

Postmigrantischer HipHop in Österreich

Hybridität. Sprache. Männlichkeit.

Rosa Reitsamer/Rainer Prokop

Dieser Artikel rekonstruiert die soziale und politische Bedeutung der trans-lokalen kulturellen Praxis von jungen, in Österreich aufgewachsenen männlichen Rappern der zweiten Generation türkischer und (ex-)jugoslawischer MigrantInnen. Die Rapper eignen sich die globalisierte HipHop-Kultur an, sie vermischen und vermengen diese Elemente mit Traditionen und Quellen der Kultur des Herkunftslandes ihrer Eltern sowie mit jenen der österreichischen Popularkultur. Ihre erfolgreiche Verhandlung unterschiedlicher populärer Kulturen und deren fortwährende Vermischung, die etwa in türkisch-, serbisch-, kroatisch- und deutschsprachige Rap-Songs mündet, stehen im Kontext der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen, dominanten Migrationsdiskursen und Repräsentationen von MigrantInnen.

Der dominante politische und mediale Diskurs in Österreich verhandelt Migration als gesellschaftliches »Problem«, dessen »Lösung« in restriktiven Migrations- und Asylpolitiken und der Forderung nach »Integration« gesehen wird (Bratic 2001). Postmigrantische Jugendliche, also MigrantInnen der zweiten und dritten Generation, die selbst nicht eingewandert sind, stünden diesem Diskurs zufolge zwischen zwei Kulturen und würden sich weder der einen noch der anderen Kultur zugehörig fühlen. Sie seien orientierungslos, weil sie sich zwischen zwei gegensätzlichen und als starre Entitäten aufgefassten Kulturen gefangen sehen. Hinter dieser Vorstellung über postmigrantische Jugendliche als »zerrissene« Generation verbirgt sich ein national und räumlich fixiertes Kulturverständnis, das die Zuschreibung einer Identität durch rassistische Diskurse erlaubt, indem ein vermeintlich geschlossenes »Wir« konstruiert und einem hermetisch abgeriegelten »Anderen« gegenübergestellt wird, und nahelegt, sich für die eigene Verortung und identitäre Selbstdefinition geographisch und kulturell auf ein Gebiet festlegen zu müssen (vgl. Hall 2004; Yildiz 2010). Dieser Prozess der »Rassifizierung« (Hall 2004), durch den Differenzen reduziert, essentialisiert und naturalisiert und Menschen auf einige wenige einfache, vermeintlich auf Natur beruhende We-

senseigenschaften festgeschrieben werden, zeigt sich exemplarisch in politischen Diskursen und medialen Berichten über (post-)migrantische Rapper wie »Höbart¹: Sogenannte »Gangsta Rapper« aus dem Ausländermilieu sind Gefahr für unsere Jugend« (APA OTS-Presseaussendung 2008), »Rapper Nazar: Mütter ficken, SPÖ wählen und den 11. September feiern« (Unzensuriert.at 2010) oder »Vilimsky²: SPÖ-Baxant³ feierte mit Terror-Rapper Nazar im Flex⁴!« (APA OTS-Presseaussendung 2010). Ein Ergebnis dieser dominanten politischen und medialen Diskurse ist, dass postmigrantische junge Männer stigmatisiert werden und ihr soziales Verhalten als deutliches Zeichen für das Scheitern des Multikulturalismus verhandelt wird.

Die für diesen Artikel interviewten Musikschaaffenden, die Rapper Esref Balkan, Nasihat Kartal, Kid Pex, Spike und der Sänger iBos, zerstören dieses Kulturverständnis bzw. diese »Utopie der Sesshaftigkeit« (Yildiz 2010) und fordern dominante Vorstellungen über das Scheitern des Multikulturalismus heraus. Sie entwickeln ihren eigenen (Lebens-)Raum – einen »dritten Raum« (Bhabha 2000) –, in dessen Mittelpunkt HipHop, eine ursprünglich afroamerikanische Jugendkultur, steht.

Die translokale kulturelle Praxis des HipHop, bestehend aus den vier Elementen Rap, DJ-ing, Graffiti und Breakdance, ermöglicht, heterogene Bedeutungen unterschiedlicher Kulturen zu integrieren, neue Zugehörigkeiten zu Szenen und ihren Netzwerken zu produzieren und hybride Identitäten zu entwickeln. Die hybriden Identitäten stellen dominante Identitätskonzepte und nationalstaatliche Raumkonzeptionen infrage, weil die postmigrantischen Rapper eine »In-between«-Position einnehmen, »always unsettling the assumptions of one culture from the perspective of another, and thus finding ways of being both *the same as* and at the same time *different from* the others amongst whom they live« (Hall 1995: 206; Hervorhebungen im Original). HipHop lässt sich somit als »Arena des symbolischen Widerstands gegen ein essentialistisches Verständnis sozialer Identität« verstehen und steht im »Kontrast zu stereotypischen Darstellungen von Migrantenjugendlichen« (Androutopoulos 2003: 18).

Als translokale kulturelle Praxis ist HipHop zudem eine ethnische und nationale Grenzen überschreitende Alltagspraxis, die von lokalen und globalen Einflüssen gleichermaßen geprägt ist. Die Globalisierung des HipHop be-

1 | Christian Höbart ist Politiker in der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ); seit 2008 Abgeordneter im Österreichischen Nationalrat und FPÖ-Jugendsprecher.

2 | Harald Vilimsky ist FPÖ-Politiker; seit 2006 Abgeordneter im Österreichischen Nationalrat und Generalsekretär der FPÖ.

3 | Petr »Peko« Baxant ist Politiker in der Sozialdemokratischen Partei Österreichs (SPÖ). Er war von 2004 bis 2011 Jugendkoordinator der SPÖ Wien.

4 | Das Flex ist ein Musikclub und Veranstaltungsort in Wien.

fördert regionale Dialekte und die Wiederentdeckung ethnischer Traditionen, gleichzeitig transportiert HipHop den Gedanken des Lokalen, des Dialekts und der Differenz in die global agierenden Kulturindustrien (vgl. Klein/Friedrich 2003). Die Texte der Rapper, der spezifische Einsatz von Sprache oder die Graffiti an Hauswänden verweisen auf die »Produktion von Lokalität« (Appadurai 1995) unter den Bedingungen der kulturellen Globalisierung. Lokalität definiert sich folglich über die Beziehung zur »Global HipHop Nation« – eine multilinguale, multiethnische »Nation« mit weltweiter Verbreitung (Alim 2009) – sowie über eine geteilte Vorstellung von lokalem Raum. Tony Mitchell (2003) spricht im Kontext der Globalisierungs- und Lokalisierungsprozesse von HipHop von einem rhizomatischen, diasporischen Fluss der Rapmusik außerhalb der USA, der in die Formierung synkretischer »glokaler Subkulturen« mündet. Richard A. Peterson und Andy Bennett (2004) referieren auf den Begriff Translokaltät für die Beschreibung von Musikszenen, die, wie lokale Szenen, auf ein Musikgenre spezialisiert sind und durch den regelmäßigen Austausch mit AkteurInnen in ähnlichen lokal verankerten Szenen und den Aufbau von Netzwerken zu translokalen Szenen werden. 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.

