldialekt sowie über das Sprachverhalten der ländlichen Bevölkerung in Handelsgesprächen geforscht. In Afrika hat sie die Sprachbewusstheit junger Senegalesen in der Stadt Saint-Louis als Antriebskraft der soziolinguistischen Dynamik dieser Stadt untersucht. Momentan arbeitet sie über Rap in mehrsprachigen Umgebungen in Afrika (Senegal, Gabon) und Frankreich einerseits, über die Spracheinstellungen und den Sprachgebrauch auszubildender Jugendlicher aus der Ile de France andererseits. mauzanne@paris5.sorbonne.fr

Andy Bennett ist Lecturer für Soziologie an der Universität Surrey. Vor seiner Dissertation an der Universität Durham hat er zwei Jahre lang in Deutschland gelebt und als Musiklehrer beim Frankfurter Rockmobil-Projekt gearbeitet. Er hat über Aspekte von Jugendkultur, Populärmusik und lokaler Identität in Fachzeitschriften wie *British Journal of Sociology*, *Sociology*, *Sociological Review*, *Media Culture and Society* und *Popular Music* veröffentlicht. Er ist Autor von *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place* (2000, Macmillan) und *Cultures of Popular Music* (2001, Open University Press) sowie Mitherausgeber von *Guitar Cultures* (2001, Berg). Andy ist Vorsitzender des britisch-irischen Zweigs der International Association for the Study of Popular Music (IASPM) sowie stellvertretender Leiter der Jugendstudien-Gruppe der British Sociological Association.

A.Bennett@soc.surrey.ac.uk

Gabriele Birken-Silverman (Dr. habil.) ist Privatdozentin für Romanistische Sprachwissenschaft an der Universität Mannheim und Mitarbeiterin des Projekts *Sprache italienischer Migranten in Mannheim* im Rahmen der DFG-Forschergruppe »Sprachvariation als kommunikative Praxis«. Sie hat mehrere Publikationen zum Kommunikationsstil italienischer Migrantenjugendlicher aus der HipHop-Szene.

www.ids-mannheim.de/prag/sprachvariation

Malte Friedrich (geb. 1969, Dipl.-Soz.), zur Zeit als freier Journalist tätig, studierte von 1991 bis 1999 Soziologie, Philosophie, Neuere Deutsche Literatur und Informatik an der Universität Hamburg. Arbeitete von 1999 bis 2002 als wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt »Korporalität und Urbanität. Die Inszenierung des Ethnischen am Beispiel Hip-Hop«, das im Schwerpunktprogramm »Theatralität« beheimatet war. Im Sommer 2003 erscheint von ihm und Gabriele Klein im Suhrkamp-Verlag: *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a.M.

www.rrz.uni-hamburg.de/sposoz/

Murat Güngör war Mitarbeiter bei EFA Medien und dort zuständig für das HipHop-Label 3Finger. Studium der Kulturanthropologie, Soziologie und Politik in Frankfurt. Von 1990 bis 1999 war er als MC und Produzent aktiv. 1994 hat er zusammen mit DJ Mahmut und Volkan T das Underground-Label Looptown aufgebaut, das bis 1998 aktiv war. 1994 wurde dort das erste Rapalbum in türkischer Sprache in Deutschland veröffentlicht. Auf zahlreichen Konzerten war er europaweit mit DJ Mahmut unterwegs. Außerdem ist er seit 1997 als Mitorganisator des Frankfurter HipHop-Contests WordUp tätig. Mit seinen Partnern Muri Eren und Cem Ciftci ist er mit dem Projekt 3 Jungfrauen HipHop-Network organisatorisch in der Frankfurter Hip-

Hop-Szene tätig. Seit 1998 ist er als Mitbegründer und Mitglied in der bundesweit operierenden Gruppe Kanak Attak aktiv. 2002 veröffentlichte er zusammen mit seinem Partner Hannes Loh das HipHop-Sachbuch *Fear of a Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap*, das sich insbesondere mit der Migrationsgeschichte und deren Bedeutung für die 2. und 3. Generation beschäftigt. Zurzeit arbeitet er bei DOMiT (Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei e.V.) und ist dort beteiligt am Ausstellungsprojekt »Zwei, drei Jahre Alemana ...«, in dessen Rahmen er sich mit der türkischen Community in Deutschland beschäftigen wird.

