

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 Beendung der Besatzung 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 anfangen, 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 Rappen 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 eingegrast 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 beispielsweise 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 Deutschrap 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, trotzigste 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 vorprescht, 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 Soundkulis- sen 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 und 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 vordringen, 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 Performanz 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

I »Gastarbeiter« ist der frühere Begriff für Individuen, typischerweise aus der Türkei und Marokko, denen eine besondere Aufenthaltserlaubnis 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.