

HipHop meets Academia: Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens

Bock, Karin (Ed.); Meier, Stefan (Ed.); Süß, Gunter (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bock, K., Meier, S., & Süß, G. (Hrsg.). (2007). *HipHop meets Academia: Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens* (Studien zur Populärmusik). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839407615>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



KARIN BOCK,
STEFAN MEIER,
GUNTER SÜSS (HG.)

HipHop meets Academia

Globale Spuren
eines lokalen
Kulturphänomens

[transcript]

Studien zur Popularmusik

Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß (Hg.)
HipHop meets Academia

Studien zur Populärmusik
hrsg. v. Thomas Phleps und Helmut Rösing

KARIN BOCK, STEFAN MEIER, GUNTER SÜSS (HG.)
HipHop meets Academia.
Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens

[transcript]

Gefördert aus Mitteln der Hans-Böckler-Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Angaben sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung:

Dali, © Akram Chaabeni (myspace.com/akiphoto)

Lektorat & Satz: Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-761-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit
chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und
andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

GRUNDLAGEN

HipHop Meets Academia: Positionen und Perspektiven auf die HipHop-Forschung

KARIN BOCK/STEFAN MEIER/GUNTER SÜSS

11

HipHop Meets Academia: Fallstricke und Möglichkeiten der HipHop Studies

MURRAY FORMAN

17

GLOKALER UND LOKALER HIPHOP

HipHop und die Aborigines: Die moderne *Corroboree*

TONY MITCHELL

39

Rassismus und RAPublikanismus - Islamismus oder Welt,bürger‘tum? Geschichte, Wahrnehmung und Funktionsmechanismus des französischen Rap

EVA KIMMINICH

59

Urbane Tropen: HipHop à La Réunion

CARSTEN WERGIN

75

HipHop in Slovenien: Gibt es Muster lokaler Aneignung eines globalen Genres?

PETER STANKOVIĆ

89

**Szenetypische Sprache in der
Schweizer HipHop-Chat-Kommunikation**

SASKIA WAIBEL

105

Rapper im Senegal: Die Botschaft der Straße

HANS-JÖRG HEINRICH

117

IDENTITÄT UND INSZENIERUNG IM HIPHOP

Flippin da script: Supa Sistas und Rap Musik

MIRIAM STRUBE

139

Die *bitch* als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop

KIMIKO LEIBNITZ

157

**Inszenierung und Authentizität:
Zur Starinszenierung von Eminem**

MARTINA SCHUEGRAF

171

**Was ist so Deutsch daran?
Kulturelle Identität in der Berliner HipHop-Szene**

INEZ H. TEMPLETON

185

HIPHOP ALS MEDIENKULTUR UND SOZIALE PRAXIS

„Sampling“ als kulturelle Praxis des HipHop

MALTE PELLETER/STEFFEN LEPA

199

**HipHop und Gewalt:
Mythen, Vermarktungsstrategien und Haltungen des
deutschen Gangster-Raps am Beispiel von *Shok-Muzik***

MARCUS S. KLEINER/JÖRG-UWE NIELAND

215

**HIPHOP ALS LOKALES PHÄNOMEN:
DAS *SPLASH!*-FESTIVAL IN CHEMNITZ**

**Raum und Inszenierung:
Empirische Erkundungen auf dem *splash!*-Festival**
SEBASTIAN SCHRÖER
247

**Inhalt und stadtplanerische Ziele eines HipHop-
Existenzgründerzentrums:
Potenziale von Musik als Teil städtischer
Erneuerungsprozesse in Sheffield und Chemnitz**
ALEXANDER BERGMANN
263

**„Von der Szene - für die Szene“? Stil und Stilisierung in der
Vermarktung des HipHop-Festivals *splash!***
JANNIS ANDROUTSOPOULOS/STEPHAN HABSCHIED
289

SYNTHESE UND NEUORIENTIERUNG

HipHop als Phänomen kulturellen Wandels
KARIN BOCK/STEFAN MEIER/GUNTER SÜSS
313

Autorinnen und Autoren
325

GRUNDLAGEN

HIPHOP MEETS ACADEMIA: POSITIONEN UND PERSPEKTIVEN AUF DIE HIPHOP-FORSCHUNG

Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süß

HipHop meets Academia – so lautete der Titel einer international ausgerichteten Konferenz, die wir im Sommer 2006 zeitgleich mit dem HipHop- und Reggae-Festival *splash!* in Chemnitz durchführten. Die Idee zu dieser Konferenz der ‚etwas anderen Art‘ entstand durch die Tatsache, dass Europas größtes HipHop- und Reggae-Festival und akademische HipHop-Forschung an der Technischen Universität in Chemnitz einen gemeinsamen Standort hatten. Ein bisher einzigartiges Experiment der Verknüpfung von Forschung und Praxis lag somit nahe und wurde von den BuchherausgeberInnen und dem Geschäftsführer der *splash!*-Entertainment AG Jan Voigtmann verangetrieben. Der Call for Papers traf auf breite internationale Resonanz, und so wurde eine zweitägige Konferenz mit abschließender Podiumsdiskussion auf dem Festivalgelände möglich.

Das vorliegende Buch ist jedoch kein klassischer Tagungsband, sondern das peer-reviewte Ergebnis der Konsequenzen, die sich aus den international geführten Konferenzdiskursen ergaben, genauer: eine Synthese der Beiträge und gleichsam eine Weiterführung der diskutierten Überlegungen über HipHop-Kultur.

HipHop hat in den letzten drei Jahrzehnten das allgemeine Verständnis einer Pop- und Jugendkultur auf den Kopf gestellt: Als Ergebnis des amerikanischen *black arts movement* der 1960er Jahre entstand HipHop als vereinigendes Lebensgefühl, als „whole way of life“, in den urbanen Ghettos von New York und wuchs rasch zu einer weltweiten Jugendkultur heran, die bis heute nichts an Relevanz verloren hat. HipHop zeichnet sich im Gegensatz zu anderen popkulturellen Spielarten durch eine bemerkenswerte Langlebigkeit aus: Seit nunmehr dreißig Jahren dominiert diese kulturelle Ausdrucksform sowohl subkulturelle, ‚alternative‘ als auch kommerzielle Diskurse des Mainstreams.

Die HipHop-Kultur straft den Stereotypen Kurzweil, Oberflächlichkeit, Schnelllebigkeit und Einseitigkeit Lügen, die von kulturbürgerlicher Seite popkulturellen Phänomenen zugeschrieben werden. Das Buchprojekt geht

mit den verschiedenen Perspektiven und den unterschiedlichen Gegenständen dieser ‚Langlebigkeit‘ des HipHop auf den Grund. Warum bietet HipHop eine solch immense Identifikations- und Projektionsfläche für ganz unterschiedliche Gruppen und Motivationen? Was macht das Wandlungsfähige und das Gleiche, das Hybride und das Kohärente der HipHop-Kultur aus? Warum gelingt es der HipHop-Kultur, für enorm divergente Bereiche medialer und gesellschaftlicher Praxis (Subversivität, Aggressivität, Provokation, Bürgerlichkeit, Markenbewusstsein, Hedonismus, Orientierung an Statussymbolen) anwendbar zu sein?

Durch die mediale Verbreitung sind die spezifischen Zeichensysteme der HipHop-Kultur global präsent, was einerseits eine weltweite Wiedererkennung erlaubt. Oberflächlich betrachtet stützt dies die These einer uniformen, amerikanisierten Kulturindustrie. Durch die Einbettung in lokale Kontexte erfahren die Codes der HipHop-Kultur jedoch eine spezifische Umdeutung, die den HipHop selbst zu einer (wenn nicht *der*) „glokalen“¹ und extrem wandlungsfähigen Erscheinung werden lassen. HipHop ist auf diese Weise unlängst zum Gegenstand akademischer Aufmerksamkeit herangewachsen. Verschiedene Zweige von den *African-American Studies* bis hin zu den Wirtschaftswissenschaften haben sich unter ihren jeweiligen Forschungsaspekten mit dem Thema bereits auseinandergesetzt und über eine Vielzahl von Publikationen versucht, verschiedene Erklärungen des Phänomens und seiner gleichzeitigen Stabilität und Flexibilität zu erreichen.

