

»■ am not what I am«:

Die Politik der Repräsentation im HipHop

STEFANIE MENRATH

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

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

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

Abbildung 1: Flyer aus Heidelberg



Quelle: Blitz Design: Hero/SCM 193

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

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

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

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

Über eigenwillige Identitäts-Performances und konfrontatives

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

PRESENTING...

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

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

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

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

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

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

REPRÄSENTATION UND IDENTIFIKATION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gegen ein Identitätssystem, das ihnen nur defizitäre Identitäten zugestehen wollte, haben sie sich mit HipHop einen kulturellen Raum geschaffen, der eigene, hiphop-interne Identitätspolitik zuließ und unpopulären Inhalten eine Öffentlichkeit gab:

Torch: Es [HipHop] hat eben viel repräsentiert, was ich hätte runterschlucken müssen, was ich sonst niemandem hätte sagen können, was sonst gar nicht gefragt war, wie es bei den türkischen Kids auch war. Bei den türkischen Kids hat sich keiner für ihre Probleme oder für ihre Welt interessiert. Die waren halt da, aber sie waren nicht gefragt, Punkt. Sie waren einfach nicht gefragt. Und das, was ich repräsentiert habe, war halt auch nicht gefragt, weder mein Malen noch meine Musik, die ich gerne hören wollte..., noch meine Gedanken, das war nicht gefragt, das war nicht auf'm Plan so. Das gab's einfach nicht. Und dann als HipHop kam, auf einmal: Boom! Dann durfte man das Mikrophon in die Hand nehmen und dann einfach [losrappen].

Die Identitätspolitik der HipHopper bleibt nicht bei einer *Gegen/Darstellung* – *Gegen/Repräsentation* (Julien 1999: 267) zu pejorativen Identitäten stehen. Es geht um eine umfassendere Kritik am hegemonialen Diskurs, der marginalisierten Personen eine Subjektposition abspricht und positiv besetzte Identitäten für sie undenkbar macht. Die HipHopper haben sich die Mechanismen der Identifikation zu eigen gemacht und Repräsentation als strategische Produktion neuer Identitäten begriffen. Torch erklärt: »Man hat etwas repräsentiert, was es offiziell einfach nicht gab. Das war schon cool«. Repräsentation wird zur Identifikation mit dem »Nicht-Bezeichneten«, der »Nicht-Identität« bzw. dem »Differenten« und »Anderen«.

REPRÄSENTATIONSSTRATEGIEN DER HIPHOPPER

Durch Repräsentationen bringen sich die HipHopper in die Welt. Der schöpferische und kreative Akt der Repräsentation lässt neue und unbekannte Identitäten möglich werden. Allen Authentizitätsansprüchen herkömmlicher Identitäten zum Trotz eröffnen die HipHopper mit ihren Repräsentationsstrategien eine Diskussion um die wechselseitige Referentialität von Repräsentationen: Verweisen Repräsentationen nicht immer auf Inhalte, die zuvor schon längst von anderen inszeniert worden sind? Geschehen Repräsentationen nicht auch *für andere*, die in diesen Repräsentationen dann selbst wieder auftauchen (vgl. Fuchs 1999: 394)? Repräsentationen werden von HipHoppern strategisch eingesetzt, um die Logik der Identität zu brechen. Zu dieser Strategie gibt es verschiedene Umsetzungen auf der Ebene der kulturellen Identifikationen, z. B. die spielerischen Identifikationsstrategien der Parodie und der Imitation, die bereits in der feministischen Theorie von Judith Butler als Strategien, allerdings für subversive Geschlechtsidentitäten, formuliert worden sind (Butler 1991: 203; 1997: 178). Ihres feministischen Hintergrunds entkleidet lassen sie sich als Strategien der kritischen kulturellen Identifikation lesen und auf den HipHop übertragen. Im HipHop gibt es den Versuch, herrschende Repräsentationen von Ethnizität auf parodistische Weise über Wege der Selbstessentialisierung zu vervielfältigen und so ihre diskursive Bedingtheit und Nicht-Natürlichkeit aufzudecken. Ebenso bemühen sich die HipHopper darum, Ethnizität als performative Inszenierung zu entlarven, u. a. indem sie sie gegen die selbstgewählte kollektive Identität HipHop ausspielen. Als performative Inszenierung aufgefasst, kann sich Identität nicht mehr auf einen wahren, inneren »Kern« stützen. Ihre Bedeutung kann verschoben werden.⁸ Weiterhin kommen im HipHop Emanzipationsstrategien zum Einsatz, die aus der Debatte um postkoloniale Identitäten bekannt sind und in meiner Arbeit mit den performativen Modellen zusammengeführt werden sollen.

DIFFERENZIERUNGEN

Meine Interviewpartnerin Karin spricht von HipHop als einer Art »kulturellen Paralleluniversums«. Die HipHopper gehen nicht grundsätzlich von einer »Gegensätzlichkeit und Exklusivität von Lebensweisen oder [von] Kulturen« (Fuchs 1999: 144) aus. DJ Kid Konya meint z. B., dass ein HipHopper nicht nur zu HipHop, sondern zu verschiedenen Realitäten einen Bezug haben sollte:

Kid Konya: Die Underground-Leute, die arbeiten noch nebenbei, um unabhängig zu sein. Du arbeitest, um leben zu können, aber du machst die Musik, die du machen willst. Du lässt dir nichts vorschreiben, sei es von Choreographen, was [das] Tanzen betrifft, sei es von Hauswandbesitzern oder Flächenbesitzern, die dich dein Graffiti an die Wand sprühen lassen und dir vorschreiben, was du sprühen musst, [sei es von] Veranstaltern, die dir sagen, du musst so und so singen oder rappen oder von Plattenlabels, die einem sagen, du machst deine Musik so oder so. Um davon unabhängig zu bleiben, muss man zum Großteil arbeiten.

Kid Konya zeigt die Verschränktheit der »Realitäten«: Wer *underground* bleiben will, muss seinen Unterhalt oft außerhalb verdienen. Der Underground besteht in der fortlaufend aufrechtzuerhaltenden Differenz zum Mainstream: Differenz ist keine »reine Alterität« (Fuchs 1999: 142), sondern der interaktive Prozess der Differenzierung.

HYBRIDISIERUNGEN: IDENTIFIKATIONEN IM WIDERSPRUCH

Der eigenwillige Umgang mit Differenz hat Folgen für die Konzeption von Identitäten im HipHop: Es werden »Zwischenpositionen« möglich. So eröffnet der Rapper Torch im folgenden Gespräch über Identifikationen eine Differenz zwischen den »Deutschen« und den »Türken« und positioniert sich anschließend dazwischen:

Torch: Langsam hat sich so viel aufgestaut, weil ich meine deutschen Kollegen sehr gut kennen gelernt und auch sehr gut verstanden habe, und die türkischen Jungs auch. Aber ich hatte halt nochmal eine andere Rolle. Ich bin ja kein Türke, sondern ich bin ja auch ein Deutscher, der aber gehandelt wurde wie ein Türke.

[...]

