

## 2. Theoretische und methodische Ansätze

---

Die HipHop-Kultur kann aus einer Vielzahl an Blickwinkeln und von diversen wissenschaftlichen Disziplinen heraus erforscht werden. Auch wenn man, wie in dieser Arbeit, den Fokus auf das musikalische Element und deren ProtagonistInnen legt, existieren immer noch zum Teil sehr unterschiedliche Herangehensweisen an diese Thematik und können sehr verschiedene Schwerpunkte gesetzt werden. Als wichtigste Vorarbeiten für meine eigene Arbeit sind speziell vier Publikationen aus dem Bereich der *cultural studies*, den *hip-hop studies* und der Musikwissenschaft zu nennen: Aus dem Gebiet der *cultural studies* war das Buch »Is this real?« (Klein und Friedrich 2003) von größter Bedeutung für meine Forschung. Als Vertreter der amerikanischen *hip-hop studies*, die meist im Bereich der *African American studies* verankert sind, muss die Pionierarbeit »Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America« (Rose 1994) genannt werden. Für meine musikwissenschaftlichen Untersuchungen – und dabei die Musikanalyse im Besonderen – waren »Rap Music and the Poetics of Identity« (Krimms 2000) sowie »Under Construction: Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik« (Rappe 2010) wegweisend.

Aus den theoretischen und methodischen Ansätzen dieser Werke leitet sich auch meine Herangehensweise an das Phänomen HipHop-Musik (aus Österreich) ab. Wie all diese Arbeiten zeigen, sind Forschungen zu Populärmusik zu einem gewissen Grad stets in den *cultural studies* verankert. Die Untersuchungen von Krimms und Rappe stellen klar, dass es auch bei musikwissenschaftlichen Forschungen und der Analyse von Populärmusikstilen – speziell HipHop – nicht ausreicht, nur auf musikalische Charakteristika einzugehen. Es müssen die analysierten Stücke auch in einen sozialen, kulturellen sowie geschichtlichen Kontext gestellt werden, um ihre Bedeutung verstehen zu können. Für diese kulturwissenschaftliche Kontextualisierung wurden die Abhandlungen von Klein und Friedrich sowie von Tricia Rose als ausschlaggebende Vorarbeiten für mein eigenes Vorhaben genannt. Bestärkt durch die Erkenntnisse von Klein und Friedrich, spielen dabei Glokalisierungstendenzen innerhalb der österreichischen HipHop-Musik eine besondere Rolle. Durch den Begriff der Glokalisierung wird das musikalische Schaffen österreichischer HipHop-MusikerInnen sowohl mit globalen Entwicklungen der HipHop-Musik als auch mit lokalen (kulturellen) Gegebenheiten in Verbindung gebracht.

Ähnlich wie es Tricia Rose (vgl. 1994) in der Einleitung ihrer Pionierarbeit für die HipHop-Forschung ausführt, bildet die Grundlage für meine Untersuchungen ebenfalls eine eingehende Beschäftigung mit diversen schriftlichen Ressourcen (dazu zählen auch Rap-Texte, die oftmals wichtige Informationen beinhalten) und Theorien zur HipHop-Kultur – der Fokus liegt dabei auf Arbeiten, die sich dezidiert mit musikalischen Charakteristika und/oder den global verbreiteten, lokalen HipHop-Szenen und damit dem Thema der Glokalisierung beschäftigen. Dem Kern meiner Arbeit, der österreichischen HipHop-Szene und ihrer Musik, näherte ich mich durch das Besuchen von zahlreichen HipHop-Veranstaltungen, Teilnahmen an (privaten sowie öffentlichen) Diskussionsrunden, das Anhören einer Vielzahl österreichischer Tonträger und das Betrachten unzähliger Musikvideos sowie durch das beständige Beobachten der heimischen Szene – vor allem mithilfe der beiden wichtigsten Informationsquellen bezüglich des österreichischen HipHop, der FM4-Radiosendung *Tribe Vibes & Dope Beats* und dem *Message Magazine*. Zusätzlich dazu wurden qualitative Leitfadeninterviews mit wichtigen ProtagonistInnen der österreichischen HipHop-Musikszenen sowie mit VertreterInnen der beiden genannten österreichischen HipHop-Medien geführt. Dadurch konnten zusätzliche Informationen aus erster Hand gewonnen werden, um damit etwaige, noch offene Fragen zu beantworten und die gewonnenen Erkenntnisse aus den Musikanalysen sowie der vorausgegangenen Recherche zu erweitern und zu festigen.