Interdisziplinäre Beiträge innerhalb der geistes-, sozial-, medien- und kulturwissenschaftlichen Forschungsrichtungen sind bisher kaum systematisch zusammengefügt, geschweige denn auf gesamt-kulturelle Entwicklungstendenzen angewendet worden. Die vorliegende Publikation unternimmt einen Schritt in diese Richtung:

Eröffnet wird der Sammelband mit grundlegenden Überlegungen von Murray Forman, der sich mit der Frage auseinandersetzt, in welchem Verhältnis HipHop-Forschung (als akademische Forschung) mit der Praxis des HipHop in Beziehung zu setzen ist. Forman führt eindruckliche Argumente dafür auf, dass die HipHop-Forschung als ‚lebendige Forschung‘ verstanden und konzipiert werden muss, in der neben den WissenschaftlerInnen auch HipHop-PraktikerInnen einen festen Platz haben. Hierbei kommt dem Forschungsfeld eine doppelte Aufgabe zu: Einerseits ist der Kontakt zur Szene konstitutiv für eine lebendige und ‚relevante‘ Forschung. Anderer-

1 Der Begriff der Glokalisierung („globalisation“) wurde durch den Soziologen Roland Robertson geprägt, siehe: Robertson, Roland (1995): „Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity“. In: Mike Featherstone/Scott Lash/Roland Robertson (Hg.): *Global Modernities*. London, Sage: 25-44

seits kann eine professionelle HipHop-Forschung nur dann Anfremdungen und mitunter auch Anfeindungen standhalten, wenn sie analytisch in der Sache und gleichzeitig theoriefundiert wie differenziert argumentiert. Wissen, so Forman, kristallisiert sich unter diesem Blickwinkel als fünftes Element des HipHop heraus, das sowohl für das kulturelle Phänomen HipHop als auch für seine Forschung konstitutiv ist. Rasse², Klasse, Geschlecht, Generation und Alter sind für ihn diejenigen Kategorien, mit denen sich die Prozesse der HipHop-Geschichte adäquat erfassen lassen. Gerade die Diskussion um die ‚Old School‘ ist hierbei besonders bedeutsam: Denn über die Debatte des sogenannten ‚Golden Age‘ zeigen sich innerhalb der HipHop-Kultur Altersdifferenzen und -bewegungen über die 30 Jahre.

Im zweiten Abschnitt über globalen und lokalen HipHop versammeln sich Beiträge, in denen lokal unterschiedliche Ausprägungen des HipHop in ihren jeweiligen kulturellen Kontexten beschrieben und analysiert werden: Vom HipHop-Style der Aborigines (Tony Mitchell) über Rap in Frankreich (Eva Kimminich) sowie in postkolonialen Provinzen und Kulturen (Carsten Wergin), von osteuropäischen Strömungen (Peter Stankovic) über Schweizer HipHop-Chat (Saskia Waibel) bis hin zu senegalesischen HipHoppnern als Botschaftern der Straße (Hans-Jörg Heinrich) wird in diesem Teil dem Verhältnis von Globalität und Lokalität, Allgemeinheit und Spezifik, Kontinuität und Wandel nachgegangen. Allen Artikeln ist gemeinsam, dass sich über die HipHop-Kultur eine Emanzipationspraxis besonderer Art zeigt: Auf der Suche nach den eigenen Identitätswürfen werden ethnische und kulturelle Marginalisierungen bzw. postkoloniale Benachteiligungen im HipHop thematisiert und verarbeitet. Die jeweils lokale Ausprägung der HipHop-Praxis ist hierbei im Vergleich besonders interessant, weil sich auch innerhalb des Forschungszugangs und der Methodik die jeweils lokale Spezifik widerspiegelt. *Glokal* ist also nicht nur die jeweils sich herausbildende HipHop-Kultur, sondern auch der jeweilige Forschungsansatz. Aus globaler Perspektive eröffnet sich spätestens hier der Blick darauf, dass HipHop kein ‚reines‘ jugend- oder popkulturelles Phänomen ist, sondern vielmehr als globales Kulturphänomen verstanden werden muss.

Unter der Rubrik Identität und Inszenierung sind Texte versammelt, in denen Tabubrüche, Skandalisierungen und Identitätskonstruktionen innerhalb des HipHop diskutiert und analysiert werden. Dabei stehen Weiblichkeits- und Sexualitätskonzepte (Miriam Strube; Kimiko Leibnitz), Starimages (Martina Schuegraf) und die Zugehörigkeit zu nationalen Identitäten (Inez Templeton) im Zentrum. Diesen Analysen ist gemeinsam, dass es je-

2 Anders als im deutschen Sprachgebrauch üblich übernehmen wir hier die Kategorie aus dem Amerikanischen [so, wie sie dort verstanden wird („race“)] und sind uns der problematischen Verwendung durchaus bewusst (vgl. auch den Hinweis im Abschnitt „Synthese und Neuorientierung“ am Ende des Buches).

weils um Inszenierungen des Selbst in der HipHop-Kultur geht. Hierbei ist die Problematik von Authentizität als einer komplexen Aushandlungspraxis von Gender, Ethnie, Klasse, Stand und nationaler Zugehörigkeit zwischen Performer und Publikum immer schon mitgedacht.

HipHop als Medienkultur und soziale Praxis vereint Texte, in denen es um Vermarktungsstrategien und Produktionsweisen im HipHop geht. *Sampling* (Malte Pelleter und Steffen Lepa) und ‚Labeling‘ (Marcus S. Kleiner und Jörg-Uwe Nieland) erweisen sich zwar auf den ersten Blick zunächst als (bloße) Produktionstechniken, bei genauerem Hinsehen eröffnen sie jedoch noch einen ganz anderen Zugang: Sie lassen sich als medial vermittelte Kulturpraktiken innerhalb des HipHop begreifen, die ein besonderes Innovationspotential besitzen. Sampling steht also nicht nur für eine grundlegende Technik der Musikproduktion selbst, sondern es wird außerdem als medial vermittelte Kulturpraxis genutzt, mit deren Hilfe Neues hervorgebracht werden kann – wie sich (bei aller Distanz) auch am Beispiel des deutschen Gangster-Raps oder genauer: des Labels *Shok-Muzik* nachzeichnen lässt.

Dass die HipHop-Kultur als urbane Praxis auch ländlichere Regionen und Städte mitprägt und verändert, wird unter der Frage von HipHop als lokalem Phänomen diskutiert. Hier vereinen sich Artikel, die dem Chemnitzer *splash!*-Festival und seinen lokalen Besonderheiten nachgehen und somit auch die ursprüngliche Idee dieses Projekts aufnehmen: Thematisiert werden Vermarktungs- und Kommunikationsstrategien (Stephan Habscheid und Jannis Androutsopolus), die Konstruktion von sozialem Raum auf dem Festivalgelände (Sebastian Schröer) und Fragen zur Stadtentwicklung (Alexander Bergmann), die sich innerhalb der Region Chemnitz durch das *splash!*-Festival herausgebildet haben.

Allerdings hat sich das Organisatorenteam des *splash!*-Festivals im Jahr 2007 entschlossen, das HipHop-Event in die Leipziger Region zu verlegen. Chemnitz ist damit als Standort dieses Festivals nach elf Jahren Geschichte.

Im letzten Abschnitt, den wir Synthese und Neuorientierung genannt haben, werden die Einsichten aus den Beiträgen von uns zusammengeführt und weitergedacht. Unser erklärtes Ziel war und ist es, die HipHop-Kultur aus dem nunmehr immer weniger plausibel erscheinenden Jugend- und Popkulturdiskurs zu heben und sie ihrer offensichtlicheren theoretischen Einbettung zuzuführen:

Wir behaupten, dass HipHop mit seinen vier Elementen Rap, DJ-ing, Breakdance und Graffiti, seiner nunmehr dreißigjährigen Geschichte und seinen sozialen und kulturellen Praktiken als globales Kulturphänomen betrachtet werden muss, das allgemeine gesellschaftliche Wandlungsprozesse exemplifiziert und verdeutlicht, diese aber auch befördert und nachhaltig

beeinflusst. Ob diese Sicht auf das Kulturphänomen HipHop Bestand hat, wird vielleicht eine diskursfreudige Resonanz auf dieses Buch zeigen.