Also bei den Türken war das Problem immer, dass man denen gar nicht angeboten hat, dass sie Deutsche sind. Das stand gar nicht zur Diskussion. Da wäre nie einer auf die Idee gekommen, das gab's gar nicht, die waren einfach Türken, Punkt. Von beiden Seiten – von sich aus und von denen aus. Die waren einfach Türken. Und die Jugos waren halt Jugos und die Italiener, die waren halt Italiener. Aber bei mir war es nicht so einfach, weil ich beides war – sag ich mal – und mich auch so empfunden habe und damit von mir aus und meiner Familie [aus] eigentlich gar kein Problem hatte. Es gab nie ein Problem außer bei den Leuten, mit denen ich jeden Tag zusammensein musste. Und die haben mich da eigentlich erst richtig darauf gestoßen, darüber nachzudenken und zu machen und zu tun. Und die haben mir echt meinen Kopf zum Rauchen gebracht.

Die Doppel- oder Mehrfachidentität, von der Torch spricht, wird von außen allerdings als »Halfie-Identität« (Abu-Lughod 1991: 137) problematisiert. Abu-Lughod hat aufgezeigt, dass diesem Begriff ein negatives Identitäts-Verständnis zu Grunde liegt und wie es durch die

kulturanthropologische Theoretisierung bestärkt wird. Von solchen Problematisierungen berichtet auch Torch:

Torch: So ein schwarzer Deutscher ist eben auch ein Deutscher, nicht? Ist halt nicht nur schwarz. Und das ist genau der Punkt, wo die Leute dran zu kauen haben, dass die eben nicht einfach nur das eine oder das andere sind, sondern halt gottverdammte beides. Und das ist auch o.k. so.

Was Torch als Bereicherung empfindet, wird von außen als Defizit thematisiert. Mit »nicht-eindeutigen« Identitäten kann die Gesellschaft nicht umgehen. Für die Lösung des »Problems« werden letztlich diejenigen verantwortlich gemacht, denen das Defizit unterstellt wurde. Die Position des »Dazwischen« muss fortlaufend neu verhandelt werden:

Torch: Wir sind hier so aufgewachsen, dass die Gesellschaft uns nicht versteht. So sind wir hier aufgewachsen, also mit diesem Verständnis... Ich bin diskutierend aufgewachsen, ich musste immer erklären, wer ich bin, warum, wieso, weshalb nicht. Das kannte ich, das war normal – das war nicht schlimm, im Gegenteil: Da hab ich gelernt zu labern – einfach labern, das kann ich.

Die Position des »Dazwischen« ist ein fortlaufendes Projekt. Für Torch ist diese Situation offenbar nicht so problematisch. Er betrachtet sie als Grundlage für seine HipHop-Sozialisation und seine Rap-Skills (»da hab ich gelernt zu labern«). Im Gegenzug kritisiert er jedoch die Einstellung der »Türken in Deutschland«, die sich hinter ihrem »Türkisch-Sein« verstecken. Das sei eine einfache, aber kaum effektive Lösung:

Torch: Ich habe mich nie nur hinter dem »Ich bin schwarz, ich bin schwarz« versteckt, was die Türken heute hier tun. Die verstecken sich ja nur hinter dem »Wir sind Türken, wir sind Türken«. Warum? Weil das von beiden Seiten ja nicht registriert oder überhaupt angesprochen wird, dass sie deutsche Türken sind. Und dann kommt gleich die Anti-Haltung, denn sie können sich ja dahinter verstecken. Ich konnte es nicht, ich habe einen deutschen Vater, ich habe eine deutsche Oma, ich kann da nicht einfach sagen, ich bin kein Deutscher, das ist Schwachsinn. Während die sich's einreden konnten. Und damit haben sie sich zum Teil auch ein riesiges eigenes Grab geschaufelt. Haben sich halt in eine Ecke gedrängt oder drängen lassen oder sie sind in die Ecke gegangen, wo man sie haben wollte. In der war ich auch eine Zeit lang, aber da habe ich einfach nichts verloren, da gehöre ich gar nicht hin ... Ich bin halt irgendwo dazwischen.

Torch argumentiert, das Einlenken in die »ethnische Nische« führe zu einer defizitären Identifikation:

Torch: Es ist blöd, auf eine Seite zu gehen. Man wird immer mit irgendeinem kleinen Klacks leben, meiner Meinung nach. So wie der schwarze Skin,⁹ den ich früher kannte. Der wird da keine Karriere machen können.

Eine positive Identität lässt sich auch aus mehrfachen Verortungen entwickeln:

Torch: Das ist wie zwei Sprachen zu sprechen, damit müssen wir halt irgendwie [leben]. Das ist das, was wir akzeptieren müssen: Widersprüche. Es gibt mehr Widersprüche am Tag, als man glaubt. Ich repräsentiere Widerspruch und in HipHop ist auch viel Widerspruch drin... Ich finde, das macht aber diese Sache so interessant, gerade weil sie so dazwischen irgendwo rumhängt.

Durch die Identifikation mit HipHop wird eine positiv erlebte Identität möglich. Torch bezeichnet sie als »Identifikation im Widerspruch«, was ihm aus seiner Lebenserfahrung heraus als selbstverständliche Positionierung gilt. Mit der Selbstbezeichnung als HipHopper wird eine neue kulturelle Identität angenommen, die von den Mitgliedern der Kultur von Anbeginn an als nicht abgeschlossene Einheit konzipiert ist. Überlagerungen mehrerer Realitäten und daraus entspringende Widersprüche sind in dieser Identität mitgedacht, ebenso wie die Unabgeschlossenheit und die Notwendigkeit zur fortlaufenden Differenzierung und Identifizierung.

Im HipHop gibt es jedoch auch Stimmen, die solche Hybridisierungen nicht positiv beurteilen. So beschreiben sich Luigi und Michele von Booty Jam z. B. als »Italiener und Sizilianer, die stolz darauf sind, dass wir's eben sind und die Italien nach außen repräsentieren«. Im gleichen Gespräch kritisierte Luigi einen Rapper von Advanced Chemistry (Toni L.), für seine anti-essentialistische Politik bezüglich der nationalen Identität:

Luigi: Toni, der ja Italiener ist – in Anführungsstrichen – und es ja [eigentlich] nicht ist – er hat ja einen grünen Pass, ihr kennt ja das Lied –,¹⁰ der geht nach Italien und repräsentiert [dort] Deutschland [?] Also wenn mein Vater gebrochenes Deutsch spricht, weil er eben Italiener ist, hat das [erstmal] nichts mit Deutschland zu tun. [Sondern] das hat was damit zu tun, wer du bist, so von der Mentalität her.

Um sich selbst zu definieren, nimmt Luigi hier eine affirmative Position ein: er reduziert Toni auf seine fast schon »naturgegebene« Mentalität. Auch Michele argumentiert damit, dass sie eben »einfach Italiener« seien. Luigi und Michele verwehren sich gegen ein mögliches gemeinsames identitätspolitisches Projekt von Marginalisierten. Die nationale Identifikation als Italiener erscheint ihnen wirksamer, sie kommen damit in eine stärkere, individuell positiver erlebte Position. Zu einer weiterreichenden Identitätspolitik haben sie keinen Zugang.