Selbst wenn viele Ansätze und Methoden der *cultural studies* in diese Arbeit einfließen, ist sie dennoch klar im Bereich der Musikwissenschaft anzusiedeln. So steht der Kern der HipHop-Musik aus Österreich, also die Musik selbst, im Fokus der Arbeit. Da es nur wenige tiefer greifende Untersuchungen der musikalischen Charakteristika von HipHop-Musik gibt, habe ich dies bewusst zu einem zentralen Thema dieser Dissertation erklärt. So wird nicht nur die geschichtliche Entwicklung von HipHop-Musik aus Österreich und ihrer ProtagonistInnen nachgezeichnet, sondern mithilfe von Musikanalysen ausgewählter heimischer HipHop-Stücke werden auch die wichtigsten HipHop-Subgenres (BoomBap, Trap/Cloud-Rap und Gangsta-/Straßen-Rap) innerhalb der österreichischen Szene und deren musikalische Charakteristika untersucht und vorgestellt. Spielt schon bei diesen Analysen der Begriff der Glokalisierung eine wichtige Rolle, wird den globalen Tendenzen mit ihren unterschiedlichen Ausformungen in der österreichischen HipHop-Musik (und ihren Rap-Texten) am Ende der Arbeit noch ein eigenes Unterkapitel gewidmet (vgl. Kapitel 4.2).

Da die Musikanalyse mein zentrales methodisches Werkzeug darstellt, möchte ich folgend noch auf die besonderen Herausforderungen der Analyse von HipHop-Musik eingehen.

## 2.1 Anforderungen an die Analyse von HipHop-Musik

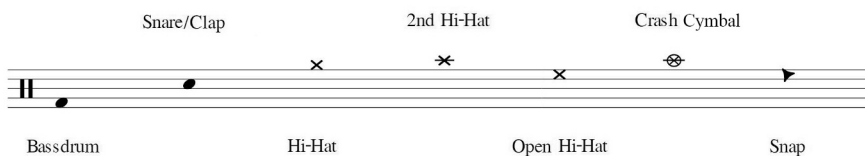
Wie sich etwa bei den genannten Arbeiten von Krims (vgl. 2000) und Rappe (vgl. 2010) zeigt, gestaltet sich die Musikanalyse von HipHop – sowie anderen aus der afroamerikanischen Kultur hervorgegangenen Musikgenres – meist etwas anders als die von klassischer Musik. Der erste grundlegende Unterschied besteht darin, dass der Fokus und die entscheidenden musikalischen Parameter anders gelagert sind. Bei HipHop-

Musik stehen in erster Linie der Rhythmus, der Sound, das verwendete Instrumentarium bzw. (sofern vorhanden) die verwendeten Samples und die Rap-Performance im Vordergrund. Natürlich sind auch bei HipHop-Musik Melodien und Harmonien von Bedeutung – sie spielen jedoch meist eine untergeordnete Rolle und sind selten für die Kategorisierung von HipHop-Subgenres ausschlaggebend, die bei meinen Analysen im Fokus steht. Diese Aussage deckt sich mit der Darlegung Dietmar Elfleins zur Konstruktion der musikalischen Basis eines HipHop-Songs, die als Beat bezeichnet wird: »Die Grundlage der Beatkonstruktion ist nicht harmonische Fortschreitung, sondern die variierte Wiederholung relativ kurzer ineinander verzahnter Schichten unter dem Primat der Rhythmik.« (Elflein 2009, S. 191) Auch Pelleter und Lepa attestieren dem HipHop-Beat (angelehnt an seine Wurzeln in afrikanischen Musikstilen) eine Betonung weg von der Melodieentwicklung hin zu einer Polyrhythmik, die sich durch das Übereinanderlegen von musikalischen Ebenen ergibt: »In der traditionellen afrikanischen Musik wie im HipHop-Beat entwickelt sich die Musik vertikal anstatt horizontal-linear: Das *Layering*, das Hinzufügen und Aufbauen von Soundschichten zu einem polyrhythmischen Gesamtwerk, tritt an die Stelle der Melodieentwicklung.« (Pelleter und Lepa 2007, S. 205)

Zusätzlich dazu bildet die Grundlage für die Analyse von HipHop-Musik nicht ein Notentext, sondern eine Aufnahme. Das bedeutet etwa, dass rhythmische Abweichungen im Millisekundenbereich (Mikrotiming) häufig nicht zu vernachlässigende Komponenten des analysierten Materials darstellen. Daraus ergibt sich die Herausforderung bei der Analyse, dass entscheidende musikalische Aspekte oftmals nicht mit westlicher Notation und manchmal auch schwierig mit anderen graphischen Hilfsmitteln dargestellt werden können.<sup>1</sup> Sie ist beim Rhythmus und seiner Notation anzutreffen, zieht sich weiter bei der charakteristischen Spannung zwischen Rap-Flow und Beat und findet sich ferner bei den genannten Elementen des Sounds sowie den vielfach damit zusammenhängenden Fragen nach den verwendeten Samples wieder.