Wie postmigrantische Rapper in Österreich die globalisierten HipHop-Diskurse in den lokalen Kontext einbetten und variieren und dabei eine eigene, zum Teil widerständige »agency« entwickeln, die dominante politische und mediale Repräsentationen über postmigrantische Jugendliche zurückweist, illustrieren die folgenden Ausführungen. Wir analysieren zunächst die Sprachpraktiken der Rapper und beschreiben die Charakteristika der lokalisierten Variante der »HipHop Linguistics« (Kapitel 1 und 2). Daran anschließend thematisieren wir die Identifikation der HipHopper mit dem jeweiligen Wiener Gemeindebezirk, in dem sie leben (Kapitel 3), und untersuchen die performative Darstellung einer »Ghetto-Männlichkeit« in Musikvideos (Kapitel 4). »HipHop Linguistics«, die Identifikation der HipHopper mit ihrem Wiener Heimatbezirk und »Ghetto-Männlichkeit« sind, so unsere These, wesentliche Elemente des »dritten Raums«, den die postmigrantischen HipHopper durch ihre translokale kulturelle Praxis produzieren.

Der Artikel basiert neben den erwähnten Interviews mit den Rappern Esref Balkan, Nasihat Kartal, Kid Pex, Spike und dem Sänger iBos auf der Analyse von Rap-Songtexten und Musikvideos.

HIPHOP LINGUISTICS DER POSTMIGRANTISCHEN RAPPER

Sprache ist das omnipräsente Medium des HipHop, weil sich über das Rappen kulturelle Praktiken konstituieren und die Rap-Songs mit ihren »Rhymes« auf sprachliche Kreativität und den Wettbewerb zwischen den RapperInnen verweisen. Samy H. Alim (2009: 5) beschreibt die Sprachpraktiken der RapperInnen weltweit als HipHop Linguistics, die in den USA zur Entstehung einer »HipHop Nation Language« geführt haben und Prozesse der Transformation, Rekonfiguration und Aneignung durchlaufen und in lokalen Kontexten unterschiedliche Ausprägungen erfahren. In die globale Kulturindustrie wird jedoch keine abstrakte Sprache eingespeist, sondern spezifische Sprachformen, -genres und -praktiken der HipHop Linguistics (ebd.: 6). Dass in diese Sprachpraktiken auch widerständige Momente eingelagert sind, zeigt Russell A. Potter (1995) in seinem Buch »Spectacular Vernaculars«. Er konzipiert afro-amerikanische Rap-Songs als »resistance vernacular«, womit er eine Form der widerständigen Minderheitensprache beschreibt, die die Regeln der Intelligibilität der dominanten Sprache verformt und repositioniert. Diese Widerständigkeit scheint vielen Rap-Songs heute durch Misogynie, Sexismen, Homophobie und Gewaltverherrlichung verloren gegangen zu sein. Dennoch, argumentiert Tony Mitchell (2003), lässt sich der Einsatz von Dialekten und Minderheitensprachen im HipHop in spezifischen lokalen Kontexten als Beispiel für »resistance vernacular« verstehen. Wie entwickeln nun die postmigrantischen Rapper in Österreich eine lokalisierte Variante der HipHop Linguistics?

Esref Balkan, Nasihat Kartal und iBos verwenden für ihre Songtexte Türkisch und/oder Deutsch bzw. Wienerisch, Kid Pex greift für seine Lyrics auf Kroatisch und spezifische deutschsprachige Begriffe zurück. Dass sie diese Sprachen wählen, lässt sich auf ihre Sozialisation in der Kindheit und Jugend zurückführen. Ihre Eltern hören, wie viele MigrantInnen, die Musik ihrer Herkunftsländer im Radio und Fernsehen zu Hause, bei Autofahrten oder Festen, und sie sprechen in der Privatsphäre ihre Muttersprache. Diese Räume, die u. a. durch Sprache und Musikkonsum konstituiert werden, verweisen auf kulturelle Differenz, soziale Grenzen und die geographische Distanz zwischen Österreich und dem Herkunftsland der Eltern. Für Esref Balkan, Mitbegründer der in Wien ansässigen HipHop-Crew Eastblok Family, erlangte zudem der Wiener Dialekt eine besondere Bedeutung, weil sich sein Vater, zusätzlich zu türkischer Volksmusik, auch für österreichische Popmusik interessiert und in den 1970er und 1980er Jahren die Musik von Wolfgang Ambros, Georg Danzer oder Rainhard Fendrich hörte. Diese »Austropopper« bedienen sich des Wiener Dialekts, der Sprache der ArbeiterInnenschicht, die vorrangig in Wiener Bezirken wie Favoriten, Simmering, Meidling, Ottakring oder Brigittenau gesprochen wird und in denen heute auch zunehmend MigrantInnen leben. Deutsch bzw. Wienerisch und Türkisch bzw. Serbisch und Kroatisch sind die

Alltagssprachen der Rapper – diese Multilingualität verweist auf ihr kulturelles Erbe der »parent culture« sowie auf ihre Sozialisation und ihre gesellschaftliche Position in Österreich. Esref Balkan nutzt Türkisch und Wienerisch, um die gewünschten Inhalte und Emotionen in den Rap-Songs zu transportieren:

»Wenn ich auf Wienerisch [...] rappe, dann kann ich eigentlich das Gleiche sagen, wie wenn ich auf Türkisch rappe, weil ich genauso mit Emotion auf Wienerisch rede [...]. Das Wienerische ist einfach dieses Dreckige, dieses Tiefe, dieses ›Heast Oida‹ und so. Wenn ich das auf Hochdeutsch sage, das kommt nicht so rüber, wie ich es sagen will. Für mich ist Wienerisch auf jeden Fall sehr wichtig.« (Esref Balkan)

Neben der Kultur der Eltern und der österreichischen Popularkultur waren in der Kindheit und Jugend der Rapper vor allem US-amerikanischer HipHop und später deutsch- und türkischsprachiger Rap aus Deutschland, letzterer vor allem von Cartel mit dem Lied »Türksün« (»Ich bin Türke«), oder bosnisch-kroatische Rapper wie Edo Maajka prägend. Durch den Konsum von HipHop konnten Esref Balkan, Kid Pex, Spike und der in Salzburg lebende Rapper Nasihat Kartal in der Jugend ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer Musikszene und eine eigene Sprache entwickeln – eine Körpersprache durch den Breakdance sowie eine visuelle Sprache durch das Spraying von Graffitis –, die sie später durch das Verfassen eigener Songtexte und das Rappen erweiterten. Diese Sprach- und Musiksozialisation durch drei Kulturen – die »parent culture«, die österreichische Popularkultur und die HipHop-Kultur (vgl. Horak 2003: 184), die ihrerseits medial vermittelt und hybrid sind – ist für die Herstellung eines »dritten Raums« wesentlich, weil die festgelegten Bedeutungen und die Symbole der türkischen bzw. (ex-)jugoslawischen wie der österreichischen Kultur hinterfragt und ein- und dieselben Zeichen neu übersetzt und rehistorisiert werden können (vgl. Bhabha 2000: 57) sowie die globale HipHop-Kultur in den lokalen Raum eingebettet und variiert werden kann. Exemplarisch zeigt sich dieser Übersetzungs-, Rehistorisierungs- und Lokalisierungsprozess im Song »Unkraut« von Esref Balkan, der in Anlehnung an das Austropop-Lied »Die Blume aus dem Gemeindebau« (1977) von Wolfgang Ambros entstand, jedoch nicht von einer begehrenswerten Frau erzählt, die im kommunalen sozialen Wohnbau der Stadt Wien lebt. Im Song »Unkraut« (2010) heißt es (Auszug aus den Lyrics):

»Heast Hawara ned deppat sein, sei gusch und hoit die Pappn
weil sonst kumm i mit de Leit und du beruhigst di auf die Gachn
des is Simmeringer Tiarkn-Rap, jeder in ana Wachn
oida wüsst das ned verstehn oder muass i di erst watschn?
[...]