Mercer warnte davor, »bestimmte kulturelle Formen per se für radikal zu halten« (in einem Gespräch mit Lipsitz, vgl. Lipsitz 1999: 84, 95). Ebenso hat Rose (1994a: 104) bereits darauf hingewiesen, dass Hip-Hop neben progressiven auch affirmative Elemente in sich vereine. Die der Konsumkultur HipHop immanente Strategie der fortlaufenden Differenzierung garantiert einerseits Innovation und Weiterentwicklung in der Kultur, kann aber auch zu einer unkritischen Beliebigkeit führen: die Akteure müssen keine abschließende Verantwortung für ihr Handeln übernehmen, denn Repräsentationen können mit einem Augenzwinkern wieder verworfen werden (vgl. Loh 2002: 32).¹¹ Holert/Terkessidis (1997: 18) plädieren dafür, immer im Einzelnen zu untersuchen, »für wen dort repräsentiert wird«, ob und um was für einen Akt der Stellvertretung es sich eigentlich handelt. In meinen Interviews gab es auch gelegentlich den Verweis darauf, dass man weniger an einer umfassenden Identitätspolitik interessiert sei, als daran, eine positiv erlebte Identität für sich als Individuum zu schaffen. So erwähnte auch Torch im Anschluss an den oben zitierten Abschnitt unseres Gespräches, dass er *sich selbst* als Widerspruch repräsentiere: »Ich repräsentiere meinen Widerspruch, also *mich* als Widerspruch«. Solche individuellen Strategien können selbstverständlich weiterreichende Identitätspolitiken unterstützen, sie sind aber zunächst kürzer gedacht.

ANTI-ESSENTIALISMEN

Spivak (1996: 214) entwickelte eine dekonstruktivistische Strategie gegen fremdbestimmte Essentialisierungen: Positivistische Essentialismen sollten kurzzeitig angenommen werden, um sie gleich darauf umcodieren und dekonstruktivistisch-politischen Zielen zuführen zu können. Ihre Überlegung entstand aus der Erkenntnis, dass die Gewalt des Identitätssystems allumfassend ist, und aus Spivaks starkem Bedürfnis danach, praktikable Lösungen zu finden (Spivak 1990: 44ff.). Lipsitz (1999: 114) konzipierte in Anlehnung an die Wirkungsweise dieser *strategischen Essentialismen* von Spivak eine Politik, die er *strategischen Anti-Essentialismus* nannte. Negative Zuschreibungen sollen hier allerdings nicht positiv umcodiert werden, sondern fremdbestimmte Essentialismen werden schlicht zurückgewiesen und durch selbstbestimmte, vollständig neue, positive Identitäten ersetzt. Kritisch anzumerken ist allerdings, dass mit Lipsitz' Selbstessentialisierungen zwar Fremdessentialisierungen dekonstruiert werden, aber das Identitätssystem als solches durchaus akzeptiert wird. Denn Lipsitz' Akteur bewegt sich in der hegemonialen Matrix, auch wenn er sich strategisch verhält und seine neuen Identitäten nur »Verkleidung« sind (Lipsitz 1999: 115). Das »Augenzwinkern« bei der Realisierung der

neuen, selbstgewählten Identität kann eben nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Identitätssystem gewonnen hat. Befreiend ist diese Selbstermächtigung zur Identifikation aber allemal, denn wenn Akteure »mehr *sie selbst* werden... [können], indem sie anscheinend etwas anderes werden« (Lipsitz 1999: 116),¹² kommen sie mehr als jemals zuvor an eine selbstbestimmte Position heran. Sansone (1995: 138) hat Jugendliche in Amsterdam beobachtet, wie sie einer fremd zugeschriebenen, negativ konnotierten ethnischen Identität enttrinnen konnten, indem sie selbstbestimmt eine positive »black identity« annahmen. Über solche Ermächtigungsstrategien schufen sie sich ihren eigenen kulturellen Raum. Auf ähnliche Weise können sich Luigi und Michele von Booty Jam in einem positiven Sinne als »HipHop-Künstler« verstehen:

Luigi: Du versuchst einfach der zu sein, der du bist, und dann bist du Künstler.

Michele: Du bist ja im Endeffekt eigentlich nur Künstler. Mir ist das scheissegal, ob ich Ausländer bin oder nicht. Denn wir sind in der Situation, [dass wir] überall Ausländer sind, egal wo wir hingehen.

Luigi: Aber ich sag mal: Jemand der dich versteht, jemand, der dir zuhört, der sagt auch nicht zu dir: »Du bist Ausländer«.

Ein Künstler bekommt Aufmerksamkeit und die Freiheit, sich in einem gewissen Rahmen selbst zu entwerfen. Als Künstler darf man den performativen Raum neu vermessen. Für Luigi und Michele hat das »schwarze Amerika«, vermittelt über die Popmusik, ein »cooles Image«:

Michele: Für ein weißes Kid, einen Jungen, der hier Musik macht, der hier schwarze Musik macht und breakdancet, für den ist ein Schwarzer der Gott... Das ist schon so: Alles, was schwarz ist, ist geil.

Den beiden gilt »schwarz« jedoch als strategisch eingesetzte, soziale Identität, nicht in einem biologistischen Sinne als Determinante:

Michele: James Brown hat gesagt, es kommt nicht darauf an, ob deine Haut schwarz ist, sondern ob deine Seele schwarz ist. Das bedeutet schwarze Musik.

[...]

Luigi: Schwarz bedeutet .. vielleicht auch ein bisschen rebellisch und gegen alle möglichen Systeme [zu sein], in denen wir leben.

Sich mit »schwarzer« Musik zu identifizieren repräsentiert Widerstand. Die subversive Strategie, sich über »schwarze« Kultur und Musik von einem Mainstream zu distanzieren, ist bereits seit den 50er Jahren bei vielen »weißen« Subkulturen verbreitet: Um »cool« zu werden, nimmt der *white negro*¹³ einen »schwarzen« Habitus an und

stellt sich in eine widerständige Position außerhalb der Gesellschaft. Die Identifikation von »weißen Kids« (Jacob 1993: 179) mit HipHop wurde heftig diskutiert und auch kritisiert (Jacob 1993; Diederichsen 1993a).¹⁴ Die Frage, ob und inwieweit solche Aneignungen überhaupt zu rechtfertigen sind, interessiert die Jugendlichen, mit denen ich gesprochen habe, allerdings weniger. Sie sehen sich selbst als marginalisierte Personen, die schon von der Gesellschaft entfremdet waren, bevor sie sich die »schwarze« Kultur aneigneten. Laut DJ Kid Konya konnten sich die »Ausländer« in Deutschland mit amerikanischem HipHop nämlich deswegen anfreunden, »weil es ... das ausgedrückt hat, was sie [die ›Ausländer‹] auch hier fühlen«. Für die Identifikation mit HipHop war entscheidend, dass man das Gefühl hatte, »denselben Kampf zu kämpfen« (Lipsitz 1999: 115):

Kid Konya: Da gab's dann Leute, die sich damit identifizieren konnten, die sagen konnten, wir leben eigentlich unter den gleichen Umständen hier in Deutschland, oder hier in Frankreich oder hier in England. Und die konnten verstehen, ...was die Jungs aus der Bronx ausdrücken wollten mit dem, was sie machten. Und so kam das dann hier zustande.

Kid Konya berichtet auch, dass die »Einheimischen sich damit nicht identifizieren [konnten], weil das mit ihrem Lebensstil nichts zu tun hatte«, und weiter:

Kid Konya: Die Aussage der Musik, hat sie [die Einheimischen] eigentlich gar nicht betroffen. Sie konnten nichts damit anfangen. Wem es gut geht hier und wer keine Probleme hat hier in seinem Land, wie soll das den betreffen? Das interessiert den nicht. Und die Musik, die Aussage der Musik und die Texte, das war alles sehr kritisch [Deswegen] hat das auch keinen Einheimischen hier groß interessiert.