Im Analysekapitel wird zur Darstellung musikalischer Vorgänge dennoch meist auf die klassische, westliche Musiknotation zurückgegriffen, wenn es nicht speziell darum geht, Verschiebungen im Mikrotimingbereich darzustellen. Ein grundlegendes Verständnis dieser Notation wird vorausgesetzt, jedoch soll die Bedeutung der verwendeten Noten bei Schlagzeugrhythmen durch folgenden »drum key« erläutert werden:

Abbildung 1: Drum Key



1 Michael Rappe (vgl. 2010, S. 218ff.) widmet sich relativ ausführlich der Problematik der Notation von Popmusik und der darüber geführten Diskussion.

Letztendlich kommt es bei der Musikanalyse vor allem auf die Fragestellung an das zu analysierende Stück an. In diesem Sinne sind meine Analysen nie vollständige, »allumfassende« (soweit dies überhaupt möglich ist) Betrachtungen, sondern konzentrieren sich auf die charakteristischsten Merkmale, die zur Beantwortung meiner Fragestellung vonnöten sind. Auch wenn es mir mit dieser Arbeit ein Anliegen ist, musikalische Phänomene von HipHop in das Zentrum meiner Betrachtungen zu stellen, sind zur Klärung der Fragen nach der Einteilung von Songs und InterpretInnen in bestimmte HipHop-Subgenres – wie es Krims bereits gezeigt hat – auch der Rap samt dessen Flow und Inhalt von Bedeutung. Zwar werden stets speziell die musikalischen Charakteristika und Vorgänge der analysierten Stücke herausgearbeitet, aber darüber hinaus auch die Raps betrachtet – sowie deren Zusammenspiel mit der Musik. Sofern vorhanden wird zudem die visuelle Umsetzung miteinbezogen, da diese gerade in Bezug auf HipHop-Subgenres, ähnlich wie die Musik, typische Merkmale (Aussehen und Auftreten der InterpretInnen, Kulissen etc.) aufweisen kann.

Ich bin mir natürlich darüber im Klaren, dass die Grenzen zwischen den Genres meist fließend sind und es eine Vielzahl von Überlappungen gibt. Aber wie Adam Krims bin ich der Meinung, dass die Bedeutung der Subgenres für HipHop-KünstlerInnen sowie für HipHop-Fans nicht zu unterschätzen ist und das Wissen darüber zu einem allgemein besseren Verständnis der HipHop-Kultur und ihrer ProtagonistInnen führt (vgl. Krims 2000, S. 40).

Furthermore [...] to discuss rap without indicating its musical organization is to slight views of those who create it and those who consume it [...] One must, at some point, work through its musical poetics as well, not to aestheticize it or abstract it away from social life, but precisely to factor in that the people one is studying are taking the music seriously, as music – and that their cultural engagement is mediated by that »musical« level. (Ebd.; Herv. i. O.)

Bevor ich nun auf das zentrale Thema meiner Arbeit, HipHop-Musik aus Österreich, eingehe, sollen die Begriffe der »Transkulturalität« und »Glokalisierung« erläutert werden, da sich vor allem Zweiterer wie ein roter Faden durch diese Publikation zieht und für diese von großer Bedeutung ist.

## 2.2 Begriffserläuterung: Transkulturalität und Glokalisierung

### 2.2.1 Transkulturalität und HipHop

Der von Welsch begründete Begriff der Transkulturalität ruft vor allem zu einer Revision des klassischen Bildes von homogenen Kulturen auf, die durch nationale oder ethnische Zugehörigkeit voneinander getrennt sind. Vielmehr sind jedes Individuum und ganze Gesellschaften von verschiedenen Kulturkreisen beeinflusst und von diesen durchzogen.