Mir hobn kane Bluman, sondern Unkraut im Gemeindebau
 und wenn da des ned passt, is ka Problem, donn konnst di schleichen a
 die Zeiten san vorbei, schau mir san do olle versammelt
 wie die Toten am Zentralfriedhof, die Rosn a vergammelt
 [...]»⁵

Das Lied thematisiert das Leben und den Kampf um Anerkennung der postmigrantischen HipHopper, die in einem Wiener Gemeindebau in Simmering aufgewachsen sind, als »Unkraut« beschimpft werden und ihr Territorium durch Gewaltandrohung verteidigen. Mit dieser inhaltlichen Ausrichtung des Songs konfrontiert der Rapper die österreichische Mehrheitsbevölkerung mit der Lebensrealität von (post-)migrantischen Jugendlichen und stellt die herrschende Vorstellung über das Leben der ArbeiterInnenschicht im Gemeindebau infrage. Die Lebensrealität dieser Jugendlichen ist geprägt durch individuelle und strukturelle Benachteiligung, Rassismus- und Gewalterfahrungen, denn sie werden – obwohl sie in Österreich geboren und/oder österreichische StaatsbürgerInnen sind – aufgrund äußerlicher Erscheinungsmerkmale, ihrer Namen oder sprachlicher Akzente nicht als ÖsterreicherInnen wahrgenommen. Diese Erfahrungen spiegeln sich in den Songtexten und Videos der Rapper wider, in denen sie sich häufig als potenziell gewalttätige junge Männer stilisieren. Derartige Selbstpräsentationen und -stilisierungen erlauben den Rappern aber auch, »Realness« und Authentizität zu verkörpern, womit sie einem im HipHop zentralen Motto folgen: »Keeping it real means keeping it culturally local.«

Durch diese Strategien – den Einsatz unterschiedlicher Sprachen, die Konfrontation der österreichischen Mehrheitsbevölkerung mit der Lebensrealität von männlichen Postmigranten und die spezifischen Selbstpräsentationen und -stilisierungen – entwickeln die Rapper eine lokalisierte Variante der Hip-Hop Linguistics, die auch die Vorstellung über postmigrantische Rapper innerhalb der österreichischen HipHop-Szene herausfordert:

5 | Übersetzung der Lyrics aus dem Dialekt durch die AutorInnen:
 »Hör zu, mein Freund, sei nicht blöd, sei ruhig, und halte den Mund
 weil sonst komme ich mit den Leuten, und du beruhigst dich sofort
 das ist Simmeringer Türken-Rap, jeder in einer Benommenheit
 Alter, willst du das nicht verstehen oder muss ich dich erst ohrfeigen?
 [...]«

Wir haben keine Blumen, sondern Unkraut im Gemeindebau
 und wenn dir das nicht passt, ist das kein Problem, dann kannst du auch verschwinden
 die Zeiten sind vorbei, schau, wir sind da alle versammelt
 wie die Toten am Zentralfriedhof, die Rosen sind auch vergammelt
 [...]«

»Wenn ich denen [Wiener Rappern, Anm.] was auf Türkisch vorrappen würde, würden sie sagen: Was ist das für ein Blödsinn? Ich solle mich schleichen, sie verstehen nichts. Ja, das ist so. Du musst der Wahrheit ins Auge sehen. [...] Aber das sorgt auch ein bisschen für Aufmerksamkeit, wenn ein Türke Wienerisch rappt. Oder, wenn sich dann Wiener Rapper denken: Oida, a Türk rappt auf Wienerisch!? Bist du deppat, wo gibt es denn so was? (*lacht*)« (Esref Balkan)

Die von den Rappern entwickelte lokalisierte Variante der HipHop-Linguistics lässt sich als eine widerständige Alltagssprache begreifen, weil die Rapper »oppositionelle Codes« (Hall 2004) produzieren und sich am diskursiven Kampf um die Bedeutung von Zeichen und Symbolen beteiligen. Sie stellen damit die dominanten Vorstellungen über postmigrantische Identitäten infrage, die davon ausgehen, entweder ÖsterreicherIn oder Türke/Türkin sein zu müssen und demzufolge eben nur eine Sprache für Songtexte zu verwenden. Den Hintergrund dieser Vorstellungen bilden hegemoniale politische und mediale Diskurse über (Post-)MigrantInnen und das diesen Diskursen zugrunde liegende nationale und räumlich fixierte Kulturverständnis. Neben der Zurückweisung von Vorurteilen über (post-)migrantische Identitäten sind die Kritik an erlebten Rassismen, eine kritische Reflexion der Migrationsgeschichte der Elterngeneration und vereinzelte parteipolitische Positionierungen der Rapper weitere Elemente der kulturellen Politik der lokalisierten Variante der HipHop Linguistics.

MIGRATIONSGESCHICHTE UND RASSISMUSKRITIK

Nasihath Kartal orientiert sich für seine Kritik an erlebten Diskriminierungen an US-amerikanischen Rappern wie Wu-Tang Clan, A Tribe Called Quest oder KRS-One, indem er sich sowohl mit deren musikalischen, stilistischen und sprachlichen Aspekten identifiziert als auch mit der Widerständigkeit der ersten Generation US-amerikanischer Rapper gegen rassistische Politik:

»Die ersten Rapper in Amerika waren unterdrückte Menschen. [...] Das war wahrscheinlich ein Grund, warum diese schwarzen Menschen angefangen haben zu rappen. Sie haben über die Probleme, die Ghettos usw. gerappt. Wenn du als Migrant in Österreich lebst, egal ob du da geboren bist oder nicht, erlebst du automatisch Rassismus. Das ist so. Obwohl ich in Salzburg geboren bin, mein Leben lang schon in Salzburg lebe, erlebe ich heute noch Rassismus. [...] Wenn du so was erlebst, das ist ein Problem und automatisch sprichst du das auch in deinen Texten an.« (Nasihath Kartal)

Die Rassismuserfahrungen werden in den Songs der postmigrantischen Rapper in türkischer, serbischer, kroatischer und deutscher Sprache bzw.

im lokalen Dialekt vermittelt, wobei häufig US-amerikanische Slang- und Schimpfwörter wie »cops«, »blocks« oder »motherfucker« übernommen und mit den Selbstbezeichnungen »Türken«, »Jugos«, »Ausländer«, »Kanaken« oder »Tschuschen« kombiniert werden, wie in den Rap-Songs »F.D.P. – Fick die Polizei« von Bludzbrüder, »Glasscherb'n Tanz« von Esref Balkan oder »DHMW«⁶ von Svaba Ortak. Mit diesen Sprachpraktiken schreiben sich die Rapper in die bereits vorhandene Geschichte über HipHop ein; gleichzeitig stellt die lokalisierte Variante der HipHop Linguistics die globale Dominanz des englischsprachigen HipHop infrage, weil letzterer von den postmigrantischen Rappern mit unterschiedlichen medial vermittelten Elementen und Begriffen der »parent culture« und der österreichischen Popularkultur verwoben wird. In seiner Studie über die türkische HipHop-Kultur in Berlin beschreibt Ayhan Kaya den Mix aus Türkisch, Deutsch und amerikanischem Englisch als eine »verbal celebration of ghetto multiculturalism, twisting German, Turkish and American slang in resistance to the official language« (Kaya 2001: 147).