An dieser Stelle möchten wir es nicht versäumen, ganz herzlich allen Institutionen und Einzelpersonen zu danken, die uns bei der Ausrichtung der Konferenz unterstützt und die Buchpublikation ermöglicht haben: beim Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, dem amerikanischen Generalkonsulat in Leipzig, dem Kulturamt der Stadt Chemnitz, dem Studentenwerk Chemnitz, der Philosophischen Fakultät und dem Rektorat der Technischen Universität Chemnitz, den studentischen und wissenschaftlichen Hilfskräften (in alphabetischer Reihenfolge): Anja Berger, David Füleki, Marcel Hartwig, Katharina Jagemann, Angela Lehmann, Stefan Meier, Sina Nitzsche, Daniel Pietschmann und Frizzi Seltmann.

Unser ganz besonderer Dank gilt Professorin Dr. Eve Keitel von der TU Chemnitz und der Hans-Böckler-Stiftung, ohne deren Unterstützung dieses Projekt nicht möglich gewesen wäre.

Karin Bock, Gunter Süß und Stefan Meier, irgendwo zwischen Chemnitz und Rostock im August 2007.

HIPHOP MEETS ACADEMIA: FALLSTRICKE UND MÖGLICHKEITEN DER HIPHOP STUDIES

Murray Forman

(übersetzt von Gunter Süß)

Einleitung

Es sollte niemanden überraschen, dass HipHop innerhalb der gegenwärtigen Forschung einen komplizierten Untersuchungsgegenstand darstellt. In seiner etwa dreißigjährigen Geschichte hat HipHop in seinen unterschiedlichen kulturellen Spielarten viele Normen herausgefordert und verändert. Dies scheint auch für den akademischen Bereich zuzutreffen.

Mit dem *B-Boy*-Stil und der HipHop-typischen Einstellung (*attitude*) haben junge HipHop-Anhänger, die so genannten *heads*, wertvolle neue kulturelle Perspektiven in die eigene akademische Ausbildung gebracht und sich dabei Fragen zu ‚Rasse‘, Klasse und Identität als Eckpunkte einer erweiterten Wissensbasis zu Eigen gemacht. Sie haben das Denken an sich anders aufgefasst und zwar als eine Multi-Tasking-Aufgabe, bei der die unterschiedlichsten Informationen in innovativer wenn auch teilweise unorthodoxer Art und Weise kombiniert werden. Dies suggeriert eine geistige Verwandtschaft mit den radikalen Möglichkeiten der Kulturtechnik des digitalen Samplings – und nicht mit der behäbigen Tradition des rationalen und linearen Denkens.

Im Folgenden werde ich aus einer nord-amerikanischen Perspektive einige der wichtigsten Punkte diskutieren, die im Aufeinandertreffen von HipHop und der universitären Lehre und Forschung entstehen. Ich werde diese im Hinblick auf Autorität und Authentizität, Eigentümerschaft und akademische Herausforderungen behandeln. Diese Kategorien sind nicht willkürlich gewählt: Vielmehr gehen sie organisch und offensichtlich aus den dynamischen kulturellen Praktiken und Analysen innerhalb der akademischen Beschäftigung mit HipHop hervor.

Autorität und Authentizität

Eine Anekdote zu Beginn: Im Jahre 2006 kontaktierte mich eine Bekannte, die sich selbst darauf vorbereitete, einen Kurs zu lehren, der ein HipHop-Modul enthielt. Ihre Fragen waren einfach und sicher gut gemeint, hätten sich aber auch mit einer kurzen Onlinesuche beantworten lassen. Eine dieser Fragen beschäftigte sich mit der Aussprache von Tupac Shakurs Namen: „Is it TU-pac, Tu-PAC or Tu-PAHK?“ Ich fand, dass dies eine seltsame Frage war und sicher nicht den zentralen Problembereich betrifft, den es zu Tupac und seinem künstlerischen Oeuvre zu bearbeiten gilt. Im Laufe unseres Gespräches bemerkte ich, dass ihre Informationssuche darauf ausgerichtet war, sich Glaubwürdigkeit zu verschaffen. Mir wurde klar, dass es um mehr ging, um ihre grundsätzliche Legitimation. Durfte sie einen Kurs über Tupac Shakur halten? Durfte sie einen Kurs über HipHop im Allgemeinen anbieten? Und durfte sie dies überhaupt an einer Universität tun? Innerhalb der HipHop Studies kann man schnell seine Glaubwürdigkeit verlieren, wenn man nicht einmal in der Lage ist, den Namen von Tupac Shakur richtig auszusprechen. Das wusste sie und sie hatte Angst.

In seiner Adaption eines der älteren HipHop-Klischees konstatiert DJ-Pionier Kool Herc: „It ain't about keeping it real. It's about keeping it right“ (Chang, 2005: xiii). Die oben erwähnte junge Dozentin hat vielleicht genau das versucht, es ‚richtig zu machen‘. Allerdings machen ihre Handlungen deutlich, dass sie sich darüber im Klaren ist, am Rande der HipHop-Kultur zu stehen und dass dies in diesem Fall bedeutsam ist. Ohne eine direkte Verbindung zum HipHop, ohne soziale Zugehörigkeit und Wissen um die kulturelle Praxis, existiert HipHop für sie als abstraktes Phänomen. Der MC und HipHop-Aktivist KRS-1 verbreitet mit seiner Initiative Temple of HipHop (<www.templeofhiphop.org>) eine HipHop-Identität, die sich in folgenden definitorischen Aussagen äußert: „We are not just doing HipHop, we are HipHop“ und noch offener: „I am HipHop.“ Damit deutet er an, dass man eben nicht im Vorbeigehen Zugang zur HipHop-Kultur erhält und dass HipHop eben nicht passiv erlebt und konsumiert wird. Im Gegenteil: Es ist eine gelebte Kultur, die aktiv und prozesshaft hervorgebracht wird und sich selbst an historischen Scheidepunkten neu erfindet.

Trotzdem ist das beschränkte Wissen der jungen Dozentin letztendlich hilfreich. Es ist ein Mikroskop, mit dessen Hilfe man andere Aspekte genauer sehen kann, bspw. die Tatsache, dass HipHop in manchen Zusammenhängen auch einfach als zweckdienlicher Unterrichtsgegenstand gelten kann. Um Greg Tates bekannte Formulierung zu gebrauchen, übernimmt sie „everything but the burden“: Die Dozentin ist zwar bereit, sich mit HipHop als didaktischem Mittel für die Lehre zu beschäftigen. Damit besteht aber auch die Möglichkeit, die unbequemen, aber tief verwurzelten Facet-

ten der HipHop-Kultur (an diesem historischen Punkt sicher Fragen von ‚Rasse‘ und Klasse) zu ignorieren. Tupac ist nämlich nicht nur ein berühmter MC. Er ist auch ein toter MC, ermordet in der Blüte seines Lebens in einem seit über zehn Jahren noch immer ungeklärten Fall von *drive-by-shooting*. Ist diese (junge, weiße und kultivierte) Universitätsdozentin tatsächlich gewillt, die urbanen Bedingungen anzusprechen und in ihre Lehre zu integrieren? Bedingungen, die zu entsetzlichen Bildungs-, Arbeits- und Gefängnisstatistiken führen und zu dem Fakt, dass Mord die häufigste Todesursache unter schwarzen US-amerikanischen Männern im Alter zwischen 15 und 35 Jahren ist (Centers for Disease Control 2002; Eckholm 2006). Diese Situation ist essentieller Bestandteil der HipHop-Kultur. Weiterhin deutet die Herangehensweise der Dozentin auf die weit verbreitete Tendenz hin, die Beschäftigung mit der HipHop-Kultur auf die musikalischen und stilistischen Ausformungen oder auf spektakuläre, stilistische Facetten zu beschränken. Oftmals wird der Fokus diesbezüglicher Analysen ausschließlich auf Raptexte und Mode gelegt; werden die detaillierten und vielfältigen politischen Charakteristika des HipHop ausgeblendet. Dies ist nicht nur eine reduktionistische Art und Weise, Wissenschaft zu betreiben, sondern im speziellen Kontext der HipHop-Kultur verursacht ein solches Vorgehen generell eine unangemessene Verzerrung des Gegenstandes.