Die heutigen Kulturen entsprechen nicht mehr den alten Vorstellungen geschlossener und einheitlicher Nationalkulturen. Sie sind durch eine Vielfalt möglicher Iden-

titäten gekennzeichnet und haben grenzüberschreitende Konturen. Das Konzept der Transkulturalität beschreibt diese Veränderung. Es hebt sich ebenso vom klassischen Konzept der Einzelkulturen wie von den neueren Konzepten der Interkulturalität und Multikulturalität ab. (Welsch 1995, S. 40)

Sein Konzept geht also davon aus, dass ein großer Teil unserer Gesellschaft und seiner Individuen stark von verschiedenen Kulturkreisen geprägt und durch sie verändert wurde und wird. HipHop kann als ein gutes Beispiel für diese Verflechtung von Kulturen angeführt werden. Als eine originär afroamerikanische Kultur ist HipHop mittlerweile ein fester Bestandteil des alltäglichen Lebens in vielen Teilen der Welt. Musik, (Jugend-)Sprache, Mode, Werbung und viele weitere Bereiche wurden und werden durch die HipHop-Kultur beeinflusst.

Zugleich ist HipHop, als eigenständige Kultur gesehen, ebenfalls von transkulturellen Attributen durchzogen. Diese werden vor allem in der Produktionsweise der dazugehörigen Musikrichtung offensichtlich. HipHop-Musik setzt sich in seiner grundlegendsten Form aus Samples<sup>2</sup> zusammen. Dabei werden oftmals Samples verschiedener kultureller Herkunft zusammen zu etwas Neuem verarbeitet. Ein frühes und sehr bekanntes Beispiel dafür ist der Song »Planet Rock« (1982) von *Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force*. Es wurden dabei zwar (noch) keine Samples verwendet, jedoch in ähnlicher Manier Elemente anderer Lieder nachgespielt und zu einem neuen Werk verwoben. Der Drumrhythmus wurde etwa dem Stück »Numbers« der deutschen Gruppe *Kraftwerk* entnommen, der im weiteren Verlauf zu einem oftmals verwendeten Rhythmus in der HipHop-Musik avancierte (vgl. Rappe 2012, S. 237).

Für *Afrika Bambaataa* war es nicht von großer Bedeutung, welchem Genre oder welcher Nationalität die Bands angehörten, von deren Musik Teile entnommen wurden, um »Planet Rock« zu schaffen. Oftmals werden jedoch ganz bewusst Samples eines bestimmten Landes/Ortes/Kulturkreises verwendet, um auf eine bestimmte Herkunft hinzuweisen. Es werden musikalische Elemente der global verbreiteten HipHop-Musik verbunden mit für ein lokales Gebiet typischer Musik. Dieser Punkt führt mich zum nächsten Phänomen, das ich in wenigen Worten erläutern möchte: die Glokalisierung.

## 2.2.2 Glokalisierung

Der Begriff Glokalisierung ist ein Kofferwort aus den Wörtern Globalisierung und Lokalisierung, das seinen Ursprung in Japan und dem Wort *dochakuka* hat (vgl. Robertson 1998, S. 197). Dort bezeichnete es ursprünglich ein landwirtschaftliches Prinzip und wurde später Teil des Geschäftsjargons, wenn es um die »Anpassung einer globalen Perspektive an lokale Umstände« (ebd.) ging. Die Etablierung des Ausdrucks Glokalisierung im (sozial-)wissenschaftlichen Kontext wurde durch Roland Robertson und seinen Text »Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit« (vgl. ebd.) in Gang gebracht. Den Ausgangspunkt für Robertsons Beitrag stellte die Globalisierungsdebatte der 1990er Jahre dar. Er wollte der »Globalisierungsmythologie«, dass

2 Samples sind kurze Versatzstücke aus anderen musikalischen oder sprachlichen Werken, die häufig als musikalische Grundlage für die Produktion von HipHop-Stücken dienen.

es zu einem »triumphalen Sieg der Kräfte kultureller Homogenisierung« (ebd., S. 192) kommen würde, ein Konzept entgegenstellen, dass der Realität seiner Meinung nach besser entsprach. Eine in den Globalisierungsdebatten dominierende Annahme war, dass es sich bei der Globalisierung um einen »sich über Lokales hinwegsetzenden Prozeß« (ebd., S. 193) handle, der somit zu einer weltweiten Homogenisierung führen würde. Dies sei jedoch nicht der Fall, und deshalb müsste in der Auseinandersetzung mit Globalisierung eine andere Thematik in den Fokus gestellt werden:

Das Hauptargument dieser Diskussion stützt sich auf die These, daß die Auseinandersetzung um globale Homogenisierung versus Heterogenisierung überholt ist. Nicht entweder Homogenisierung oder Heterogenisierung steht zur Debatte, sondern die Art und Weise, in der diese Entwicklungen über weite Strecken des späten 20. Jahrhunderts zu charakteristischen Eigenschaften des modernen Lebens geworden sind. (Ebd., S. 196)

Dementsprechend verwehrt sich Robertson auch der vielfach vertretenen Hypothese, dass »lokal« und »global« sich abstoßende Gegensätze darstellten. Für ihn gibt es klare Indizien dafür, dass sich lokale und globale Entwicklungen vielmehr gegenseitig beeinflussen und durchdringen. »Das Globale ist an und für sich nicht dem Lokalen entgegengesetzt. Das, was man häufig als das Lokale bezeichnet, ist vielmehr ein konstitutiver Bestandteil des Globalen.« (Ebd., S. 208)

Trotz der starken Verbindung von Globalisierung und Lokalisierung weist Robertson darauf hin, dass er den Begriff Globalisierung nicht vollständig durch den Begriff Glokalisierung ersetzen möchte. Es sei aber in bestimmten Fällen angebracht, mit diesem Begriff existierende Globalisierungs- bzw. eben Glokalisierungsmechanismen und -strategien hervorzuheben (vgl. ebd., S. 216).

### **Glokalisierung und HipHop**

*HipHop-Kultur ist eine glokale Kultur.* Sie ist global verbreitet und besteht aus einer Vielzahl differenter lokaler Kulturen. Die HipHop-Kultur konstituiert sich über einen wechselseitigen Prozeß von global zirkulierenden sowie medial vermittelten Stilen und Images einerseits und deren lokaler Neukontextualisierung andererseits. Lokale HipHop-Kulturen entstehen in und über global zirkulierende Bilderwelten und nicht, wie im Jugend- und Popdiskurs oft unterstellt, in Opposition zur globalen Kulturindustrie. Die HipHop-Kultur ist ein Beleg dafür, daß kulturelle Globalisierung nicht, wie in der Globalisierungsdebatte oft angenommen, automatisch zu kultureller Vereinheitlichung führt. (Klein und Friedrich 2003, S. 10; Herv. i. O.)

Wie im einführenden Zitat von Klein und Friedrich angesprochen, spiegelt die heute weltweit verbreitete HipHop-Kultur alle Eigenschaften der von Robertson dargelegten Glokalisierung wider. Auch andere ForscherInnen aus verschiedenen Disziplinen weisen auf diese Charakteristika von HipHop hin. George Lipsitz (Professor im *Department of Black Studies* an der *University of California*, Santa Barbara) betonte diesen Aspekt, noch bevor sich der Begriff der Glokalisierung durch Robertson im wissenschaftlichen Bereich verbreitete:

Theorists Manuel Castells and Alain Touraine stress that new social movements are often locally based and territorially defined. Hip hop and other forms of diasporic African music participate in constructing these local identities, but they bring to them a global consciousness. They play out local rivalries (for example between New York and Los Angeles rappers) and speak powerfully to local politics (in the Caribbean, Europe, Africa, and North America), but they also situate themselves within international concerns. (Lipsitz 1997, S. 33)

HipHop als Kultur besitzt also einerseits global verbreitete Charakteristika und Codes. Andererseits zeigt jede lokale Szene starke Bezüge zu ihren nationalen bzw. regionalen (kulturellen) Gegebenheiten. Dadurch ergibt sich eine imaginäre globale HipHop-Gemeinschaft,<sup>3</sup> die sich aus vielen lokalen Szenen zusammensetzt. Diese beobachten einander nicht nur, sondern beeinflussen sich oftmals gegenseitig, und einzelne Teile dieser Szenen kollaborieren miteinander. Ein Beispiel dafür ist die Reise der österreichischen Gruppe *Texta* nach Nairobi in Kenia, um mit der lokalen Gruppe *UkooFlani* zusammenzuarbeiten und ein Konzert vor 5000 BesucherInnen zu spielen (vgl. Texta o.J.). Den größten Austausch hat die österreichische HipHop-Szene aber – aufgrund der gleichen sprachlichen Grundlage und größeren ökonomischen Möglichkeiten – eindeutig mit der deutschen HipHop-Landschaft.