Eine andere Form der Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Position von (Post-)MigrantInnen wählt Nasihat Kartal mit seinem Song »Hiç Bir Nasihat Veren Yokmu«. Er thematisiert die Geschichte der ersten Generation von ArbeitsmigrantInnen, die aus der Türkei und dem ehemaligen Jugoslawien nach Österreich kam, und bezeichnet sich selbst als »Gastarbeiter«, obwohl er in Österreich geboren und aufgewachsen ist.

»Hiç Bir Nasihat Veren Yokmu«

(Auszug aus den Lyrics, Übersetzung aus dem Türkischen von Nasihat Kartal)

»[...]

mein Thema sind die Gastarbeiter, also geht es um uns alle
deshalb werde ich in der WIR-Form sprechen
es war ein Mal, es war kein Mal
wenn wir zurückblicken, also in die 1960er
kommen wir in einer schwierigen Zeit an
wo unser Platz nicht klar war
putzen, Geschirr abwaschen waren unsere ersten Jobs
der Plan war klar; Geld verdienen und in die Heimat zurückkehren
mittlerweile sind ca. 40 Jahre verstrichen
wir träumen noch immer vom Zurückkehren
[...]«

Die hier beschriebenen Lebens- und Arbeitsbedingungen der MigrantInnen und der Topos der Rückkehr in ihr ursprüngliches Heimatland verweisen auf die Rekrutierung von Arbeitskräften aus der Türkei und dem ehemaligen Ju-

6 | Der Titel des Songs »DHMW« ist eine Abkürzung für »Du hast mein Wort«.

goslawien durch den österreichischen Staat zu Beginn der 1960er Jahre. Die ArbeiterInnen sollten nach einem zeitlich begrenzten Arbeitsaufenthalt in Österreich durch neue »GastarbeiterInnen« ersetzt werden und wieder in ihr Herkunftsland zurückkehren. Dieses »Rotationsmodell« war an die Erfordernisse des österreichischen Arbeitsmarktes angepasst und wurde durch die prekäre rechtliche und politische Situation der »Gäste« sichergestellt. 1973 stoppte die österreichische Regierung die Anwerbung von migrantischen Arbeitskräften. 1975 trat das Ausländerbeschäftigungsgesetz in Kraft und es setzte der Familiennachzug und die Kettenmigration ein – u.a. mit dem Ergebnis, dass Migration politisch und medial von nun an als »Problem« diskutiert wurde (Bratic 2001). Dieser Problemdiskurs war zunächst von arbeitsmarktpolitischen Überlegungen bestimmt, die darauf abzielten, migrantische ArbeiterInnen nicht in ein Konkurrenzverhältnis zu österreichischen treten zu lassen; in sicherheitspolitischen Fragen waren die Themen Kriminalität und Illegalität zentral. In den 1980er Jahren verschob sich dieser Fokus hin zum Konzept der »Integration«, das im aktuellen politischen Migrationsdiskurs durch die Einführung der »Integrationsvereinbarung« als Teil der Fremdenrechtsnovelle 2002 und die Verpflichtung von MigrantInnen aus »Drittstaaten« zum Besuch eines Deutschkurses einen disziplinierenden Charakter angenommen hat. Dieser politische Diskurs bewirkte, dass mangelnde Deutschkenntnisse zum »zentralen Marker kultureller Differenz« (Scheibelhofer 2012: 74) in Österreich geworden sind.

Der Sänger iBos, der mit Wiener HipHop-Formationen wie Sua Kaan, Bludzbrüder oder Weisssgold kooperiert, beschreibt die Diskriminierung seiner Eltern aufgrund mangelnder Kenntnisse der deutschen Sprache und seine Anstrengungen, diesen Diskriminierungen zu entgehen:

»Ich habe mir mit meiner Sprache sehr viel Mühe gegeben, weil ich [...] mitbekommen habe, wie meine Mutter und mein Vater wegen ihrem Akzent und wegen ihrer Grammatikfehler ausgegrenzt worden sind.« (iBos)

Die Rapper wissen um die Geschichte und die Erfahrungen der ersten Generation von MigrantInnen, die Verschärfungen der Ausländerbeschäftigungs- und Asylgesetze und die damit einhergehenden Verschiebungen im medialen Migrationsdiskurs und kritisieren häufig die Freiheitliche Partei Österreichs (FPÖ), die u.a. mit dem Slogan »Asylbetrüger haben zu gehen – Rot-Schwarz⁷ will das nicht verstehen« im Nationalratswahlkampf 2013 um WählerInnensstimmen warb, für deren rechtspopulistische Politik. Im Song »HC« erteilt der

7 | Der Ausdruck »Rot-Schwarz« referiert auf die Regierungskoalition zwischen der Sozialdemokratischen Partei Österreichs (SPÖ) und der Österreichischen Volkspartei (ÖVP).

Rapper Nazar⁸ der Politik von Heinz-Christian (HC) Strache, Bundespartei- und Klubobmann der FPÖ im Nationalrat und Landesparteiobmann der FPÖ Wien, eine harsche Absage, wenn er im Refrain des Songs rappt:

»HC

Heinz, guck uns an

HC

Wir bereichern dein Land

HC

Guck, ich spuck auf dein Verein [die FPÖ, Anm.]

Und fick ich deine Mutter, ist dein Blut auch wieder rein«

Nazar, aber auch Nasihat Kartal, positionieren sich, im Unterschied zur Mehrheit der postmigrantischen Rapper, parteipolitisch und unterstützten die SPÖ bei den Wiener Landtags- und Gemeinderatswahlen 2010 mit den Liedern »Meine Stadt« (Nazar feat. Chakuza, Kamp & Raf Camora) und »Gülsün Yüzün« (»Dein Gesicht soll lachen«). In der Eingangssequenz des Videos zum türkischsprachigen Song »Gülsün Yüzün«, mit dem Nasihat Kartal eine Wahlempfehlung für die SPÖ-Politikerin Gülsüm Namaldi ausspricht, sind der Schriftzug »Team Namaldi presents Gülsüm Namaldi« und eine Graffiti-Zeichnung von einer muslimischen Frau mit Kopftuch und Mobiltelefon zu sehen. Die Lyrics behandeln u.a. den Ausschluss von MigrantInnen von politischer Partizipation durch die Verweigerung des Wahlrechts.

»Gülsün Yüzün«

(Auszug aus den Lyrics)

»[...]

Nun ist es an der Zeit ›Stopp‹ zu sagen

Wen interessieren schon unsere Probleme?

Hast du keine Staatsbürgerschaft, hast du keine Stimme

[...]«

Der »dritte Raum«, den die Rapper durch die Entwicklung einer lokalisierten Variante der HipHop Linguistics produzieren, erlaubt es, eine kritische Position gegenüber der ersten Generation von MigrantInnen, der Elterngeneration, und dem Topos der Rückkehr in ihr Ursprungsland einzunehmen, Kritik an Rassismus zu üben und politische Partizipation, wie das Wahlrecht für MigrantInnen, einzufordern. Der »dritte Raum« der postmigrantischen Rapper ist aber auch durch ihre Identifikation mit dem Wiener Gemeindebezirk, in

8 | Nazar wurde in Teheran geboren und kam im Alter von drei Jahren mit seiner Mutter nach Wien.

dem sie leben, und die Entwicklung einer spezifischen Form von Männlichkeit gekennzeichnet. Beide Elemente werden in zahlreichen Videos dieser Rapper deutlich.