www.kanakplanet.de

Dietmar Hüser, Hochschuldozent für Neuere und Neueste Geschichte an der Universität Saarbrücken, Lehrbeauftragter an der Universität Straßburg sowie am Institut d'Etudes Politiques de Paris. Veröffentlichungen: *Frankreichs »doppelte Deutschlandpolitik« 1944-1950* (Berlin 1996) sowie über 30 Artikel zu Frankreich, deutsch-französischen Beziehungen, Vergleichen und Transfers im 19. und 20. Jahrhundert. September 2003 erscheint beim Kölner Böhlau-Verlag: »RAPublikanische« *Synthese – Französische Zeitgeschichten populärer Musik und politischer Kultur*.

d.hueser@mx.uni-saarland.de

www.uni-saarland.de/fak3/fr34/

Ayhan Kaya (MA, MSc, PhD) ist Lecturer im Fachbereich Politikwissenschaft und Internationale Beziehungen an der Universität Istanbul Bilgi. Seine Spezialgebiete sind die Berlin-türkischen Jugendkulturen sowie die Konstruktion und Artikulation moderner Diaspora-Identitäten. PhD and MSc an der Universität Warwick. Er ist Autor des Buchs »*Sicher in Kreuzberg*«: *Constructing Diasporas. Turkish Hip-Hop Youth in Berlin* (Bielefeld 2001: transcript) sowie mehrerer Beiträge zu diesem Thema auf Türkisch und Englisch, zuletzt »Aesthetics of Diaspora: Contemporary Minstrels in Turkish Berlin« im *Journal of Ethnic and Migration Studies* (January 2001). Außerdem hat er mehrere Aufsätze und Bücher über Berlin-türkische Jugendkulturen, ethnische Strategien politischer Partizipation bei Deutschtürken, Berlin-Aleviten sowie den Historikerstreit in Deutschland auf Türkisch verfasst; gegenwärtig arbeitet er über die tscherkessische Diaspora in der Türkei und dem Mittleren Osten, Globalisierung, Staatsbürgerschaft, Diaspora-Nationalismus, Deutschtürken und Multikulturalismus im Westen.

ayhank@bilgi.edu.tr

Gabriele Klein ist Soziologin, Professorin an der Universität Hamburg. Studierte Sozialwissenschaften, Geschichte, Sportwissenschaft und Pädagogik, modernen Tanz und Tanzimprovisation. 1990 Promo-

tion in Sozialwissenschaften, 1998 Habilitation in Soziologie. Forschungsfelder: Körper- und Bewegungstheorie, Kultur- und Kunstsoziologie, Stadtsoziologie, Jugendsoziologie, Poptheorie, Tanzforschung, Frauen- und Geschlechterforschung. Von 1999 bis 2002 leitete sie das DFG-Forschungsprojekt »Korporalität und Urbanität. Die Inszenierung des Ethnischen am Beispiel Hip-Hop«, das im Schwerpunktprogramm »Theatralität« beheimatet war. Im Sommer 2003 erscheint von ihr und Malte Friedrich: *Is this real? Die Kultur des HipHop* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp). Weitere jüngere Buchveröffentlichungen: *Tanz Theorie Text* (Münster, Hamburg, London 2002: Lit-Verlag, hrsg. mit Christa Zipprich); *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie* (Hamburg 1999: Rogner & Bernhard).
www.rrz.uni-hamburg.de/sposoz/