Eine marginale Sozial-Position sensibilisiert für Machtbeziehungen, z.B. für solche, die bei musikalischen Identifikationen ausgespielt werden. Vielleicht werden deshalb im HipHop Styles nicht leichtfertig kopiert, sondern es existieren ganz bestimmte Regeln für die Aneignung von Kulturprodukten (z.B. die Kulturregeln über *Respect* und *Biten*). Meinen Gesprächspartnern hat HipHop die Möglichkeit geboten, sich mit einem positiven, selbstgeschaffenen Image zu identifizieren und gleichzeitig Widerstand gegen Essentialisierungen zu repräsentieren.

Mein Gesprächspartner Torch hat auch auf eine spezielle Variante der Repräsentationsstrategie des Anti-Essentialismus im HipHop hingewiesen. Er identifiziert sich nämlich damit, »sich nicht zu identifizieren« (Diederichsen 1993b: 88f.), wenn er sagt: »Ich bin ein ignoranter HipHop-Kopf... Ich repräsentiere die Ignoranz von HipHop«. Torch verweigert sich dem Identitätssystem und leistet Widerstand

gegen Essentialisierungen, indem er eine »anti-integrationistische« Identität repräsentiert, einfach »nicht mitmacht« (Diederichsen 1993b: 54).¹⁵

HIPHOP IN BEWEGUNG

Gegenüber der *Mainstream*-Gesellschaft nehmen die HipHopper eine Bewegungsperspektive ein. Sie verharren nicht in einer statischen Gegenposition, sondern thematisieren die Geschichtlichkeit und Performativität ihrer eigenen kulturellen Orientierung. Dabei versuchen sie, dieses »Bewegungsgefühl« und die Bereitschaft zur »Metamorphose« (Agentur Bilwet 1991: 173ff.) nicht zu *der einen* Bewegung im Sinne einer starren Gruppierung werden zu lassen, sondern die Gruppe in der Interaktion mit anderen Sozialitäten über Repräsentationen immer wieder neu zu etablieren. Eine derartige Politik der Repräsentation zielt darauf, marginalisierte Positionen sichtbar und die Performativität von Identitäten denkbar werden zu lassen. Wenn die HipHopper eine marginale Position repräsentieren, schreiben sie diese nicht fest, sondern verfolgen ihre Zersplitterung über fortlaufende repräsentationale Verschiebungen. Sie entwerfen das Bild einer Gemeinschaft, die sich nicht durch ein »Innen« und »Außen« etabliert, sondern deren Gemeinschaftlichkeit sich gerade in der ständigen Verschiebung an den Grenzen manifestiert. Die Gemeinschaft der HipHopper entsteht und lebt in der Auseinandersetzung. Ihr Gemeinschaftsbegriff schließt Konfliktbereitschaft ein.

Eine ähnliche Gesellschaftskonzeption entwirft Touraine (1981), der sich mit *neuen sozialen Bewegungen*¹⁶ beschäftigte, in einer Kritik an herkömmlichen soziologischen Modellen. Für Touraine (1981: 29) ist Bewegung das Herzstück sozialen Lebens. Eine soziale Bewegung markiert eine doppelte Beziehung, sie steht einerseits im Dialog mit der Gesellschaft, stellt sich aber auch in Opposition zu ihrer Totalität (1981: 80f.). Nach Touraine ist die Gesellschaft selbst eine Bewegung, es existiert kein »Außerhalb« von Gesellschaft. Im Bewusstsein der eigenen Historizität repräsentiert sie sich selbst¹⁷ und erfährt dabei eine Selbstdistanzierung und Reflexivität, die ihr die Fähigkeit zur Kreativität und Selbsteinwirkung verschafft (Fuchs 1999: 98).¹⁸ Eine solche Reflexivität etablieren auch die HipHopper in ihren Repräsentationsstrategien, indem sie jeweils mögliche Gegenpositionen mitdenken und in ihre Strategien integrieren.

Aufgrund der performativen Ausrichtung kann HipHop nicht ausschließlich als politischer Diskurs gelesen werden (wie z. B. bei Mayer 1997: 155). Die Politik des HipHop ist der Dialog, eine Auseinandersetzung über die Performativität aller vermeintlich fixen Identitäten. Diese Politik ist jedoch auf einer kulturellen Ebene realisiert.

Nach Lipsitz (1999: 199) »ermöglicht Kultur es, Identitäten, Haltungen und soziale Beziehungen zu erproben, die in der Politik noch nicht zulässig sind... Sie ist [jedoch] auch ein konkreter sozialer Platz, ein Ort, an dem soziale Beziehungen ebenso konstruiert und inszeniert wie visionär entworfen werden«. Lipsitz (1999: 77) sieht die postkoloniale Kultur, unter die seiner Ansicht nach auch der HipHop fällt, als exemplarisch an für das, »was die Sozialwissenschaften eine *neue soziale Bewegung* nennen«. ¹⁹ Eine Untersuchung der politischen und sozialen Entwürfe von Bewegungen muss ihre kulturellen Aspekte mit einbeziehen. Die performativen Elemente von Bewegungen sind ein wichtiger Hinweis auf diese analytische Verbindung. Cohen (1993) fokussiert in seiner Arbeit zur politischen Ethnizität parallel die Politik und die Ästhetik performativer Identitäten (vgl. Werbner 1996: 83). Er spricht von *politico-cultural movements* (Cohen 1993: 148), wenn Bewegungen politische Themen in kulturelle Praktiken übersetzen. Cohen (1993: 150) weist aber auch darauf hin, dass solche Bewegungen von den Akteuren selbst als vornehmlich ästhetische Kreationen aufgefasst und erfahren werden. ²⁰ Was geschieht außerdem, wenn diese politisch-kulturellen Selbstrepräsentationen z. B. von den Medien und Repräsentanten außerhalb der HipHop-Bewegung auf kulturelle Phänomene verkürzt werden? Inwieweit kann HipHop, wenn er als rein kultureller Diskurs repräsentiert wird, noch politisch wirksam bleiben? Werden hier nicht Dimensionen weggestrichen, wenn sich der gesamte Diskurs über HipHop nur noch auf kulturellem Boden bewegt? Angesichts der Tatsache, dass zum Zeitpunkt der höchsten Popularität von HipHop in Deutschland (Ende der 1990er Jahre) deutschsprachiger HipHop die Charts anführte und gleichzeitig türkischsprachige Rapmusik bzw. Rapmusik in der Sprache anderer Minderheitsgruppen in den deutschen Medien kaum vertreten war, stellt sich die Frage, was »Kultur« hier tatsächlich für eine Rolle spielt.

Einmal ist zu bedenken, dass sich im HipHop verschiedene kulturelle und soziale Gruppen treffen und dort unterschiedliche – auch künstlerische – Orte besetzen:

Karin: Wenn du dir anschaust, wer in Deutschland HipHop macht, ist das verschieden: Schaut du dir die Breaker an, hast du zum Großteil wirklich Ausländer drin, aber wenn du dann wieder die MCs anschaust, ...machen die [Ausländer] das halt meistens nicht, weil sie einfach nicht so gut sind. Da geht's ja darum, mit der deutschen Sprache umzugehen. Es gibt zwar ein paar türkische [Rapper], also in Frankfurt v.a., die auch guten HipHop machen, aber dann eben auf türkisch.