LOKALITÄT UND MULTIKULTURALITÄT

Die Rapper thematisieren in ihren Songs häufig ihre Erfahrungen als (Post-)Migranten in Wien. In ihren Videos werden als Kulissen die im HipHop verbreiteten städtischen Klischeebilder eingesetzt, wie Rapper auf Hochhäusern, auf Straßen, in eingezäunten Sportplätzen, verlassenen Parks oder vor Graffiti-Wänden. Diese Kulissen rufen eine globale kollektive Identität des HipHop wach, sie sind aber auch »ein Ausstattungsmerkmal, ein theatrales Mittel, um lokale Identität herzustellen und den Glauben an Authentizität zu befördern« (Klein/Friedrich 2003: 87). In ihrer Studie über französischen HipHop in den Banlieues, den Vororten von Paris, rekonstruiert Rupa Huq (2003), wie afrikanische Franzosen und Französinnen der zweiten und dritten Generation eine lokale Identität produzieren. Die RapperInnen greifen das dominante Bild der Banlieues als verarmt und »gefährlich« auf und verweisen mit Stolz auf ihre soziale Verortung in diesen Vororten, weil sie dadurch Originalität und Authentizität vermitteln können.

Postmigrantischen Rappern in Wien dient häufig der Verweis auf den Bezirk, in dem sie leben, als Referenzsystem für die Herstellung einer lokalen Identität. Die HipHop-Formation Stonepark 12 referiert mit ihrem Namen auf einen Park im 12. Wiener Gemeindebezirk Meidling, der Rap-Song »Wien X« von R-KAN lässt sich als eine Art »Hymne« auf seinen Lebensraum, den 10. Bezirk Favoriten, verstehen, und mit dem Lied »OTK Chartet« verweisen Aqil und Mevlut Khan auf den 16. Bezirk Ottakring. Diese Identifikation der HipHopper mit ihrem Heimatbezirk resultiert aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher sozialer Dynamiken, zu denen die beengten Wohnsituationen gehören, in denen viele der postmigrantischen Rapper aufwuchsen und die die Entfaltung einer Privatsphäre verunmöglichten, wodurch sie verstärkt den öffentlichen Raum, die Straße und die Parks, für ihre Freizeitaktivitäten nutzen. Diese familiäre Wohnsituation ist unmittelbar mit der »sozialen Geographie« (Rommelspacher 1995) Wiens verbunden. Sie wird über die räumliche Trennung der Lebenssphären von MigrantInnen und Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft hergestellt und lässt sich u.a. auf die häufig anzutreffende Verweigerung von HausbesitzerInnen, ihre Wohnungen an MigrantInnen zu vermieten, zurückführen sowie auf die bis 2006 für den kommunalen Wohnbau der Stadt Wien geltende Verordnung, die Gemeindewohnungen ausschließlich für österreichische StaatsbürgerInnen vorsah. Derartige rechtliche Rahmenbedingungen zur Regelung und Überwachung des Wohn-, Arbeits-

und Aufenthaltsstatus von (Post-)MigrantInnen in Österreich und die erlebten Alltagsrassismen verhindern, dass (Post-)MigrantInnen Österreich als ihr Heimatland bezeichnen wollen. Diese fehlende Identifikation spricht der Sänger iBos im Interview an:

»Kein Türke wird sich mit ›mein Österreich‹ brüsten. Dafür wurden wir schon viel zu oft und viel zu lange von anderen Österreichern als Kanaken [beschimpft].« (iBos)

An die Stelle der Identifikation mit Österreich tritt jene mit dem Bezirk, die iBos als »Kompensation« beschreibt:

»Dadurch, dass wir keinen nationalen Stolz erleben und leben konnten oder durften und die Türkei schon lange nicht mehr unser Vaterland ist, haben wir kompensiert, indem wir unsere Bezirke zu unserer Heimat gemacht haben. Der 20. Bezirk, das ist mein Bezirk.« (iBos)

Als Blaupause für das dichte Gewebe zur identitären und räumlichen Selbstverortung dient häufig der US-amerikanische Gangsta- und Street-Rap. In den Videoclips zu den Songs »Jungs aus meiner Gegend« von Manijak, »Zum Thema Bezirk« von Schwadron feat. Tomar oder »Streetfighter« von Nazar stehen die Rapper auf Hochhäusern, vor Gemeindebauten und Graffiti-Wänden oder sie gehen durch die Parks und Straßen ihrer Heimatbezirke, die durch die Verhandlung der Themen (Polizei-)Gewalt, Armut, Geld, Drogen und Sexarbeit als »Ghettos« stilisiert werden.

Neben der Identifikation mit ihren Heimatbezirken stellen einige Rapper auch einen Bezug zu Wien her, wie etwa Kid Pex und StvdB mit dem Lied »Dođi u Beč/Komm nach Wien«.

»Der regionale Bezug ist [...] da, weil es mir auch darum geht zu zeigen, dass wir auch Wiener sind. [...] Im Rap geht es auch um das Repräsentieren [...] – Tschuschenrap, Wien, Wien oida, Beč oida. Das ist einfach Kid Pex.« (Kid Pex)

Für die Mehrheit der postmigrantischen Rapper in Wien steht allerdings der Bezirk im Vordergrund, der häufig als multikulturelle und multilinguale Heimat porträtiert wird, wie im Song »Selam« von Mevlut Khan (Refrain):

»Selam aleikum, ich bin Mevlut Khan
1988 geboren in OTK [Ottakring, Anm.]
Seit dem ersten Tag leb ich mit Kupos
Türken, Albanern, Arabern und Jugos
Ich hab noch nie einen Bruder verraten
deshalb schätzen mich viele auf diesen Straßen

Das ist mein Tagebuch, meine Geschichte

all diese Droogs [друг, russischer Begriff für Freund, Anm.] erleben, was ich berichte.«

Der Rap-Song thematisiert das multikulturelle und multilinguale Zusammenleben von (Post-)MigrantInnen in Ottakring, den 16. Wiener Gemeindebezirk, das sich über einen geteilten Erfahrungshorizont und Respekt für die »Brüder« definiert. Dieses Zusammenleben spiegelt sich auch in der personellen Besetzung von HipHop Crews, den Kollaborationen zwischen den Rappern und den Videoclips wider. Auf die Frage, wer zur Crew Eastblok Family gehöre, antwortet Esref Balkan:

»Einer kommt aus Rumänien, dann ist einer Halb-Rumäne, Halb-Österreicher, zwei sind aus der Türkei, dann einer aus Serbien und dann ein Halb-Ägypter ... Ich glaube, das war's.« (Esref Balkan)

Multikulturelle soziale Netzwerke und interkulturelle Interaktionen sind die gesellschaftliche Norm für die jungen männlichen (Post-)Migranten in Wien (vgl. zu anderen Ländern Harris 2013). Im dominanten medialen und politischen Migrationsdiskurs wird dieser alltäglich gelebte Multikulturalismus zugunsten der Diskussionen über mangelnde »Integration« und mangelhafte Deutschkenntnisse der (Post-)MigrantInnen, die Angst vor der Radikalisierung junger Muslime und die gewalttätigen Konflikte zwischen kulturell diversen Jugendlichen ausgeblendet. Vor dem Hintergrund dieser Diskurse erscheint einerseits das Scheitern des Multikulturalismus als eine logische Konsequenz; andererseits rufen diese Diskurse staatlich initiierte Schul- und Jugendprojekte auf den Plan, die für interkulturellen Wissensaustausch, die Offenheit gegenüber »anderen« Kulturen und ein harmonisches Zusammenleben von Jugendlichen mit diversen Hintergründen plädieren und auf die Erziehung von multikulturellen StaatsbürgerInnen abzielen, die sich den hegemonialen politischen, kulturellen und sozialen Werten und Normen der österreichischen Mehrheitsgesellschaft verpflichten.