Hannes Loh ist freier Mitarbeiter des Musikmagazins Intro und Autor der Bücher *20 Jahre HipHop in Deutschland* (Hannibal 2000) und *HipHop – Rapplyriker und Reimkrieger* (Verlag an der Ruhr 2000). Von 1986 bis 1998 war er als MC aktiv. Von 1995 bis 1997 war er Mit-herausgeber des HipHop-Magazins *Anarchist to the Front*. 1992 gründete er zusammen mit Big B die Polit-Rapgruppe Anarchist Academy, mit der er bis 1998 Platten veröffentlichte und zahlreiche Konzerte in ganz Europa spielte.
www.hiphop-partisan.net
www.20jahrehiphop.de

Stefanie Menrath (geb. 1972, Ethnologin) hat 1998/99 in den Hip-Hop-Szenen Heidelberg/Mannheim geforscht. 2001 veröffentlichte der Argument Verlag ihre Abschlussarbeit *Represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop* (Hamburg 2001). Seit 2000 arbeitet sie beim Aufbau von moving records mit, einem Plattenlabel für elektronische Musik. Im Sommer 2000 zog sie nach Berlin und betreibt seitdem das Berlin-Heidelberger Label gemeinsam mit Magnus Miller. In Berlin ist sie Mitarbeiterin bei Textkontakt, einer PR-Agentur für Design und Architektur.
www.representwhat.net
www.vibrationZ.org

Lothar Mikos (geb. 1954, Dr. phil. habil., Dipl.-Soz.) ist Professor für Fernsehwissenschaft an der Kunsthochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg. Arbeitsschwerpunkte: Rezeptionstheorie und -forschung, Populärkultur, qualitative Methoden der Medienforschung, Film- und Fernsehanalyse, Mediensoziologie, Cultural Studies, Gewaltdarstellung in den Medien, Mediensport. Ausgewählte Publikationen: *Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother* (Berlin 2000: Vistas, mit Patricia Feise, Katja Herzog, Eliza-

beth Prommer, Verena Veihl); *Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens* (Berlin 2001: Vistas); *Die Fabrikation des Populären. Der John-Fiske-Reader* (Bielefeld 2001: transcript, Hrsg. mit Rainer Winter); *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies* (Bielefeld 2001: transcript, Hrsg. mit Udo Göttlich und Rainer Winter); *Wechselbeziehungen. Medien, Wirklichkeit, Erfahrung* (Berlin 2002: Vistas, Hrsg. mit Norbert Neumann); *Film- und Fernsehanalyse* (Konstanz 2003: UVK/UTB).

l.mikos@hff-potsdam.de

www.mikos-media.de

Arnd-Michael Nohl (geb. 1968), wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl Allgemeine Pädagogik der Universität Magdeburg, wurde mit einer Arbeit zu »Migration und Differenzenerfahrung. Junge Einheimische und Migranten im rekonstruktiven Milieuvvergleich« (Opladen 2001) an der FU Berlin promoviert und arbeitet derzeit an einer Habilitation mit dem Thema »Bildung und Spontaneität. Phasen, alters- und milieuspezifische Aspekte von Wandlungsprozessen«. Forschungsgebiete: Jugend-, Bildungs-, Migrations- und Internetforschung, qualitative Methodologie. Wichtigste Veröffentlichungen: *Einführung in die Erziehungswissenschaft* (Opladen, zusammen mit W. Marotzki u. W. Ortlepp, erscheint 2003); *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis – Grundlagen qualitativer Sozialforschung* (Hrsg. mit R. Bohnsack und I. Nentwig-Gesemann, Opladen 2001); *Jugend in der Migration – Türkische Banden und Cliques in empirischer Analyse* (Baltmannsweiler: Schneider 1996); *Erziehung und Lernen in der türkischen Ökologiebewegung* (Berlin 1995).