Ich beziehe mich nicht auf diesen Fall, um besagte Dozentin zu verurteilen (denn wahrscheinlich ist dieses Phänomen kein Einzelfall). Auch möchte ich keinesfalls Versuche verunglimpfen, Jugendliche mit den kulturellen Formen zu erreichen, die ihren eigenen Erlebnissen und Präferenzen entsprechen. Allerdings spiegelt sich in dieser Anekdote zugleich die Frage wider, wer die Legitimation und die kulturelle Autorität besitzt, HipHop an einer Universität zu lehren.

Kembrew McLeod (1999) erkennt im HipHop eine einzigartige und ausgeprägte Betonung des Konzeptes der „Authentizität“. Dies ist eine diskursive Dimension, die die kulturelle Sphäre des HipHop von vielen anderen Gebieten der Jugendkultur und des kreativen Ausdrucks unterscheidet. Er identifiziert sechs „semantische Dimensionen“, in denen sich der Anspruch der Authentizität im HipHop äußert: die sozial-psychologische, die ethnische, die politisch-ökonomische, die geschlechtliche, die sozial-geographische und die kulturelle Dimension. McLeod schreibt:

„the fact that claims of authenticity are such a pervasive part of hip-hop discourse is an explicit indication that something is going on [...] Keepin’ it real and various other claims of authenticity do not appear to have a fixed or rigid meaning throughout the hip-hop community. Keepin’ it real is a floating signifier in that its meaning changes depending on the context in which it is invoked.“ (McLeod 1999: 139)

Wenn wir uns also wissenschaftlich mit HipHop befassen, dann sollten wir uns fragen, welche Sicherheit es gibt, dass HipHop ‚richtig‘ kontextualisiert oder in ‚angemessenen‘ theoretischen Zusammenhängen diskutiert wird – ohne natürlich außer Acht zu lassen, wie subjektiv und normativ die Begriffe ‚richtig‘ und ‚angemessen‘ sind. Wird HipHop von WissenschaftlerInnen, die eventuell schlecht informiert oder nicht genug vorbereitet sind, sorgfältig analysiert? Und werden sich kluge StudentInnen, von denen viele selbst HipHop-AnhängerInnen sind, abwenden, wenn sie diese Form von Pseudo-Wissenschaft erleben, die in ihren Augen von akademischen Opportunisten und Posern betrieben wird? Was die Popkultur generell angeht, so sind die StudentInnen oftmals die eigentlichen, da praxisaffinen Wissensautoritäten. Können sich einzelne ProfessorInnen über ihre Privilegien, ihr Ego und andere Formen institutioneller Autorität hinwegsetzen, um eine funktionierende Zusammenarbeit mit ihren Studierenden zu etablieren, deren Wissensschatz reich und wichtig ist?

Die Herausforderungen an DozentInnen von HipHop-Kursen an Universitäten sind bereits vielfältig und stimmen mit vielen der „semantischen Dimensionen“ überein, die McLeod für das Konzept der Authentizität im HipHop ausgemacht hat (vgl. oben). In den Augen junger Studierender ist es unvermeidlich, dass ältere ProfessorInnen den Kontakt zu den kulturellen Werten der Jugend verlieren – egal, wie sehr sich die ProfessorInnen auch bemühen oder wie ihre (privaten) Interessen auch gelagert sein mögen. Sie verbringen weniger Zeit in den Clubs, in Tauschbörsen, an der Straßenecke oder an anderen sozialen Plätzen, wo HipHop gelebt wird. Schwarzen ProfessorInnen wird vorgeworfen, dass sie, indem sie eine gute Ausbildung genossen und jetzt ein Mittelklassegehalt verdienen, jegliche bedeutsame Verbindung zur ‚Hood‘ verloren haben, falls diese überhaupt jemals bestanden hat. Weißen Professoren wird vorgeworfen, dass ihre Verbindungen zu HipHop nur akademisch sein können – jetzt und in alle Ewigkeit. Traurigerweise werden Dozentinnen aggressiver als ihre männlichen Kollegen herausgefordert. Teilweise ist dies der Fall, weil Frauen durch die männliche Dominanz im HipHop gemeinhin aus der Kulturpraxis des HipHop ausgeschlossen sind oder weil ihnen vorgeworfen wird, dass sie HipHop nur aus einer radikal feministischen (und daher verzerrten) theoretischen Perspektive betrachten können. HipHop-Anhänger beurteilen die akademische HipHop-Forschung jedoch generell skeptisch und sie verurteilen viele Wissenschaftler, die ihre akademische Reputation auf den Grundfesten der HipHop-Kultur errichten. In beiden Fällen handelt es sich um Kritikpunkte, die weder falsch noch irrelevant sind.

Eine mögliche Abnahme des Misstrauens von Studierenden gegenüber ihren HipHop-unerfahrenen ProfessorInnen kann jedoch durch den sprunghaften Anstieg der HipHop-Forschung und die Welle – oder besser dem

Tsumani – an jungen DoktorInnen bewirkt werden, die ihre Qualifikationsarbeiten über HipHop verfasst haben. Die gegenwärtige Generation von DoktorandInnen (ob sie sich nun mit HipHop wissenschaftlich befasst haben oder nicht) ist in den letzten zwanzig Jahren den kulturellen Formen und Praktiken des HipHop generell ausgesetzt gewesen. Viele besitzen dutzende von HipHop-CDs, haben zahllose Rap-Shows besucht und immer häufiger sind sie selbst praktizierende DJs, MCs, *B-Boys* oder *B-Girls* oder aber Graffiti-KünstlerInnen. Bei ihnen handelt es sich nicht um akademische Eindringlinge, sondern um HipHop-AnhängerInnen, deren Engagement kaum hinterfragt werden muss. Die Erfordernisse intellektueller und analytischer Genauigkeit im Seminarraum werden sich nur verbessern, wenn es ein direkteres und verstärktes selbstreflexives Engagement innerhalb der HipHop-Kultur gibt. Nach meiner Meinung sind diese jungen KollegInnen, die eine unmittelbarere Beziehung zur HipHop-Kultur haben, am besten geeignet, um HipHop ausgewogen zu lehren. Sie können die Praktiken, Werte und multiplen Bedeutungen des HipHop in strenge wissenschaftliche Diskurse einordnen, ohne zu verleugnen, dass es sich beim Untersuchungsgegenstand um eine lebendige und aktive Kultur handelt.

Eigentümerschaft: Wem gehört HipHop?

Obwohl das Problem der ‚Eigentümerschaft‘ eng mit Fragen von Authentizität verbunden ist, hat es doch mehrere Dimensionen. Ist es überhaupt angemessen zu fragen, ob etwas derart komplexes und amorphes wie die HipHop-Kultur ‚besessen‘ werden kann? Jeff Chang antwortet auf die Frage „Wem gehört HipHop“, in dem er sich mit den oft zitierten Themen der Gefahr, der Macht und des korrumpierenden Einflusses von Medienkonzernen beschäftigt:

„On the one hand, you have corporations that ‚own‘ it, and they’re trying to play safe bets. They’re spending \$2-3 million on one or two records that they think have a really good chance of blowing up. That’s a process of highlighting particular kinds of narratives and stories and images that may be stereotypical, may fall into our well-worn regressive ways of understanding race in this country, and gender as well, because the biggest losers in this commercialization process were women.“ (Hatch-Miller 2005)

Unter HipHop-AktivistIn und -Künstlern genießen Universitäten einen ähnlich schlechten Ruf wie wirtschaftliche Konzerne. Sie gelten als eine andere Form von institutioneller Autorität, die sich HipHop-Kultur aneignet. Zur Eröffnung des *Hip-Hop Archive* an der Stanford University im