Die kulturelle Praxis des HipHop, durch die die postmigrantischen Rapper eine lokale Identität herstellen, ist in der Regel außerhalb dieser Projekte angesiedelt, und sie stellt die dominanten medialen und politischen Diskurse infrage, weil sie eine »profound form of transcultural dialogue and cultural transgression« repräsentiert, wo »different truths about the politics of race can be spoken, nurtured and circulated« (Back 1996: 229). Die »politics of race« der postmigrantischen Rapper manifestiert sich exemplarisch im erklärenden und als Standbild im YouTube-Videoclip eingeblendeten Text zum Lied »Serben in Wien II« von Svaba Ortak:

»Ich möchte eine Sache klarstellen! Dieser Song und sein Inhalt sollten keinesfalls als Provokation gegenüber anderen Nationen oder Glaubensgemeinschaften verstanden werden. Falls es jemand doch so versteht, dann tut er das mit Absicht und will hetzen. Jeder liebt sein Land & seine Kultur. Genauso wie er diese liebt, muss er in der Lage sein, auch andere zu respektieren. Dieser Song soll die Stimme meiner Landsmänner sein, egal ob sie in Österreich, Deutschland oder in der Schweiz leben! Ich hoffe, ich werde nach diesem Song nicht als ›Serbenrapper‹ abgestempelt. Denn genau das ist nicht meine Absicht. Stoß an und werf die Flaschen auf den Boden! Eastblok Family & Ortak fürs Leben! Eine Liebe ... S«

Der Text thematisiert einen potenziellen Konflikt entlang ethnischer Linien im multikulturellen und multilingualen Zusammenleben, der durch seine Adressierung verhindert werden soll. Die postmigrantischen Rapper leben folglich nicht in einem homogenisierten, konfliktfreien Bezirk, der durch »Harmonie« und »Integration« seine Funktionsfähigkeit erlangt. Die »politics of race« der postmigrantischen Rapper basiert vielmehr auf Konflikt, Respekt und »Verbrüderung«, wodurch die Produktion einer lokalen Identität abseits von reduktionistischen kulturellen und ethnischen Kategorien verläuft. Die lokalen Identitäten der Rapper verkörpern eine hybride Gegenwart und Zukunft, weil sie es erlauben, soziale und kulturelle Widersprüche zu integrieren. Sie sind das Produkt des durch die Rapper entwickelten »dritten Raums« und mit der performativen Darstellung einer »Ghetto-Männlichkeit« verknüpft.

»GHETTO-MÄNNLICHKEIT« UND HIPHOP-CREWS

Hegemoniale Männlichkeit, halten Raewyn Connell und James W. Messerschmidt (2005) fest, wird über die soziale Produktion von Relationen zu Weiblichkeit einerseits und zu anderen Männlichkeiten andererseits hergestellt, und sie erlangt durch die hierarchische Anordnung dieser Relationen ihre gesellschaftliche Bedeutung und Wirkmächtigkeit. Die Produktion einer spezifischen »Ghetto-Männlichkeit« durch die postmigrantischen Rapper folgt dieser »doppelten Distinktions- und Dominanzstruktur« (Connell 1995; Meuser 2001), indem sie mit bestimmten Eigenschaften verbunden wird, durch die sich die HipHopper sowohl von Weiblichkeit als auch von anderen Männlichkeiten, vor allem homosexueller, abgrenzen. Die Verbindung der »Ghetto-Männlichkeit« mit Stärke, Härte, Mut und Durchsetzungsvermögen und die Abgrenzung zu homosexueller Männlichkeit sowie der Ausschluss von Frauen zeigt sich exemplarisch im Videoclip zum Rap-Song »Balkanaken« von Platinum Tongue und Mevlut Khan. Die männlichen HipHopper sind mit Schlagstöcken und einem Kampfhund zu sehen, sie machen symbolisch Gebrauch von Schusswaffen und rappen die Textzeilen »Pass gut auf, wenn du

in meinen Block musst, Ottakringer Straße – klick, klack, Kopfschuss« und »Das sind Raps von der Straße, Raps von den Parks, Raps von den Ausländern. Das ist kein Rap von Homo-Tunten, sondern Rap von Draufgängern«. Der Einsatz dieser aggressiven visuellen Stilmittel lässt sich als eine »kämpferische« Behauptung der gesellschaftlichen Position als Postmigranten gegenüber anderen Männern, die als unterlegen gelten, und gegenüber Frauen verstehen; die textliche Referenz auf den Bezirk drückt eine symbolische Aneignung und Verteidigung jenes Territoriums aus, das sie als ihre Heimat definieren.

Dieser translokalen kulturellen Praxis des HipHop im Allgemeinen und des Gangsta- und Street-Rap im Besonderen ist Kompetitivität, ein zentraler Modus zur Konstruktion hegemonialer Männlichkeit (vgl. Meuser 2001; Heilmann 2011), eingeschrieben. Das Ritual des Wettbewerbs, das sich in den »Battles« der HipHopper, den Videoclips und den Rap-Songs selbst manifestiert, erfüllt dabei eine doppelte Funktion: Es bringt die Rapper in Konkurrenz und positioniert sie in hierarchischen Relationen zueinander, gleichzeitig zieht der Wettbewerb eine homosoziale Vergemeinschaftung nach sich. Diese Gemeinschaften, in denen Männer unter ihresgleichen sind, beschreibt Michael Meuser (2001: 8) als das für den männlichen Habitus generative Prinzip der hegemonialen Männlichkeit.

Für die postmigrantischen Rapper sind Crews, die interkulturellen, selbst-organisierten Zusammenschlüsse der HipHopper, die wichtigsten sozialen Räume der homosozialen Vergemeinschaftung, weil sie der Absicherung der »Ghetto-Männlichkeit« dienen. Die Crews definieren sich über männliche Loyalität, gegenseitige Anerkennung (»Respekt«) und der Einhaltung spezifischer Verhaltensregeln im öffentlichen Raum, die ein Rapper im Interview als »street credibility« beschreibt:

»Street credibility ist das Leben auf der Straße, die Regeln auf der Straße, wie man sich zu verhalten hat, was man alles machen darf, was man für Risiken eingeht, worauf man achten muss. Die größten Sachen auf der Straße sind Verrat und Respekt. Man darf niemanden verraten und man muss versuchen, Respekt zu zeigen. Man muss der Straße Respekt zeigen. Auf der Straße, so dumm es auch klingt, herrschen andere Regeln.« (Esref Balkan)

Diese »street credibility« verkörpern primär männliche HipHopper, weil Frauen, dem gängigen Gangsta- und Street-Rap-Klischee folgend, aus den Crews ausgeschlossen sind, in den Lyrics häufig abwertend als »bitches« oder »pussies« bezeichnet werden und in Videoclips entweder abwesend sind, die Position von Tänzerinnen in sexualisiertem Outfit einnehmen oder als Objekte männlicher Begierden verhandelt werden. Über HipHopperinnen äußerten sich die interviewten Rapper zudem häufig abwertend, weil sie Rappen und Breakdance als eine kulturelle Praxis verstehen, die Männern und ihren je-

weiligen Crews vorbehalten sein sollte. In dieser Hinsicht sind die Crews der postmigrantischen Rapper »ein kollektiver Akteur der Konstruktion der Geschlechterdifferenz und von hegemonialer Männlichkeit« (Meuser 2001: 8).