Durch die oftmals stattfindende Zusammenarbeit von verschiedenen lokalen Szenen wird auch immer wieder von HipHop als eine *translokale* Kultur gesprochen. In Bezug auf österreichischen HipHop verwendeten etwa Reitsamer und Prokop diesen Begriff in ihren Untersuchungen von »postmigrantischen Rapper[n]« in Österreich.

Wir beschreiben die kulturelle Praxis der postmigrantischen Rapper in Österreich als translokal, weil sie sich in Wechselwirkung zwischen dem Strom der global verfügbaren HipHop-Diskurse und deren lokaler Aneignung und Adaption entwickelt und von Interaktionen mit AkteurInnen, wie etwa musikalischen Kooperationen, in anderen lokal verankerten HipHop-Szenen geprägt ist. (Reitsamer und Prokop 2013, S. 30)

Einen weiteren Punkt im Spannungsfeld von HipHop und Glokalisierung stellt die dazugehörige Forschung dar. Dr. Murray Forman (Professor für *Media & Screen Studies* an der *Northeastern University*, Boston) ist der Auffassung, dass die globale Verbreitung der HipHop-Kultur und ihre lokalen Ausformungen einen der wichtigsten und am stärksten wachsenden Bereiche der HipHop-Forschung seit Beginn der 2000er Jahre darstellen (vgl. Forman 2007, S. 29). Andererseits werden durch die »heterogene Entwicklung des HipHop in den unterschiedlichen kulturellen und lokalen Kontexten [...] Zusammenhänge zwischen der HipHop-Kultur und allgemein-gesellschaftlichen Fragestellungen deutlich« (ebd.). Dadurch würden auch andere »akademische Disziplinen von HipHop-Projekten, die entscheidende Informationen zu sozio-politischen und kulturellen Themen mit sowohl lokaler und regionaler als auch globaler Relevanz liefern« (ebd.), davon

3 Mitglieder imaginärer Gemeinschaften sind räumlich getrennt, aber durch gleiche Interessen und diverse Kommunikationsmöglichkeiten wie das Internet miteinander verbunden, wodurch sie sich als Teil einer größeren Gruppe erfahren können (vgl. Klein und Friedrich 2003, S. 129f.; Kimminich 2012, S. 228f.).

profitieren. Ähnlich sehen dies auch die AutorInnen Bock, Meier und Süß, die der Meinung sind, dass sich durch die Erforschung der lokalen HipHop-Szenen auch lokale Eigenheiten in der Forschung ausmachen lassen.

Die jeweils lokale Ausprägung der HipHop-Praxis ist hierbei im Vergleich besonders interessant, weil sich innerhalb des Forschungszugangs und der Methodik die jeweils lokale Spezifik widerspiegelt. *Glokal* ist also nicht nur die jeweils sich herausbildende HipHop-Kultur, sondern auch der jeweilige Forschungsansatz. Aus globaler Perspektive eröffnet sich spätestens hier der Blick darauf, dass HipHop kein ›reines‹ jugend- oder popkulturelles Phänomen ist, sondern vielmehr als glokales Kulturphänomen verstanden werden muss. (Bock et al. 2007b, S. 13; Herv. i. O.)

### 2.2.3 Zusammenfassung: Transkulturalität & Glokalisierung

HipHop wird nicht zu Unrecht oftmals als eine glokale Kultur bezeichnet. Sie ist global verbreitet und vernetzt, hat aber ihren weltweiten Erfolg zu einem großen Maß der Tatsache zu verdanken, dass sie an unterschiedliche lokale Umstände angepasst und in diese übersetzt werden kann und wurde. Diese lokalen Szenen sind wiederum miteinander über das globale Netzwerk sowie die gemeinsamen Codes und Interessen verbunden. Auch wenn die wichtigsten Impulse für die weltweite HipHop-Gemeinschaft immer noch aus den USA kommen, haben sich rund um die Erde oftmals sehr eigenständige HipHop-Varianten (bspw. Baile Funk und Reggaeton in Lateinamerika, Bongo Flava und Hiplife in Afrika oder Grime in Europa) entwickelt, die wiederum Einfluss auf die globale HipHop-Community hatten und haben. Auch ist der kurz angesprochene translokale Austausch zwischen einzelnen lokalen Szenen weit verbreitet und nimmt damit einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Gestaltung des internationalen HipHop-Kosmos. Vor allem aber das Konzept der Glokalisierung scheint sich in der HipHop-Kultur widerzuspiegeln und zieht sich deshalb wie ein roter Faden durch diese Arbeit.