März 2006 kritisierte der berühmte MC KRS-1 die versammelten WissenschaftlerInnen und Studierenden dafür, dass sie glaubten, wissenschaftliche Forschung und HipHop seien einfach zusammenzuführen: „You can't go to college, then say you [are] hip-hop [...] otherwise you writing about hip-hop [...]. How're you going to critique something you ain't even doing?“

Diese Perspektive ist natürlich hochgradig reduktionistisch und geht davon aus, dass Lesen, Schreiben und Lehren alles ist, was ein HipHop-Wissenschaftler macht. Weiterhin konstruiert diese Äußerung eine unangemessene Grenze zwischen sozialen Praktiken in der ‚richtigen Welt‘ und denen im so genannten Elfenbeinturm der Wissenschaften. So wird das irri-ge Gefühl verbreitet, dass die Universität ein abgeschlossener und isolierter Raum sei, der nur eine lose Verbindung zur eigentlichen ‚Realität‘ habe. Letztendlich unterstützt KRS-1 damit einen anti-intellektuellen (bzw. anti-akademischen) Standpunkt und spricht der Wissenschaft ihre Validitätsverpflichtung und analytische Leistung ab. Trotz dieser Kritik am akademischen System – und dies kommt einem inhärenten Widerspruch gleich – gibt KRS-1 offen zu, auch Teil dieses Systems zu sein: „I make most of my money lecturing – I'm in the university system, and that's where I make money“ (Langer 2000). Das Wissenschaftssystem selbst, so scheint es, eröffnet auch für HipHop-KünstlerInnen ein neues Betätigungsfeld bzw. neue Erwerbsmöglichkeiten.

Die Universitäts- und College-Radio-Stationen in den USA konnten sich in den letzten 15 Jahren über größere Zuhörerzahlen und soziale Relevanz freuen. Dies kann teilweise auf ihre führende Rolle als Distributionsinstanzen von Rapmusik und HipHop-Kultur zurückgeführt werden. In ähnlicher Art und Weise haben die alljährlichen Campus-Konzert-Reihen immer schon HipHop-KünstlerInnen im Programm gehabt – unabhängig davon, ob sie gerade erfolgreich oder weniger erfolgreich waren. Dies zeigt, dass der Aneignungsapparat in der Tat auch in der umgekehrten Richtung funktionieren kann: wenn sich HipHop also an der Universität etabliert und damit in gesellschaftliche Bereiche vordringt, die vorher für die schwarze oder Latino-Jugendkultur nicht zugänglich waren.

Damit verknüpft sind die Fragen danach, wer überhaupt Zugang zu Universitäten hat, welcher Teil der Bevölkerung HipHop in den Universitätsbibliotheken mit ihren wachsenden Regalmetern von Büchern und Zeitschriftenaufsätzen über die HipHop-Kultur studiert und wer den Zugang zu ProfessorInnen hat, um mit ihnen über HipHop-Forschung zu diskutieren. Die Erfahrung zeigt, dass gerade junge Schwarze und Latinos, die zu den Hauptakteuren des HipHop gehören (sowohl als Publikum als auch als Produzenten), viel schwerer Zugang zur Universität erhalten. Diejenigen von uns, die HipHop-Forschung in einer akademischen Umgebung und mit institutioneller Unterstützung betreiben, bauen oftmals Karrieren auf, die den

vergleichsweise dürftigen Berufschancen in Wohngebieten von Schwarzen und Latinos diametral entgegenstehen. Daraus resultiert die zentrale Herausforderung, Verbindungen zu den unterschiedlichen ethnischen Gemeinschaften zu schaffen, um die Bevölkerung außerhalb des geistigen Lebens der Colleges und Universitäten nicht weiter auszugrenzen. Vielmehr sollten für Jugendliche mit Interesse an und Begabung für akademische Bildung gängigere Wege in das Universitätssystem geschaffen werden.

Fragen der Eigentümerschaft tauchen auch in Form von erhitzten interdisziplinären Streitigkeiten auf, die oftmals als komplexe akademische Grabenkämpfe und territoriale Konflikte ausgetragen werden. Es gibt immer noch Debatten darüber, wo und in welchen Disziplinen HipHop am besten gelehrt und erforscht wird. Traditionell wurde HipHop in Kursen von Instituten für African-American Studies angeboten, wo sie in Curricula aufgenommen wurden, die explizit auf schwarze Geschichte und Kultur ausgerichtet waren. In der Tat bietet Professor Nkiru Nzegwu, Lehrstuhlinhaber des Africana Studies Departments an der Binghamton Universität, zusammen mit seinem Kollegen Toni Blackman einen zwölfwöchigen Kurs an, der einfach nur ‚HipHop‘ heißt und dessen letztes Modul sich um die Frage ‚Wem gehört HipHop?‘ zentriert. Diese Frage könnte genauso leicht mit Blick auf die Disziplinengrenzen und die Zuständigkeit für Kursangebote und Lehrpläne gestellt werden.

Offensichtlich gibt es gute Gründe dafür, HipHop-Studien innerhalb der Institute für African-American Studies oder Africana Studies anzubieten, lassen sich doch bspw. Parallelen zu traditioneller afrikanischer Griot-Kommunikation, zu Lindy-Hop-Tanzstilen, zum Scat-Gesang der Be-Bop-Ära, der Brillanz der Harlem Renaissance genau so wie zur Politik der Black-Power-Bewegung oder zu allgemeinen kulturellen, politischen, sozialen und ethnischen Bedingungen in den heutigen USA ziehen. Es finden sich zudem HipHop-Kurse und Kursmodule verstärkt in der Amerikanistik, den Cultural Studies, der Medienwissenschaft, der Soziologie aber auch in den (Englischen) Literatur- und Kulturwissenschaften und einigen anderen Fächern. (bspw. scheint es einen diesbezüglichen Trend in der Geschlechterforschung, der Politikwissenschaft und der Strafrechtspflege zu geben).

In einigen Fällen haben die *African-American Studies* dadurch ihre dominante Stellung in diesem Lehrbereich verloren, was insbesondere an kleineren Instituten, die sich über ihre Einschreibzahlen finanzieren, gravierende Folgen haben kann. Einige sehen diesen Trend als einen Angriff auf die *African-American Studies*: Wenn HipHop jetzt in anderen fachlichen Kontexten gelehrt wird, wird es einfacher, den Fakt auszublenden, dass er primär eine afro-amerikanische Erfindung war und ist.

Interne Herausforderungen: HipHop innerhalb des Wissenschaftsbetriebs

Von Beginn an war HipHop den Schmährufen seiner Kritiker und Hasser ausgesetzt. Dies hat dazu geführt, dass seine Vertreter abwechselnd offensive und defensive Haltungen eingenommen haben. In der Tat scheint es, dass HipHop in fast jedem kritischen Augenblick, um seine Legitimität kämpfen muss, sei dies nun wegen seiner scheinbaren moralischen Ungebührlichkeit, der angeblich fehlenden Absatzmärkte¹, seines mangelnden ästhetischen Werts und – wie Bill Cosby bekanntermaßen behauptete – seines schlechten Ausdrucks und noch schlechteren Modestils. Auch im universitären Kontext ist HipHop hochgradig kontrovers: Schon allein das Tragen einer Baseball-Kappe im Seminarraum kann zu Spannungen zwischen DozentInnen und StudentInnen führen. Allerdings haben die universitären Debatten und Auseinandersetzungen spezielle Ausprägungen.

HipHop wird von vielen eher traditionellen und konservativen WissenschaftlerInnen abgelehnt, da sie glauben, er wäre einer akademischen Betrachtung generell unwürdig. In einigen konservativen Ecken der Universitätslandschaft hält sich hartnäckig die Meinung, dass die Beschäftigung mit Populärkulturen generell unwissenschaftlich ist. Die HipHop-Studien bilden da keine Ausnahme: Auch ihnen wird eine schwache Methodik und fehlende Komplexität unterstellt. Wird HipHop als eine Facette der Populärkultur und der Kulturindustrie betrachtet, dann wird ihm oftmals künstlerische Qualität oder bleibender Wert abgesprochen, um HipHop dann als kurzlebige Modeerscheinung zu denunzieren – und das trotz seiner dreißigjährigen Geschichte.