Crews lassen sich aber auch als eine »posttraditionale Form der Vergemeinschaftung« (Hitzler/Bucher/Niederbacher 2005; Pfadenhauer 2011) begreifen, die auf den Wandel der Geschlechterverhältnisse und gesellschaftliche Individualisierungsprozesse reagieren und soziale Unterstützung in einer komplexen sozialen Umgebung gewährleisten (Rose 1994: 34).

»Viele retten ihr Leben mit HipHop. Viele werden mit HipHop von der Straße geholt, wo einer z.B. richtig am Abkacken ist, weil er Drogen vercheckt oder keine g'scheiten Freunde hat. [...] Da gibt es einen kleinen Jungen [...], den ich von der Straße hergeholt habe. Er gehört jetzt zu uns. Wir nennen ihn Adoptivkind.« (Esref Balkan)

Die Crews der postmigrantischen Rapper unterscheiden sich von der Selbstorganisation der ersten Generation von MigrantInnen, die in den 1960er und 1970er Jahren nach Österreich kam. Diese Generation praktizierte mit der Gründung von Kulturvereinen, Sport- und ArbeiterInnen-Clubs eine »Defensivorganisation« (Batic 2001: 523), weil ihre kulturellen Aktivitäten primär auf die Aufrechterhaltung der Volkstraditionen des Herkunftslandes und die Pflege der Muttersprache abstellten.

Die Crews basieren nicht auf diesen traditionellen, ethnisch homogenen Bindungen und der Pflege der Volkstraditionen des Herkunftslandes ihrer Eltern. Sie bestehen aus interkulturellen Verbindungen junger männlicher Postmigranten, die aus der Übersetzung der männlich konnotierten Werte der globalisierten HipHop-Kultur in den lokalen Raum, den als »richtig« erachteten Verhaltensweisen und den Ritualen des Wettbewerbs zur Absicherung der »Ghetto-Männlichkeit« resultieren. Diese Crews fungieren als »affinity spaces« (Gee 2004) und informelle Lernorte für szenespezifische Verhaltensweisen (Sprache, Gestik, Mimik etc.), den Austausch von kulturellen Artefakten und die Akkumulation von Wissen über die globale und lokale Geschichte des HipHop, das innerhalb der jeweiligen Crew zirkuliert und durch Kooperationen mit anderen HipHoppern und deren Crews weitergegeben wird. Diese Kompetenzen sind Bestandteil des Musikwissens der Crew-Mitglieder und vor allem innerhalb der HipHop-Szene nützlich. Die Rapper akkumulieren aber auch Wissen, das außerhalb der Szene im Alltag eingesetzt werden kann. Durch das Verfassen von Rap-Texten konnten einige Rapper ihre Deutschkenntnisse verbessern, detaillierte Einblicke in die Musik- und Videoproduktion erlangen oder ihre Kenntnisse über die Geschichte der jeweiligen Herkunftsländer der Crewmitglieder bzw. ihrer Eltern verbessern. Letzteres thematisiert Esref Balkan im Interview:

»Natürlich versucht man, ein bisschen Geschichte beizubringen, wenn jemand was wissen will. Dann versucht man [...] ihm weiterzuhelfen, was damals in der Türkei oder [...] den ex-jugoslawischen Ländern oder Rumänien und so los war.« (Esref Balkan)

Crews erfüllen als posttraditionale Form der homosozialen Vergemeinschaftung für die HipHopper zahlreiche Funktionen – für die Konstruktion eines »dritten Raums« lässt sich die Einübung und Verkörperung der spezifischen »Ghetto-Männlichkeit« als eine der wichtigsten beschreiben. Diese Männlichkeit, die mit den Rap-Songs und Videoclips durch die Inszenierung von »street credibility«, Härte, Stärke, Mut und Durchsetzungsvermögen einerseits und über die Abwertung von Weiblichkeit und homosexueller Männlichkeit andererseits transportiert wird, korrespondiert allerdings nur in Ansätzen mit dem idealisierten Bild erfolgreicher »hegemonialer Männlichkeit« in unserer Gesellschaft. Der Wettbewerb der Rapper folgt zwar der Logik der hegemonialen Männlichkeit, die Konstruktion einer solchen wird aber dadurch verunmöglicht, dass die Rapper aus den »ernsten Spielen des Wettbewerbs« (Meuser 2001), in denen über die Verteilung von gesellschaftlichen Machtpositionen entschieden wird, ausgeschlossen sind (vgl. die Studie über Hooligans von Bohnsack 1995). Die dominanten Migrationsdiskurse und die stigmatisierenden medialen Repräsentationen von postmigrantischen Rappern, aber auch die von den Rappern selbst gewählten Mittel für die performative Darstellung der »Ghetto-Männlichkeit« verhindern diesen Zugang. Die »Ghetto-Männlichkeit« der postmigrantischen Rapper lässt sich folglich als eine »untergeordnete Männlichkeit« (Connell 1995) begreifen.

FAZIT

Am Beispiel der HipHopper der zweiten Generation türkischer und (ex-)jugoslawischer MigrantInnen in Österreich diskutierten wir in diesem Artikel, wie sie die global zirkulierende HipHop-Kultur in den lokalen Raum übersetzen und einen »dritten Raum« durch ihre translokale kulturelle Praxis produzieren. Diese kulturelle Praxis verweist auf das Spannungsverhältnis von Rassismuserfahrungen, dominanten politischen und medialen Diskursen über und Repräsentationen von MigrantInnen einerseits und die Versuche einer selbstbestimmten identitären Selbstdefinition und räumlichen Verortung andererseits. Unsere Ausführungen zeigen, dass sich die Produktion eines »dritten Raums« als einer dieser Versuche begreifen lässt, weil dieser »dritte Raum« den HipHoppern erlaubt, die dominante Vorstellung von PostmigrantInnen als »zerrissene Generation« zurückzuweisen, erlebte Rassismen zu artikulieren und eine kritische Position gegenüber der Migrationsgeschichte ihrer Eltern einzunehmen. Die HipHopper nehmen durch die Entwicklung einer

lokalisierten Variante der HipHop Linguistics, die Identifikation mit einem Wiener Bezirk und die Inszenierung einer »Ghetto-Männlichkeit« eine gesellschaftliche Position ein, die eine Thematisierung dominanter Diskurse einerseits und die Einübung männlicher Verhaltensmuster und die Akkumulation von Wissen andererseits ermöglicht.

Gleichzeitig glorifizieren die HipHopper in ihren Songs und Videoclips sexistische, misogynie und homophobe Einstellungen und präsentieren sich als potenziell gewaltbereite junge Männer. Diese visuellen und sprachlichen Inszenierungen einer »Ghetto-Männlichkeit« zogen die Aufmerksamkeit einzelner österreichischer Medien und rechtspopulistischer Politiker auf sich und wurden als Zeichen für mangelnde »Integration« und das Scheitern des Multikulturalismus gewertet.