Arnd-Michael.Nohl@gse-w.uni-magdeburg.de

www.uni-magdeburg.de/jew/web/Nohl/Kurzbiographie.htm

Arno Scholz (geb. 1967) arbeitet als Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Linguistik/Romanistik der Universität Stuttgart. Bisherige Forschungsschwerpunkte betreffen unter anderem den sprachlichen Substandard, die Literarisierung von Mündlichkeit, Jugendsprache und -kultur sowie gesungene Sprache, insbesondere Rap. Mit Jannis Androutopoulos besteht seit 1998 das Projekt *European Rap Research* zur vergleichenden Rapforschung. Publikationen: *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta* (Frankfurt/M. 1998: Lang); *Jugendsprache – langue des jeunes – youth language. Linguistische und soziolinguistische Perspektiven* (Hg. mit Jannis Androutopoulos, Frankfurt a.M. 1998: Lang).

arno.scholz@po.uni-stuttgart.de

www.uni-stuttgart.de/lingrom/scholz/index.html

Raphael Urweider (geb. 1974), Heimatort Schattenhalb, Schulen in Biel, Studium der Germanistik und Philosophie an der Uni Fribourg, Allgemeine Jazz-Schule Bern. Lebt, arbeitet und reist als Lyriker, Theaterautor, Musiker und Rapper. Hauptwohnsitz und dialektale Ausrichtung: Bern. Publikationen: *guten tag herr gutenber* (Ottensheim 1999: edition thanhäuser); *Lichter in Menlo Park* (Köln 2000: DuMont); *Kobold und der Kunstpfeiffer. Fast eine Räubergeschichte* (Ottensheim 2001: edition thanhäuser); *Neue Mitte*. Theaterstück zusammen mit Samuel Schwarz. (Köln: Jussenhofer und Fischer); *Hameln. Kammeroper in zwei Akten*. Übersetzung des Librettos von Lavinia Greenlaw. Tonträger: als Rapper bei der Gruppe LDeeP: EP *LDeeP* 1999; LP *Labberlabor* 2001; LP *Rapperspalter* 2003.
 r.urweider@oceanfree.net

Bernhard van Treeck (Dr. med.) ist Psychiater und Psychotherapeut. Er wohnt mit seiner Frau Claudia in Düsseldorf. Buchveröffentlichungen (Auswahl): *Das große Graffiti-Lexikon* (1993, 1998, 2001), *Piratenkunst* (1994), *Wandzeichnungen* (1995), *Hall of Fame* (1995), *Writer-Lexikon* (1995), *Street-Art Köln* (1996), *Wholecars* (1996), *Graffiti-Art #8* (1998), *Graffiti-Art-Deutschland # 9* (1998), *Street-Art Berlin* (1999), *Pochoir* (2000), *Das große Cannabis-Lexikon* (2000), *Drogen- und Sucht-Lexikon* (32001), *Drogen* (2002).
 Bernhard.vanTreeck@MDK-Nordrhein.de

Sascha Verlan lebt und arbeitet auf einem Bauernhof zwischen Köln und Bonn. Er beschäftigt sich als freier Journalist, Autor und Regisseur mit allem, was Wort und Klang, Sprache und Musik verbindet: allem voran HipHop, außerdem Hörspiele, neue Medien und die hohe Kunst des Flanierens. Sascha Verlan ist überall dort zu finden, wo es keine Grenzen gibt zwischen Literatur, Musik und Bildender Kunst, zwischen Pop und hoher Kultur. Zum Thema HipHop ist von Sascha Verlan unter anderem erschienen: *20 Jahre HipHop in Deutschland* (Hannibal-Verlag 2000/2002); *Rap-Texte* (Reclam-Verlag 2000/2003); *Rap-Lyriker und Reimkrieger. Materialien für den Unterricht* (Verlag an der Ruhr 2000); *20 Jahre HipHop in Deutschland – die CD* (Koch Records 2001); *Vom Sängerkrieg zur Freestyle-Battle* (SWR 2001); *die da?! – 10 Jahre Rap in den Charts* (WDR 2002); *die lange HipHop-Nacht* (DLR 2003); *french connection – HipHop-Dialoge zwischen Frankreich und Deutschland* (Hannibal-Verlag 2003).
 s.verlan@wort-und-klang.de

Quellennachweise

Der Beitrag von Andy Bennett ist die Übersetzung von: »Hip hop am Main: The localisation of rap music and hip hop culture«, Erstveröffentlichung in *Media, Culture and Society*, 21 (1999), 77-91. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags. Deutsch von Oliver Koehler.