Eine solche Haltung hat ihre Vorgeschichte in den Debatten um eine Hoch- und Massenkultur, die bereits seit circa 70 Jahren geführt werden (Adorno 1941; Rosenberg 1957). Insofern offenbaren die Versuche, die Relevanz der HipHop-Studien anzuzweifeln, eine geistige Verwandtschaft mit Versuchen, die Analyse der Populärkultur in den 1950er und 1960er Jahren zu diskreditieren, die wiederum zur Entwicklung der Medienwissenschaften und der Cultural Studies mit ihrer Orientierung an Fernsehen, Popmusik oder Jugendkulturen führten. Seit den 1960er Jahren haben sich Disziplinen wie die African-American Studies, die Frauen- und die Geschlechterforschung, aber auch die Queer Studies unter ähnlichen Hemmnissen entwickelt. Es ist wahr, dass sich die HipHop-Studien zunächst in den geringschätzig als ‚Mischlings‘-Disziplinen bezeichneten African-American Studies, Cultural Studies und in den Medienwissenschaften he-

1 Das ökonomische Potential des HipHop wurde von den führenden Plattenfirmen jahrelang unterschätzt.

rausgebildet hat. Für jene, die die akademische Legitimität des HipHop anzweifeln, bestärkt die Anbindung an diese Disziplinen ihre Wahrnehmung, dass es sich dabei um einen unbedeutenden Untersuchungsgegenstand handelt.

Im Jahre 2006 attackierten konservative ehemalige Studierende der University of California in Los Angeles die ‚dreckigen Dreißig‘ (‚dirty thirty‘), eine Liste von ProfessorInnen der Universität, die von der Gruppe als besonders radikal und damit gefährlich angesehen wurden. In einem Fall wurden Studierenden sogar 100 Dollar angeboten, wenn sie heimlich Vorlesungen von DozentInnen aufzeichneten, die beschuldigt wurden, radikale Ideologien in der Lehre zu verbreiten. Im Verlauf der Anfeindungen griffen die Konservativen der UCLA auch verschiedene Institute und Kurse an; darunter das HipHop-Seminar der angesehenen Ethno-Musikwissenschaftlerin Cheryl Keyes.² Auf der Webseite der Gruppe, der *Bruin Alumni Association*, beschuldigte Andrew Jones insbesondere Keyes der Zensur und vermerkte die Bedenklichkeit des Themas HipHop für die universitäre Lehre und Forschung:

„Keyes’ survey of African-American music returns to her unfortunate fixation on rap with the caustically titled Ebony article ‚Why Whites Are Ripping Off Rap and R&B‘. Never mind that music is constantly evolving and is owned by no race, ethnicity, or individual. Keyes’ readings teach her students otherwise. Unfortunately, the endorsement of childish possessiveness of a universality like music is characteristic of the political radicalism and racial rage which permeates the department and its faculty.“ (Jones 2006)

Hinter solchen Angriffen steht das wiederholte Versäumnis konservativer Akademiker, jugendkulturelle Praktiken und Kunstformen als legitimen Untersuchungsgegenstand anzuerkennen. In einem Fall wurde ich – ohne ein Ironiesignal – vom ranghöchsten Professor des Departments gefragt, ob man überhaupt irgendetwas Nützliches von Studierenden, die sich mit HipHop identifizieren, lernen könnte. Er setzte mit dieser Frage nicht nur den HipHop per se herab und legte eine subtile, rassistische Haltung zu den kulturellen Praktiken, die darunter behandelt werden, an den Tag. Die Frage zeigt gleichermaßen ideologische und normative Tendenzen, die mutmaßlich auch die pädagogische und didaktische Praxis der Lehrinhalte und -methoden beeinflussen.

Studierenden wird davon abgeraten, ihr Interesse oder ihre Leidenschaft in den HipHop-Studien zu finden. Sie werden implizit davon abgehalten, eine größere Studienarbeit, eine Abschlussarbeit oder eine Disserta-

2 Es sollte erwähnt werden, dass dabei auch die Wahl ihrer Lehrbücher - darunter ein von mir mit herausgegebenes Buch - kritisiert wurde.

tion zu diesem Gebiet zu schreiben. Ihnen wird vermittelt, dass sie sich sorgfältiger über ihre Zukunftschancen Gedanken machen und sich wieder mehr innerhalb klassischer Disziplinengrenzen und Denkwelten bewegen sollten. Sicherlich gibt es keinen plausiblen Grund für eine solche verzerrte Art der ‚Betreuung‘. In einigen Fällen kann es schlicht und ergreifend an professoraler Unfähigkeit liegen, wenn ProfessorInnen nicht explizit zugeben wollen, dass sie nicht in der Lage sind, HipHop-Forschung adäquat zu beurteilen, auch wenn die Hauptstoßrichtung des Projekts innerhalb klassischer, disziplinärer und thematischer Bereiche liegt, mit denen sie sich auskennen.

Jüngeren WissenschaftlerInnen mit befristeten Verträgen wird ebenfalls häufig abgeraten, sich größeren Arbeiten in der HipHop-Forschung zu widmen. Sie sollten eher ihre berufliche Stellung reflektieren und bedenken, dass die Universitätsverwaltung oder die Mitglieder des Ausschusses, der über Festanstellungen entscheidet, zögerlich sein könnten, die Stichhaltigkeit eines Schriftenverzeichnis zu akzeptieren, das viele Aufsätze und Bücher über HipHop und andere jugendkulturelle Praktiken enthält. Man könnte sich bildungspolitisch fragen, was ältere Institutsmitglieder und andere berechtigt, klare Warnungen zu Inhalt und Ausrichtung der HipHop-Forschung auszusprechen und eindeutig negative Ansichten dazu zu vertreten. Das sind Bedenken, die nicht allein der eigenen Karriere, sondern generell für die Entwicklung eines ganzen Forschungsgebiets gelten.

Daraus erwächst eine Verpflichtung für uns alle, die in den HipHop-Studien arbeiten, keine pseudo-wissenschaftlichen Erkenntnisse zu liefern, die Wasser auf die Mühlen der Kritiker und ‚Hasser‘ gießen würden. Wenn ich bspw. höre, wie sowohl StudentInnen und als auch ProfessorInnen das HipHop-Cliché *take it to the next level* (zu Deutsch etwa: ‚Zünde die nächste Stufe‘) verwenden, dann ist das – analytisch gesprochen – eine leere Phrase. Dieser ausgesprochene saloppe Ausdruck ist weit verbreitet unter HipHops kämpferischsten UnterstützerInnen, aber in einem akademischen Kontext erinnert er an die schwächsten Elemente der Kultur – wenn eben die historische Spezifik, eine komparative Analyse oder das erklärende Potential der Theoriefundierung fehlen. Als ein sehr einfaches Beispiel für *take it to the next level*, wie ich es verstehe, lässt sich die Situation nennen, als im Oktober 2003 – zum ersten Mal in der Geschichte des *Billboard*-Magazins – alle Top-10-Singles in den so genannten *Billboard*-Hot-100-Charts von schwarzen Künstler stammten. Während dies schon eine rühmliche Leistung und durchaus bemerkenswert ist, verrät ein kurzer Blick auf die Hot-100-Charts vom 11. Oktober, dass jedes dieser zehn Lieder entweder zum Genre des HipHop oder zu einer Mischung aus R&B und HipHop zählten. Schaut man genauer, so erkennt man, dass sechs der zehn auf unabhängigen Plattenlabels veröffentlicht wurden, von denen sich die Hälft-

te in den Südstaaten der USA befindet und einige in Besitz von Schwarzen sind. Eine vollständige Analyse durchzuführen – *take it to the next level* – heißt, kulturelle Phänomene gründlich und detailliert zu untersuchen und könnte wie in diesem Fall eine politisch-ökonomische Analyse der HipHop-, ‚Industrie‘ beinhalten. Wenn sich also der HipHop-Forscher Mark Anthony Neal in seinem demnächst erscheinenden Buch *Thug Nigga Intellectual* auf Antonio Gramsci und dessen Begriff der Hegemonie beruft, wenn Adam Krims (2000) eine musikalische Theorie von Genre und Rap-Poetik entwirft oder wenn Russell Potter (1995) eine hochgradig theoretisierte Analyse zur Verbindung von HipHop und Postmodernismus vorlegt, dann sind dies intellektuelle Anstrengungen, die ‚die nächste Stufe der HipHop-Studien zünden‘, gerade weil sie beeindruckend mit dem Werkzeugkasten der Theorie umgehen. In einem anderen Kontext beinhaltet die ethnographische Forschung eines Greg Dimitriadis (2001) oder Joseph Schloss (2004), um nur zwei Namen zu nennen, eine methodische Schärfe, die als einschlägig zu bezeichnen ist.