Im Unterschied zu diesen medialen und politischen Diskursen, die den multikulturellen und multilingualen Lebensalltag der postmigrantischen Generation in Österreich ignorieren, verstehen wir die Übersetzung des Gangsta- und Street-Rap in den lokalen Raum und die Darstellung einer »Ghetto-Männlichkeit« als, wenngleich ambivalente, Auseinandersetzung mit der »Dominanzkultur« (Rommelspacher 1995) der österreichischen Mehrheitsgesellschaft und nicht als einen pathologischen Standpunkt gewaltbereiter HipHopper (vgl. hooks 1994). Denn die zentrale Frage, die sich letztlich stellt, ist, wie die ungleiche Verteilung von Ressourcen und Rechten zwischen (Post-) MigrantInnen und der österreichischen Mehrheitsbevölkerung und die daraus resultierenden ungleich verteilten Möglichkeiten zur ökonomischen, sozialen und kulturellen Teilhabe an unserer Gesellschaft aufgehoben werden kann.

LITERATUR

- Alim, Samy H. 2009: »Intro: Straight Outta Compton, Straight aus München. Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in a Global Hip Hop Nation«, in: Samy H. Alim/Ibrahim Awad/Alastair Pennycook (Hg.): *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, New York, 1-24.
- Androutsopoulos, Janis 2003: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *HipHop. Globale Kultur – Lokale Praktiken*, Bielefeld, 9-24.
- Appadurai, Arjun 1995: »The Production of Locality«, in: Richard Fardon (Hg.): *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*, London/New York, 204-225.
- Back, Les 1996: *New Ethnicities and Urban Culture. Racisms and Multiculture in Young Lives*, London.
- Bhabha, Homi K. 2000: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen.

- Bohnsack, Ralf 1995: Die Suche nach Gemeinsamkeit und die Gewalt der Gruppe. Hooligans, Musikgruppen und andere Jugendcliquen, Opladen.
- Bratic, Ljubomir 2001: »Selbstorganisation im migrantischen Widerstand. Ein Diskussionsanstoß«, in: SWS-Rundschau, Nr. 4, 516-536.
- Connell, Raewyn 1995: *Masculinities*, Cambridge.
- Connell, Raewyn/Messerschmidt, James W. 2005: »Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept«, in: *Gender & Society*, Nr. 19, 829-859.
- Gee, James Paul 2004: *Situated Language and Learning. A Critique of Traditional Schooling*, New York et al.
- Hall, Stuart 1995: »New Cultures for Old?«, in: Doreen Massey/Pat Jess (Hg.): *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, Oxford et al., 175-213.
- Hall, Stuart 2004: *Ideologie, Identität, Repräsentation*, hg. von Juha Koivisto/Andreas Merken, Hamburg.
- Harris, Anita 2013: *Young People and Everyday Multiculturalism*, London/New York.
- Heilmann, Andreas 2011: *Normalität auf Bewährung. Outings in der Politik und die Konstruktion homosexueller Männlichkeit*, Bielefeld.
- Hitzler, Ronald/Bucher, Thomas/Niederbacher, Arne 2005: *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*, Wiesbaden.
- hooks, bell 1994: »Gangsta Culture – Sexism and Misogyny. Who will take the rap?«, in: Dies.: *Outlaw Culture. Resisting Representations*, New York, 134-144.
- Horak, Roman 2003: »Diaspora Experience, Music and Hybrid Cultures of Young Migrants in Vienna«, in: David Muggleton/Rupert Weinzierl (Hg.): *The Post-Subcultures Reader*, Oxford/New York, 181-194.
- Huq, Rupa 2003: *Beyond Subculture. Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*, New York.
- Kaya, Ayhan 2001: *Sicher in Kreuzberg. Constructing Diasporas; Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*, Bielefeld.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte 2003: »Populäre Stadtsichten. Bildinszenierungen des Urbanen im HipHop«, in: Janis Androutsopoulos (Hg.): *HipHop. Globale Kultur – Lokale Praktiken*, Bielefeld, 85-101.
- Meuser, Michael 2001: *Männerwelten. Zur kollektiven Konstruktion hegemonialer Männlichkeit*, Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung, 1. Jg., H. 2, www.uni-due.de/imperia/md/content/ekfg/michael_meuser_maennerwelten.pdf (abgerufen am 10.10.2013).
- Mitchell, Tony 2003: *Doin' Damage in My Native Language. The Use of »Resistance Vernaculars« in Hip Hop in France, Italy and Aotearoa/New Zealand*, in: Harris M. Berger/Michael Thomas Carroll (Hg.): *Global Pop. Local Language*, Jackson, Miss. et al., 3-18.

- Peterson, Richard A./Bennett, Andy 2004: »Introducing Music Scenes«, in: Dies. (Hg.): *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*, Nashville, Tenn. et al., 1-15.
- Pfadenhauer, Michaela 2011: »Lernort Techno-Szene. Über Kompetenzentwicklung in Jugendszenen«, in: Rosa Reitsamer/Wolfgang Fichna (Hg.): »They Say I'm Different...« *Populärmusik, Szenen und ihre AkteurInnen*, Wien, 195-207.
- Potter, Russell A. 1995: *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Albany, NY.
- Rommelspacher, Birgit 1995: *Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht*, Berlin.
- Rose, Tricia 1994: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, NH et al.
- Scheibelhofer, Paul 2012: »Arbeiter, Kriminelle, Patriarchen. Migrationspolitik und die Konstruktion ›fremder‹ Männlichkeit«, in: Eva Hausbacher/Elisabeth Klaus/Ralph Poole/Ulrike Brandl/Ingrid Schmutzhart (Hg.): *Migration und Geschlechterverhältnisse. Kann die Migrantin sprechen?*, Wiesbaden, 62-82.
- Yildiz, Erol 2010: »Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe«, in: *SWS-Rundschau*, Nr. 3, 318-339.

INTERNET-QUELLEN

- APA OTS-Presseaussendung 2008: Höbart: Sogenannte ›Gangsta Rapper‹ aus dem Ausländermilieu sind Gefahr für unsere Jugend, 17.11.2008, www.ots.at/presseaussendung/OTS_20081117_OTS0084/hoebart-sogenannte-gangsta-rapper-aus-dem-auslaendermilieu-sind-gefahr-fuer-unsere-jugend (abgerufen 10/2013).
- APA OTS-Presseaussendung 2012: Vilimsky: SPÖ-Baxant feierte mit Terror-Rapper Nazar im Flex!, 06.09.2010, www.ots.at/presseaussendung/OTS_20100906_OTS0148/vilimsky-spo-e-baxant-feierte-mit-terror-rapper-nazar-im-flex (abgerufen 10/2013).
- Unzensuriert.at 2010: Rapper Nazar: Mütter ficken, SPÖ wählen und den 11. September feiern, 23.08.2010, www.unzensuriert.at/content/001785-Rapper-Nazar-M-tter-ficken-SP-w-hlen-und-den-11-September-feiern (abgerufen 10/2013).

ACKNOWLEDGEMENT

Wir danken iBos, Esref Balkan, Nasihat Kartal, Kid Pex und Spike für die Interviews.

Dieser Artikel ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung der Online-Publikation:

Reitsamer, Rosa/Prokop, Rainer 2013: »HipHop Linguistics, Street Culture und Ghetto-Männlichkeit. Zur Bedeutung von postmigrantischem HipHop in Österreich«, in: P/art/icipate – Kultur aktiv gestalten – eJournal des Programmbereichs Contemporary Arts & Cultural Production, www.p-art-icipate.net/cms/hiphop-linguistics-street-culture-und-ghetto-mannlichkeit

