

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 stattgefundene 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 LOKALE 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 widerspiegelt 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. Freinach 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 Migrantenjugendlichen 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 Migrantenjugendlichen 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 Konstruktion 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 Differenzerfahrung 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/aeitalia.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

- 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/p19tr.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/Wörtern: 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. (R)evolutions 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. Perspectives françaisichsprachiger Gegenwartslyrik*, 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: *Os nabrückcker 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.
- Upiski 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)