Karin beschreibt die Heterogenität der Gruppe »HipHopper in Deutschland« und die Verschiedenartigkeit ihrer kulturellen Ausdrucksweise. Die Vielfalt wird positiv bewertet, diverse und auch konträre kulturelle Positionierungen gehören zum offenen Selbstver-

ständnis der HipHop-Kultur. Da Repräsentationen jedoch nicht nur von den HipHoppern selbst, sondern auch von Musik- und Kulturkritikern bzw. von Sozialwissenschaftlern unternommen werden, ist die Darstellung nicht immer so differenziert. Der Rapper Torch z.B. ärgerte sich über die anfängliche Ignoranz im ehemaligen »Underground«-Magazin *Spex* gegenüber HipHop. Über HipHop aus Deutschland wurde dort, wie auch in anderen Magazin vergleichbarer Auflage nicht berichtet²¹. Ganz anders war jedoch die Berichterstattung über US-amerikanischen HipHop:

Torch: Damals als die wahre HipHop-Szene ... noch zu jung war, um ernst genommen zu werden, haben die Spex-Leute z.B., die eine Zeitschrift in der Hand hatten, die komplett im deutschsprachigen Raum gelesen wurde – wenn auch recht underground – die haben dann praktisch für die Realität draußen irgendwie HipHop mit-repräsentiert. Aber [die haben dort nur]... Auftritte von irgendwelchen Rappern aus Amerika und irgendwelche Veröffentlichungen [gezeigt] und nicht [das], was wirklich passiert [ist]//

S.M.: Die haben überhaupt keine deutsche//HipHop-Szene [reingebracht]?

Torch: Nö, die haben das dann totgeredet oder hochgeredet. Aber wir hätten eben gerne gehabt, [dass] wir bitte selbst ... entscheiden [dürfen], was da läuft.

Inzwischen gibt es jedoch eine große Auswahl an Magazinen, in denen sehr differenziert über HipHop berichtet wird. Sie werden fast alle auch von HipHoppern selbst produziert.

Auch bei der Repräsentation in der wissenschaftlichen Forschung wird schnell eine über einzelne Individuen und auch über die Zeit hinweg stabile Identität HipHop konstruiert, um die HipHopper als soziale, politische oder kulturelle Gruppe fassbar zu machen.²² Melucci (1995: 61) schlägt dagegen vor, kollektive Handlungen von Gruppen als »Systeme von Spannungen« zu betrachten und Handlungen als interaktive Prozesse zu verstehen. Er entwickelte ein prozessuales Konzept von *Kollektiver Identität*, das er als analytisches Werkzeug in der Analyse von sozialen Bewegungen einsetzt (Melucci 1989, 1995: 51). Die Einheit der Bewegung wird hier als Ergebnis, nicht als Ausgangspunkt der Analyse betrachtet (Melucci 1995: 43). Auf meine Untersuchungen zur HipHop-Identität angewendet bedeutete das, zunächst einmal die Selbstinterpretation der HipHopper anzuhören und dann später auch interne Brüche und Relationalitäten zu anderen Identitäten aufzuzeigen. Die Gruppe der HipHopper versteht sich selbst als kulturell heterogen und in den sie bewegenden politischen Zielen differenziert. Die beschriebenen Repräsentationsstrategien der HipHopper stellen dabei nur ein kleines Spektrum der tatsächlich realisierten Strategien und Motivationen dar. Die HipHopper sehen sich selbst als Gruppe, die sich ständig neu formiert. Bei

den Interaktionen von HipHoppern mit der Außen-Welt werden jedoch ihre Artikulationsmöglichkeiten durch die Medien immer wieder beschnitten. Aufgrund der ganz alltäglichen, institutionellen Zensur erscheinen dann auf einmal bestimmte Positionen im HipHop majoritär gegenüber anderen: deutschsprachiger HipHop z.B. führt die Charts an, türkischsprachiger HipHop hingegen ist überhaupt nicht vertreten.²³ Der Rapper Bou, ein Mitglied von Advanced Chemistry, weist in einem Interview mit einem Magazin darauf hin, dass »draußen« immer noch das Problem der Exotisierung besteht:

»Bou: Von deutscher Seite unterstützt niemand die türkischen Acts. Da fehlt es an Offenheit. Wenn jemand in Deutschland so etwas gut findet, dann in erster Linie aus dem Grund, weil man es für exotisch hält« (zit. nach Klein 1999: 3).

Torch wiederum erwähnt, dass er das Spiel mit Exotik nicht für eine sinnvolle (Repräsentations-)Strategie hält:

Torch: [Es kommt darauf an,] wie weit sich die Leute damit identifizieren können, mit dem, was [man] repräsentiert... Wie weit spricht sie's an, wie weit ist es exotisch. Es kann ja auch exotisch sein. Dann kommst du [aber nicht weit].

Die Medien scheinen allerdings hauptsächlich an exotischen Repräsentationen interessiert zu sein. Konfrontativ forderte Torch die Redaktion des Musiksenders Viva, für die er vor 10 Jahren selbst arbeitete, dazu auf, die reale kulturelle Vielfalt in Deutschland als Normalität anzuerkennen:

Torch: Immer wenn wir irgendwo im Radio eingeladen waren, haben wir gesagt: »Es gibt drei Millionen Türken hier, spiel' doch mal ein türkisches Lied, was geht'n ab?«, weil wir halt an Realitäten interessiert sind. Und jetzt erst... gibt's irgend so'n Tarkan-Schleim, ... allerdings erst, nachdem sie in Holland, im ganzen Ausland außerum [Erfolg hatten], in Frankreich – da gibt's doch [gar] keine Türken! ... Im Elsass waren sie Platz eins. Überleg' dir das mal! Und in Deutschland, da wo sie alle hocken, da [gibt's erstmal nur]: Scheuklappe. Das gibt's da nicht.

Die performative Dimension von politisch eingesetzter ethnischer Identität wird von den Medien gerne auf Exotik verkürzt. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, wie die politischen Absichten jugendkultureller oder minoritärer Gruppen ungefährlich gemacht wurden, indem sie zu rein kulturellen Gruppierungen umdefiniert wurden (vgl. Diederichsen 1996). Bei der Kulturalisierung wird die ursächliche soziale Problematik verharmlost und Kultur wird schließlich zur »Metapher für: ›Das ist deren Problem« (Diederichsen 1996: 237), mit dem die Jugendlichen anschließend alleine gelassen werden.

Die Gefahren der Strategie, HipHop als kulturelle Identität zu

repräsentieren, sind auch den HipHoppern wohl bekannt.²⁴ Einzelne Gruppierungen innerhalb des HipHop repräsentieren HipHop als Kultur, andere wiederum als politische Bewegung. Sehr oft werden jedoch kulturelle und politische Ziele kombiniert. HipHop lässt sich sowohl aus der Draufsicht als auch aus der Eigenperspektive nicht als *der* einheitliche politisch motivierte Minderheitendiskurs verstehen. Zwar bewaffnen sich die HipHopper mit »Identität« und Community-Selbstverständnis – was mittlerweile auch schon als »erzwungene Taktik« gelten kann (Diederichsen 1996: 232) –, aber sie etablieren darüber hinaus auch ein kritisches Verständnis dieser Begriffe und legen die performativen Dimensionen gesellschaftlicher Realität frei. Gleichzeitig geben sie den Kulturwissenschaftlern damit ein Instrument an die Hand, sie in ihrer Vielfalt zu beschreiben.