Die ebenso häufig verwendete Redewendung *back in the day* (zu Deutsch etwa: ‚damals‘, ‚in früheren Jahren‘) ist ähnlich frei von akademischer Schärfe, da sie eine amorphe Zeitlichkeit und ein unpräzises Verhältnis zur Vergangenheit nahe legt, die es unmöglich macht, HipHop in seinen historischen Kontexten zu diskutieren. Dieser Ausdruck wird häufig von ProfessorInnen und anderen älteren Wissenschaftlern verwendet, um die erste, grundlegende Ära ihrer HipHop-Erfahrungen hervorzuheben. Jüngere Studierende müssen sich damit wiederum auf Perioden in der HipHop-Geschichte beziehen, die vor ihrer eigenen aktiven Zeit liegen. Welchen Wert hat also eine Phrase wie *back in the day*, wenn sie eigentlich jeden Moment in der Entwicklung des HipHop zwischen den 1970er Jahren und Mitte der 1990er Jahre bezeichnen kann? Welchen Wert kann der Begriff – wenn man obige Argumentation weiter denkt – haben, wenn er von verschiedenen Generationen von HipHop-Forschern angewandt wird, um Phänomene über eine (größere) historische Zeitspanne darzustellen? Bei diesen Ungenauigkeiten scheint es sich um Kleinigkeiten zu handeln, aber sie schaden dem Status der Wissenschaftlichkeit von HipHop-Forschung enorm.

Trotz solcher Probleme hat sich die Qualität der HipHop-Forschung stetig verbessert und ihr Umfang ist kontinuierlich gewachsen, so dass es heute eine kritische Masse an publiziertem Material auf verschiedensten Ebenen gibt. Es existiert eine lange Liste von hochgradig fähigen Wissenschaftlern, die als *peer reviewers* und Gutachter für Zeitschriften- und Buchpublikationen arbeiten und so absichern, dass Projekte allgemein akzeptierten akademischen Standards entsprechen. Mehr denn je finden sich qualifizierte WissenschaftlerInnen, die zu HipHop forschen und als BetreuerInnen für Studierende fungieren. Viele dieser DozentInnen sind auch

Mitglieder von Prüfungs- und Promotionskommissionen. Da so die traditionellen Methoden der akademischen Qualitätssicherung auch in den HipHop Studies weiter installiert werden, steigen die Standards entsprechend.

Die Finanzierung der HipHop-Forschung bleibt weiterhin ein wichtiger und problematischer Punkt. HipHop ist noch immer ein Randbereich der Forschung, der von traditionellen Drittmittelgebern oft missverstanden wird. Weiterhin sind HipHop-Forscher kaum in Bewilligungsverfahren involviert. Dadurch gestaltet sich die Unterstützung für Graduierte und Post-Graduierte als sehr schwierig und die Entwicklungsmöglichkeiten werden sowohl von fest angestellten und als auch befristet beschäftigten MitarbeiterInnen erheblich beeinträchtigt. Ein langer Atem und viel akademischer Fleiß wäre also nötig, um sicherzustellen, dass die wichtigsten Drittmittelgeber auch die HipHop-Studien anerkennen und Anträgen aus diesem aufstrebenden Gebiet faire Begutachtungschancen einräumen.

Wohin streben die HipHop Studies?

Ich bin kein Prophet, aber im Folgenden möchte ich die Möglichkeiten diskutieren, die sich aus den jüngsten Entwicklungen innerhalb des Forschungsfeldes ergeben. Eine der vielversprechendsten Initiativen innerhalb der letzten fünf Jahre ist sicherlich die Gründung des HipHop-Archivs, das zuerst an der Harvard University untergebracht war und später an die Stanford University umgezogen ist. In der Zeit in Harvard veranstaltete das Archiv zwei Symposien, an denen ein breiter und repräsentativer Verbund von HipHop-Künstlern (bspw. HipHop-Pionier Afrika Bambaataa), WissenschaftlerInnen (unter anderem Michael Eric Dyson und Mark Anthony Neal) und sozialen Aktivisten aus verschiedenen städtischen Wohngebieten der gesamten USA teilnahm. Obwohl Harvards politische Ausrichtung und die damit möglicherweise verbundene Einstellung der Universitätsleitung zur HipHop-Forschung dazu führte, dass das Archiv 2006 in das weit entfernte Stanford gezogen ist, bleibt es doch an einem prominenten amerikanischen Campus mit adäquater institutioneller Unterstützung. Unter der Leitung von Marcyliena Morgan häuft das Archiv langsam aber stetig eine Forschungskollektion an und fördert weiterhin ein Netzwerk von HipHop-Wissenschaftlern, in dem es einzelne ForscherInnen und Forschergruppen aus den USA und der ganzen Welt zusammenbringt.

Das Archiv für afro-amerikanische Musik und Kultur an der Indiana University weitet seine Sammlung von HipHop-Aufnahmen und Printmaterial ebenfalls aus und bietet so eine weitere solide Basis für die Forschung. Es gibt auch nicht-akademische Institutionen, die Forschungs- und Lehrmöglichkeiten eröffnen; so etwa die *Rock and Roll Hall of Fame* in Clevel-

land, Ohio. Die *Rock Hall* hat Bildungsprogramme für Lehrer an öffentlichen Schulen, die HipHop in ihre Lehrpläne integrieren wollen, veranstaltet und HipHop-Wissenschaftler eingeladen, diese Seminare zu leiten. Das Experience Music Project in Seattle Washington beherbergt, ohne konkreten Bildungsauftrag, eine beeindruckende Sammlung von HipHop-Utensilien, die von großen Wert für Forscher sind und unter der Leitung von Chefkurator Jim Fricke zusammengetragen wurden. Fricke ist zusammen mit Filmemacher Charlie Ahearn Mit-Herausgeber der wichtigen Sammlung mündlicher Überlieferungen *Yes, Yes Y'All: The Experience Music Project Oral History of Hip-Hop's First Decade* (2002). Das EMP organisiert ebenfalls eine jährlich stattfindende Popmusik-Konferenz, auf welcher Wissenschaftler, Journalisten und Künstler neben anderen jugendkulturellen Themen immer auch HipHop diskutieren. Schließlich beabsichtigt die renommierte Smithsonian Institution im Jahre 2006 mit erheblichem Werbeaufwand und Unterstützung von Afrika Bambaataa, Ice-T und Russell Simmons eine permanente Ausstellung mit dem Titel „Hip-Hop Won't Stop: The Beats, The Rhymes, The Life“ zu etablieren, deren Konzept neben Symposien auch Wanderausstellungen beinhaltet (Sisario 2006). Das Engagement solch prominenter Institutionen geht einher mit den vielfältigen Anstrengungen von WissenschaftlerInnen auf lokaler Ebene, die Materialien zur HipHop-Kultur dokumentieren und archivieren und so spezifische Textsammlungen für die Forschungsprojekte ihrer Studierenden aufbauen.

Die Untersuchungen zum HipHop mit internationaler Ausrichtung stellen eines der wichtigsten und am schnellsten wachsenden Gebiete innerhalb der zeitgenössischen HipHop-Forschung dar. Durch die heterogene Entwicklung des HipHop in den unterschiedlichen kulturellen und lokalen Kontexten werden Zusammenhänge zwischen der HipHop-Kultur und all-gemein-gesellschaftlichen Fragestellungen deutlich. Davon profitieren auch viele andere akademische Disziplinen von HipHop-Projekten, die entscheidende Informationen zu sozio-politischen und kulturellen Themen mit sowohl lokaler und regionaler als auch globaler Relevanz liefern. In diesem Zusammenhang sind die frühen komparatistischen Studien von Andy Bennett (1999a; 1999b) und Tony Mitchell (2002) als Vorläufer eines heute essentiellen Bereiches der HipHop-Forschung zu sehen. Weitere Indizien für eine globale und internationale Ausrichtung sind die Arbeiten von Alain-Philippe Durand (2002), Ian Maxwell (2003), Ian Condry (2006) und natürlich die Konferenz *HipHop Meets Academia* in Chemnitz, Deutschland, auf deren Grundlage dieser Sammelband entstanden ist.