Der Beitrag von Murat Güngör und Hannes Loh ist ein Kapitel aus ihrem Buch *Fear of a Kanak Planet: HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*, Höfen: Hannibal 2002. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Der Beitrag von Michelle Auzanneau ist die Übersetzung von »Identités africaines : le rap comme lieu d'expression«. Erstveröffentlichung in *Cahiers d'Études africaines*, 163-164 (2001), XLI (3-4). Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags. Deutsch von Simone Tenbusch.

Der Beitrag von Stafanie Menrath ist die überarbeitete Fassung des gleichnamigen Kapitels aus ihrem Buch: *Represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument Verlag 2001. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Alle anderen Beiträge sind Originalbeiträge.

Weitere Titel zum Thema

Udo Göttlich, Lothar Mikos,
Rainer Winter (Hg.)

Die Werkzeugkiste der Cultural Studies

Perspektiven, Anschlüsse und
Interventionen

(Cultural Studies 2, hrsg. von
Rainer Winter)

2001, 348 Seiten,
kart., 25,80 €,

ISBN: 3-933127-66-1

Rainer Winter,
Lothar Mikos (Hg.)

Die Fabrikation des Populären

Der John Fiske-Reader
(Cultural Studies 1, hrsg. von
Rainer Winter)

Übersetzt von Thomas Hartl

2001, 374 Seiten,
kart., 25,80 €,

ISBN: 3-933127-65-3

Lydia Grün,
Frank Wiegand (Hg.)

musik netz werke

Konturen der neuen
Musikkultur

2002, 218 Seiten,
kart., inkl. Begleit-CD-ROM, 24,80 €,
ISBN: 3-933127-98-X

Andreas Ackermann,
Klaus E. Müller (Hg.)

Patchwork: Dimensionen multikultureller

Gesellschaften –

Geschichte, Problematik und
Chancen

2002, 312 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 3-89942-108-6

Julia Lossau

Die Politik der Verortung

Eine postkoloniale Reise zu
einer ANDEREN Geographie
der Welt

2002, 228 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 3-933127-83-1

Julia Reuter

Ordnungen des Anderen

Zum Problem des Eigenen in
der Soziologie des Fremden

2002, 314 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 3-933127-84-X

Sibylle Niekisch

Kolonisation und Konsum

Kulturkonzepte in Ethnologie
und Cultural Studies

2002, 112 Seiten,

kart., 13,80 €,

ISBN: 3-89942-101-9

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Murat Güngör & Hannes Loh

Fear of a Kanak Planet

HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap

Broschur, 340 Seiten, mit
über 50 S/W-Abbildungen
durchgehend illustriert,
Bibliografie, Register
ISBN 3-85445-210-1

Damit hatte niemand gerechnet, aber das Tabu ist gebrochen: Seit dem Jahr 2001 gibt es in der deutschsprachigen Rap-Szene erstmals nationalistische Statements. Deutscher HipHop hat sein Gesicht verändert; die Aufbruchsstimmung der Achtziger- und frühen Neunzigerjahre ist verloren gegangen. Damals bauten viele Türken, Afrodeutsche, Jugoslawen, Griechen, Italiener und Deutsche eine Szene auf, in der Herkunft, Hautfarbe und sozialer Stand keine Rolle spielten. Vor allem die Kinder so genannter Gastarbeiter machten mit HipHop nachdrücklich auf sich aufmerksam.



Murat Güngör (selbst ehemaliger Rapper und Mitglied von Kanak Attak) und Hannes Loh (Koautor des Buches *20 Jahre HipHop in Deutschland*) gehen in ihrem Buch der beunruhigenden aktuellen Dynamik nach und beschreiben die Entwicklung und Polarisierung der Szene aus einer kritischen Perspektive. Außerdem lassen sie jene zu Wort kommen, die in der Erfolgsstory des „Deutschraps“ bisher nicht gehört wurden.