Um in einer so feinen Mikropolitik Linien von Widerstand aufzeigen zu können, schlagen einige Autoren eine Herangehensweise vor, die sich an Theorien von Deleuze/Guattari (1992) orientiert (Ha 1999; Diederichsen 1996; Höller 1997; Grossberg 1997; Potter 1995: 64ff.). Deleuze ([1990]1993: 254ff.) hat für das Ende des 20. Jahrhunderts einen Übergang von der – von Foucault beschriebenen – Disziplinar-gesellschaft zur Kontrollgesellschaft diagnostiziert. Diese ist – nach dem kapitalistischen Modell – durch Differenzen organisiert: »Individuen sind *dividuell* geworden« (Deleuze 1993: 258). In dieser neuen Gesellschaftsform kann Widerstand nicht in einer großartig angelegten, autonomen Geste geschehen, sondern muss beim »immanenten Getriebe einer umfassenden Gesellschaftsmaschine« (Höller 1997: 62) ansetzen. Dazu dient eine symbolische Politik, welche die sozialpolitischen Ziele mit ästhetisch-zeichenhaften Abgrenzungen verknüpft, wie es z. B. im HipHop geschieht. Die Selbstverständlichkeit dieser Verbindung entwickelte Deleuze ([1968]1992: 26) in seinem politischen Begriff von Theatralität: »Das Theater der Wiederholung tritt dem Theater der Repräsentation gegenüber, wie die Bewegung dem Begriff und der Repräsentation gegenübertritt, durch die sie auf den Begriff bezogen wird.« Fokussiert wird das Element der Bewegung: »Diese Bewegung, das Wesen und die Interiorität der Bewegung ist die Wiederholung, *nicht der Gegensatz, nicht die Vermittlung*« (Deleuze 1992: 26). Wiederholung meint hier also nicht Repetition oder Imitation von Ähnlichkeit, sondern Bewegung, Kreation und Neuheit wie es auch im Modell der Performativität formuliert ist: in der Performance wird etwas wiederholt und dadurch an einen neuen Ort »bewegt«, der allerdings zum vorherigen nicht im Gegensatz steht, sondern in ihm schon immer enthalten war. Die Perspektive der Bewegung hat somit die Vorstellung vom »Gegen-Modell« der Subkulturen abgelöst (vgl. Höller 1997). Die Prozesshaftigkeit des Minderheitseins gilt nun als maßgebliches Charakteristikum von Minderheiten (vgl. Diederichsen 1996: 234, Ha 1999: 77): »Eine Minorität [hat]

kein Modell..., sie ist ein Werden, ein Prozess« (Deleuze 1993: 249). Die HipHopper als Minorität theatraalisieren ihre Beziehung zur Majorität und geben dieser Beziehung eine performative Dimension. Das Modell der Bewegung kann heute nur politisch sinnvoll sein, sofern eine Bewegung von ihrem Selbstverständnis her *in Bewegung* bleibt und ihrer performativen Inszeniertheit gewahr ist.

ANMERKUNGEN

1 Der Ausdruck »western folk model« findet sich bei Kossek (1999: 40).

2 So meint auch Haraway (1995: 87), dass nach Ablösung der Repräsentation durch Simulation eine kritische Positionierung die entscheidende wissenschaftsbegründende Praktik darstellt.

3 Einige Bemerkungen zu den Zitaten aus den Interviews meiner Feldforschung: Kürzere Zitate habe ich durch Anführungszeichen gekennzeichnet und sie in den laufenden Text eingefügt, vollständige längere Zitate habe ich vom laufenden Text abgesetzt. Teilweise musste ich den Satzbau zur besseren Eingliederung in den fortlaufenden Text verändern. Da einige Gesprächspartner anonym bleiben wollten, habe ich ihre Namen durch Pseudonyme ersetzt. Die verwendeten Transkriptionszeichen werden nach den Anmerkungen (S. 241) erklärt.

4 Zum aktiven Verständnis von Konsum in der sozialwissenschaftlichen Analyse vgl. die Einführung von Mackay (1997).

5 Hier könnte man auch Bourdieu (1999: 403ff.) Mechanismus der Distinktion heranziehen, der ihn als Identitätsbildungspraxis beschrieben hat. Seine Analyse, die sich auf die französische Gesellschaft bezieht, kann ich hier nicht umfassend wiedergeben, möchte aber dennoch auf Parallelen hinweisen. Bourdieu versteht Identität als Prozess, der immer wieder von Neuem Unterscheidungen aufruft. Die Identitätsprozesse halten diese Distinktionen dann wiederum lebendig.

6 Zur Diskussion der Machtverhältnisse in kulturellen Aneignungsprozessen s.a. die Rezension von Ziff & Rao, *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation* (1997) bei Cuthbert (1998).

7 Die Weigerung, Sinn und eine kohärente Identität zu produzieren, ist sowohl eine Strategie des Punk als auch des HipHop. In den beiden Bewegungen gibt es unterschiedliche Verfahren der Identitätsbildung und ich kann auch für den HipHop keine umfassende Analyse aller Strömungen geben. Allgemein erscheinen mir jedoch die nihilistischen Tendenzen im HipHop, wie z. B. Gangsta-Rap, – anders als die im Punk – eher zu einer Festigung tradierter Identitätsmuster als zu deren Auflösung zu führen.

8 Ich kann nur die Stimmen aus meiner Feldforschung aufnehmen. Dort gab es Versuche, durch kritische Repräsentationen den Zwängen ethnischer Identitätszuschreibungen zu entkommen. Dass die überwiegend männlichen Jugendlichen jedoch z. B. die Vertretung von weiblichen Positionen in ihren Repräsentationen im Namen von HipHop unterdrückten, war nicht zu übersehen, konnte ich jedoch nicht abschliessend klären. Eine Studie über weibliche Subjektpositionen im HipHop fehlt immer noch im wissenschaftlichen Kanon.

9 Mit Skin bezeichnet Torch hier ein Mitglied der rechtsradikalen Strömung innerhalb der Skinhead-Kultur.

10 In dem Rapstück *Fremd im eigenen Land* (Advanced Chemistry 1992) beschäftigen sich A.C. mit dem strukturellen Rassismus in Deutschland. Sie erzählen davon, dass der Besitz von einem »grünen Pass mit 'nem goldenen Adler drauf« nicht verhindern konnte, dass sie ständig darauf hingewiesen wurden, doch eigentlich »Fremde« zu sein.

11 Zweifel an der rein progressiven Ausrichtung des HipHop kamen spätestens auf, als regressive Identitätsmodelle für Frauen (insbesondere im Gangsta-Rap [vgl. Grimm 1998: 126, Jacob 1995: 5ff.]) und nationalistische Identifikationen (Jacob [1995]1997a: 429; Dufresne [1991]1997: 165ff.) in Teilen des HipHop nicht mehr zu übersehen waren. Bereits in der ersten Hälfte der 90er Jahre hat sich eine heftige Diskussion über die kritischen Potentiale der Rapmusik entsponnen (vgl. Baker 1993: 61-84; Diederichsen 1993b: 203-225; Jacob 1993, 1995, 1997b).

12 Solche Strategien lassen sich auch in den eskapistischen Konzepten des *Afro-Futurismus* entdecken, vgl. Menrath (2001, Kap. 4).

13 *The White Negro* (1957) ist ein Essay von Norman Mailer (Ross 1989: 87).

14 »Weiß« bezeichnet hier eine Entsprechung zur sozialen Kategorie »black«, nämlich die nicht-subordinierte, mit Definitionsmacht ausgestattete soziale Identität.

15 Diese Strategie beruft sich – wie postmoderne Politiken allgemein – natürlich auch auf das zurückgewiesene repressive System, indem sie seine Negation repräsentiert.

16 Zwick (1990: 23, 56ff.) nennt drei wichtige inhaltliche Dimensionen zur Begriffsbestimmung von *sozialen Bewegungen*: die Aktionsdimension, das kollektiv geteilte Bewusstsein und eine emanzipatorische Zielsetzung. Als Anfangspunkt sozialer Bewegungen wird meist die französische Revolution genannt. Unter *neue sozialen Bewegungen* fallen v.a. die aus der Studentenbewegung der 60er Jahre hervorgegangene Frauen-, Friedens- und Anti-AKW-Bewegung und andere Gruppierungen, die sich mit dem Problem soziokultureller Identität beschäftigen.

17 Die Essentialisierung von Gesellschaft durch ihre Beschreibung als Akteur nimmt Touraine selbst vor (vgl. Touraine 1981).

18 Die Gesellschaft besitzt die Fähigkeit zur Reflexivität, nämlich eine Repräsentation von sich selbst zu geben. Touraine (1981: 29) nennt das *Historizität*. Die Gesellschaft lässt sich auf der einen Seite von ihren kulturellen Grundmustern leiten, um diese führt sie jedoch gleichzeitig auch eine Auseinandersetzung. Diese doppelte Verankerung hat Butler für individuelle Subjekte (nicht für das Kollektivsubjekt Gesellschaft) ausgearbeitet. Die kulturellen Grundmuster übertragen sich bei Butler auf die Subjekte über den dominanten Diskurs. Fuchs (1999: 92, 99) kritisiert am Ansatz Touraines, dass er, um sich vom »Superakteur« Gesellschaft zu lösen, Bewegungen und eben nicht konkrete Subjekte als Akteure einsetzt. Die Reflexionsfähigkeit der individuellen Akteure entsteht nach Fuchs (1999: 100) aus ihrer Distanzierungsfähigkeit aufgrund von Interaktionen mit anderen Sozialitäten.

19 Lipsitz bezieht sich hier auch auf Touraine, hält jedoch dessen lokale Orientierung für nicht mehr zeitgemäß. Tatsächlich ist auch HipHop längst eine globale kulturelle Praxis und eher als Community denn als Identität innerhalb eines Nationalstaates oder gar einer Stadt zu verstehen. Solche globalen Community-Perspektiven haben zwar die Idee des Nationalstaats in Frage gestellt, in das System des Warenkapitalismus sind sie jedoch eingegliedert. Die HipHopper bewegen sich innerhalb dieses Systems und versuchen von innen heraus Kritik zu üben.

20 Cohen (1993: 150ff.) führt in seiner Analyse allerdings auch eine Trennung zwischen dem »rationalen« Führer einer Bewegung, der für die Politik zuständig ist, und den nicht-rationalen Teilnehmern der kulturellen Aufführung ein. Er blendet die politische Dimension des sozialen Handelns individueller Akteure aus, die bei einer performativen Betrachtungsweise von Bewegungen einbezogen werden kann.

21 Eine Ausnahme bildet der Artikel *Krauts with Attitude: HipHop in Deutschland* (Felbert 1990), an dem sich Torch allerdings nicht beteiligen wollte. Seine Begründung dafür lautet: »[Bei] *Krauts with Attitude* hab ich nicht mitgemacht, weil [es] nicht das repräsentiert hat... wenn ich nicht das repräsentieren kann, was ich repräsentieren muss, dann bin ich ja irgendwie falsch bei den Leuten.«

22 Ayata (1999: 274) kritisiert in diesem Zusammenhang, dass »HipHop von *MigrantInnen*« sowie »*MigrantInnen*-Kultur« allgemein nur als »Projektionsfläche für soziologische Anstrengungen« diene und dabei homogenisiert werde. Stattdessen spricht er sich dafür aus, die kulturelle, z.B. musikalische Vielfalt in wissenschaftlichen Beschäftigungen mit HipHop herauszuarbeiten. Eine solche Tendenz gibt es tatsächlich in soziologischen Untersuchungen (z.B. Caglar 1998), bei der Darstellung von *Migranten*-HipHop wird jedoch auch in

den Musikmagazinen nur selten differenziert (wie in Ayata & Weber 1997). Meist wird HipHop als exotische Musikkultur, z. B. als *Türken-Rap* (Ayata & Weber 1997: 32) beschrieben bzw. mit dem Etikett *orientalisch* (Rating-Schatz 1999) versehen – *Oriental-HipHop* ist zur Bezeichnung für einen Musikstil geworden (vgl. Ayata 1997: 14), mit der diese musikalischen Produkte auch vermarktet werden. Hier scheint sowohl die populärkulturelle als auch die wissenschaftliche Repräsentation den Gesetzen des Marktes, nämlich der Vermarktbarkeit von weitgehend inhaltsloser und kontrollierbarer Differenz zu folgen.

23 Sicher werden auch die internen Prozesse der Gruppenbildung durch die Interaktion gewisser Teilgruppen mit der Außenwelt beeinflusst.

24 Natürlich ist von unterschiedlich ausgeprägten Sensibilitäten der Einzelpersonen, je nach persönlichem Hintergrund, auszugehen.

TRANSKRIPTIONSZEICHEN

...	Aussparungen, die ich nach dem Transkribieren zur besseren Verständlichkeit für den Leser und einen guten Textfluss vorgenommen habe, sowie Aussparungen, die ich schon beim Transkribieren aufgrund von Unverständlichkeit vorgenommen habe.
[...]	(allein in einer Zeile stehend): Aussparung eines Dialogausschnitts
<i>kursiv</i>	Hervorhebungen in der gesprochenen Sprache
(<i>lacht</i>)	Lachen, Laute bzw. Gestik oder körperlicher Ausdruck des Sprechers
//	Unterbrechung des Sprechers, Durcheinander- oder Gleichzeitreden

LITERATUR

- Abu-Lughod, Lila: »Writing Against Culture«, in: Richard G. Fox (Hg.), *Recapturing Anthropology. Working in the present*, Santa Fe: School of American Research Press 1991, S. 137-162.
- Advanced Chemistry: *Fremd im eigenen Land*/12-Inch, MZEE 1992.
- Agentur Bilwet: *Bewegungslehre: Botschaften aus einer autonomen Wirklichkeit*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv [1990] 1991.
- Ayata, Imran: »DJ Mahmut & Murat G: To the east, my brother, to the east«, in: *Spex* 12 (1997), S. 14.

- Ayata, Imran: »Kanak-Rap in Almanya – Über die schweren Folgen Deutschlands«, in: Dominik, Katja et al. (Hg.), *Angeworben – eingewandert – abgeschoben: Ein anderer Blick auf die Einwanderungsgesellschaft Bundesrepublik Deutschland*, Münster: Westfälisches Dampfboot 1999, S. 273-287.
- Ayata, Imran/Weber, Annette: »Türkisch-sprachiger HipHop in D«, in: *Spex* 8 (1997), S. 32-35.
- Baker, Houston A. Jr.: *Black Studies, Rap, and the Academy*, Chicago, London: The University of Chicago Press 1993.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1979] 1999.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag [1990] 1991.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1993] 1997.
- Bonz, Jochen: *Der Welt-Automat von Malcolm McLaren. Essays zu Pop, Skateboardfahren und Rainald Goetz*, Türia und Kant 2002.
- Caglar, Ayse S.: »Verordnete Rebellion: Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin«, in: Ruth Mayer/Mark Terkessidis (Hg.), *Globalkolorit: Multikulturalismus und Populärkultur*, St. Andrä-Wörtern: Hannibal 1998, S. 41-56.
- Cohen, Abner: *Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*, Oxford, Providence: Berg 1993.
- Cuthbert, Denise: Beg, borrow or steal: the politics of cultural appropriation, in: *Postcolonial Studies* 1 (1998), S. 257-262.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve Verlag [1980] 1992.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München: Wilhelm Fink Verlag [1968] 1992.
- Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag [1990] 1993.
- Diederichsen, Diedrich (Hg.): *Yo! Hermeneutics: Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv 1993a.
- Diederichsen, Diedrich: *Freiheit macht arm, Das Leben nach Rock 'n' Roll* 1990-93. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993b.
- Diederichsen, Diedrich: »Kultur« ist eine Metapher für: »Das ist deren Problem!«, in: Dorle Dracklé (Hg.), *Jung und wild: zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend*. Berlin, Hamburg: Reimer Verlag 1996, S. 225-239.
- Dufresne, David: *Rap Revolution: Geschichte Gruppen Bewegung, mit einem Update von Günther Jacob*, Zürich, Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag [1991] 1997.
- Felbert, Oliver v.: »Krauts with Attitude: HipHop in Deutschland«, in: *Spex* 3 (1990), S. 22-26.

- Frith, Simon: Music and Identity, in: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.), *Questions of cultural identity*, London: Sage 1996, S. 108-127.
- Fuchs, Martin: *Kampf um Differenz: Repräsentation, Subjektivität und soziale Bewegungen, Das Beispiel Indien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Grimm, Stephanie: *Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1998.
- Grossberg, Lawrence: »Der Cross Road Blues der Cultural Studies«, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur – Medien – Macht: Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 13-29.
- Ha, Kein Nghi: *Ethnizität und Migration*, Münster: Westfälisches Dampfboot 1999.
- Hall, Stuart: »Who needs identity?«, in: Stuart Hall/Paul Du Gay (Hg.), *Questions of cultural identity*, London: Sage 1996b, S. 1-17.
- Hall, Stuart: »Introduction«, in: Stuart Hall (Hg.), *Representation: Cultural Representations and signifying practices*, London: Sage 1997a, S. 1-11.
- Hall, Stuart: »The Work of Representation«, in: Stuart Hall (Hg.), *Representation: Cultural Representations and signifying practices*, London: Sage 1997b, 13-74.
- Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark: »Einführung in den Mainstream der Minderheiten«, in: Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.), *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv [1996] 1997, S. 5-19.
- Höller, Christian: »Widerstandsrituale und Pop-Plateaus: Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute«, in: Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.), *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, Amsterdam: ID-Archiv [1996] 1997, S. 55-71.
- Jacob, Günther 1993: *Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer, Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv.
- Jacob, Günther: »Let's talk about sex: Frauen im HipHop, zwischen Diskriminierung und Emanzipation«, in: *Backspin Hip Hop Magazin* Nr. 5 (1995), S. 4-8.
- Jacob, Günther: »HipHop, Rassismus und die Krise der Pop-Subversion: Ein Interview mit Günther Jacob«, in: David Dufresne, *Rap Revolution: Geschichte Gruppen Bewegung*, [1995] 1997a, S. 420-441.
- Jacob, Günther: »Let's talk about sex: Frauen im HipHop, zwischen Diskriminierung und Emanzipation, Teil 3«, in: *Backspin Hip Hop Magazin* Nr. 7 (1997b), S. 58-60.

- Julien, Isaac: »Gegen/Darstellung – Gegen/Repräsentation«, in: Brigitte Kossek (Hg.), *Gegen-Rassismen: Konstruktionen – Interaktionen – Interventionen*. Hamburg, Berlin: Argument Verlag 1999, S. 267-279.
- Klein, Holger: »Da tummelt sich so einiges. Interview mit Produzent und Rapper Boulevard Bou«, in: *Meier Stadtmagazin* 5 (1999), S. 1-4.
- Kossek, Brigitte: »Gegen-Rassismen: Ein Überblick über die gegenwärtigen Diskussionen«, in: Brigitte Kossek (Hg.), *Gegen-Rassismen: Konstruktionen – Interaktionen – Interventionen*, Hamburg, Berlin: Argument Verlag 1999, S. 11-51.
- Krekow, Sebastian/Steiner, Jens/Taupitz, Mathias: *HipHop-Lexikon: Rap, Breakdance, Writing & Co: Das Kompendium der HipHop-Szene*, Berlin: Lexikon Imprint Verlag 1999.
- Landry, Donna/MacLean, Gerald: »Introduction: Reading Spivak«, in: Donna Landry/Gerald MacLean (Hg.), *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York, London: Routledge 1996, S. 1-14.
- Lipsitz, George: *Dangerous Crossroads: Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen*, St. Andrä-Wörden: Hannibal Verlag [1994] 1999.
- Loh, Hannes: »1000 Jahre Deutscher HipHop. Nazimetaphern, Rassismus und neue Härte im Deutschen Battlerap«, in: *Intro* Nr. 9 (2002), S. 30-32.
- Mackay, Hugh (Hg.): *Consumption and everyday life*, London: Sage 1997.
- Mayer, Ruth: »Schmutzige Fakten: Wie sich Differenz verkauft«, in: Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.), *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv [1996] 1997, S. 153-168.
- Melucci, Alberto: *Nomads of the present: societal movements and individual needs in contemporary society*, ed. by John Keane & Paul Mier, London: Hutchinson Radius 1989.
- Melucci, Alberto: »The process of collective identity«, in: Hank Johnston & Bert Klandermans (Hg.), *Social movements and culture*, London: University College of London Press 1995, S. 41-63.
- Menrath, Stefanie: *Represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument Verlag 2001.
- Potter, Russel A.: *Spectacular Vernaculars: HipHop and the Politics of Postmodernism*. Albany: SUNY Press 1995.
- Rating-Schatz, Britta: »Orient-Express«, in: *Petra* 11 (1999), S. 43-48.
- Rose, Tricia: *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, London: University Press of New England 1994.

- Ross, Andrew: »Hip and the Long Front of Color«, in: Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*, New York, London: Routledge 1989.
- Sansone, Livio: »The making of black youth culture: lower-class young men of Surinamese origin in Amsterdam«, in: Vered Amit-Talai/Helena Wulff (Hg.), *Youth Cultures: a cross-cultural perspective*, 1995, S. 114-143.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Strategy, Identity, Writing. With John Hutnyk, Scott McQuire, and Nikos Papastergiadis«, in: Sarah Harasym (Hg.), *The Postcolonial Critic: Interview, Strategies, Dialogues*, New York, London: Routledge 1990, S. 35-49.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Subaltern Studies: Deconstructing Historiography«, in: Donna Landry & Gerald McLean (Hg.), *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York, London: Routledge [1985] 1996, S. 205-236.
- Touraine, Alain: *The voice and the eye: An Analysis of social movements*, London: Cambridge University Press [1978] 1981.
- Werbner, Pnina: »The Fusion of Identities: Political Passion and the Poetics of Cultural Performance among British Pakistanis«, in: David Larkin, Lionel Caplan & Humphrey Fisher (Hg.), *The politics of Cultural Performance*, Providence, Oxford: Berghahn Books 1996, S. 81-100.
- Woodward, Kathryn: »Introduction«, in: Kathryn Woodward (Hg.), *Identity and Difference*. London: Sage 1997, S. 1-6.