Ein weiteres aufstrebendes Interessengebiet sind Studien zu Alter und Generationskonflikten im HipHop. Jeff Chang artikuliert seine Meinung, dass es sich bei Generationen um machtgeleitete Erfindungen und Kons-

trakte handelt: „generations are fictions [...] often created simply to suit the needs of demographers, journalists, futurists, and marketers [...] Generations are fictions used in larger struggles over power“ (2005: 1).

Altersunterschiede und -konflikte sind allerdings nicht immer Fiktionen. Sie manifestieren sich auch real, was sich etwa in den *B-Boy*-Haltungen und athletischen Drehungen des Breakdance zeigt, die mit schmerzen, alternden Gelenken einfach nicht zu realisieren sind. Alterserzählungen, inklusive der Artikulation von Generationswissen, sind zudem eingebunden in die ideologische und diskursive Produktion von Ungleichheiten in Bezug auf Macht und Autorität. Changs ablehnender Grundton zeigt, dass Behauptungen über das Alter mit großer Sorgfalt analysiert werden müssen, um einschätzen zu können, welchen Interessen sie in die Hände spielen.

Neben Changs Position zur Generationsfrage ist in der Forschung bereits eine Schwerpunktsetzung auf die Bereiche Jugendlichkeit sowie damit verbundene Fragen nach ‚Rasse‘, Klasse und Identitätspolitik zu beobachten. Teilweise mag dies daraus resultieren, dass die Jugendtheorie und die Subkulturtheorie einen massiven Einfluss auf Studierende der Soziologie, der Medienwissenschaft und der Kulturwissenschaft in den letzten dreißig Jahren – also ungefähr parallel zur Entwicklungsspanne des HipHop – gehabt hat. Unterschiede zwischen den Generationen spielen eine Hauptrolle in Tricia Roses bahnbrechendem Buch *Black Noise* (1994). Sie sind ein Eckpfeiler in der Arbeit von Mark Anthony Neal, speziell in *Soul Babies: Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic* (2001) und Bakari Kitwanas Veröffentlichungen *The Hip-Hop Generation* (2002) und *Why White Kids Love Hip-Hop* (2005). In seinem kontroversen Buch *The New H.N.I.C.: The Death of Civil Rights and the Reign of Hip-Hop* (2002), fordert Todd Boyd die Orthodoxie der Bürgerrechtsbewegung (die heutige Elterngeneration) heraus, in dem er die Verhältnisse zwischen Erwachsenen- und Jugendgruppen in einer Zeit analysiert, in der die kulturelle Relevanz von HipHop dramatisch zugekommen hat.

Der Fresh Prince (Will Smith) titulierte 1988 „Parents Just Don’t Understand“ und dies scheint generell für eine Generation älterer Galionsfiguren, wie etwa Bill Cosby und Oprah Winfrey, zu gelten, die sich an den Tiroden gegen Rap und HipHop-Kultur beteiligen und deren jüngere Anhänger verunglimpfen.

Aber auch innerhalb des HipHop selbst scheint es eine Kluft zwischen den Generationen zu geben. Diese deutet sich an, wenn ältere HipHop-Anhänger erkennen, dass die einstmals bevorzugte legere, weite Sportkleidung in vielen sozialen Kontexten unpassend wirkt, wenn Rap-Musik sie nicht mehr direkt anspricht und wenn für sie HipHop-Klubs und Parties zu fremdartigen Plätzen avancieren, an denen sie kaum noch toleriert werden.

In unzähligen urbanen Zentren der USA organisieren Promoter monatliche HipHop-Abende, die sich an HipHop-Fans über 30 richten. Dort wird ein Kleidungscode gepflegt, der *Streetwear* nicht gestattet, während musikalisch Club-Songs dominieren, die als ‚Klassiker‘ der HipHop-Kultur gelten und die, wie etwa in Boston praktiziert, Musik von L’il Jon, 50 Cent und anderen Idolen der Jugend ausdrücklich ausschließen. Jüngere HipHop-ForscherInnen wiederum erweitern die Analysen der HipHop-Kultur und widerstehen in diesem Prozess einer einseitigen Aufwertung des ‚Goldenen Zeitalters‘ (1986 bis 1994). Diese Periode gilt für eine Garde von älteren WissenschaftlerInnen, Intellektuellen und Journalisten noch immer als die Zeit der wichtigsten Innovationen im Rap. Diese Hervorhebung und Glorifizierung mag jedoch darin begründet sein, dass diese Generation selbst in eben diesem Zeitraum ‚groß‘ geworden ist. Mit der Zeit und dem Aufstieg in Festanstellungen oder lukrative freiberufliche Tätigkeiten können diese älteren Menschen kaum der Versuchung widerstehen, nostalgische Assoziationen mit einem Moment der HipHop-Geschichte zu verbinden, von dem sie glauben, dass er überlegene Werte, Fertigkeiten und Stile verkörpert. Dies beinhaltet – ob nun absichtlich oder nicht – die Geringschätzung der heutigen HipHop-Kultur und der heutigen Jugend.

Wir erleben jetzt die dritte Generation von HipHop-Anhängern und die zweite Generation, die nur eine Welt mit HipHop kennt. Viele HipHop-Pioniere (Afrika Bambaataa, DJ Kool Herc, Grandmaster Flash, Charlie Chase, Melle Mel, Kurtis Blow, Crazy Legs, Mr. Wiggles, Phase 2, Dondi, Lee, Zephyr, Tracy 168) sind jetzt im mittleren Lebensabschnitt und einige sind selbst Eltern – und in manchen Fällen sogar Großeltern. Das ist offensichtlich faszinierend, da der Großteil der HipHop-Forschung immer noch einen jugendlichen Charakter des HipHop als selbstverständlich annimmt. Alter als vollständig elaborierte Analysekategorie scheint generell in Studien zur Popmusik ignoriert zu werden. Stattdessen findet sich ein anscheinend unendlicher Fokus auf Jugend, Teenager und Subkulturen.

Der Kulturtheoretiker David Hesmondalgh artikuliert diese Perspektive, wenn er schreibt: „the privileging of youth in studies of music has actually become an obstacle to a more fully developed understanding of music and society“ (2005: 21). In einer Fortführung dieses Arguments bemerkt er: „pop is still discursively centered around the young [...] but we should no longer see the consumption of music as being primarily a youth phenomenon“ (2005: 37). Wenn wir das Alter und das Älterwerden nicht in das Zentrum der Analysen rücken, ist es möglich, dass die Generationsproblematik und die daraus resultierende Stratifizierung innerhalb der HipHop-Forschung vollkommen übersehen werden.

Schließlich muss die Forschung zu Fragen des HipHop als soziale Bewegung, als Agens progressiven sozialen Wandels und politischen Aktivis-

mus weiter ausgedehnt werden. In den USA haben Aktivisten und progressive politische Akteure leidenschaftlich gekämpft, um die HipHop-Community bei vielfältigen Initiativen wie der Wählerregistrierung und unzähligen Gesundheits- und Wohngebietsprojekten zu mobilisieren. HipHop ist zunehmend eine wichtige Facette im Kampf gegen Bandenkriminalität und Aggression, aber auch ein Mittel, um Individuen zu unterschiedlichen Problemen in urbanen Zentren zu erreichen, seien dies nun die Wohnsituation, Arbeitsbedingungen, Armut oder aber Bildungsreformen. Bakari Kitwana (2002), Yvonne Bynoe (2004) und S. Craig Watkins (2005) bieten exzellente Beispiele dafür, wie man Analysen zu politischem Aktivismus und sozialer Verantwortung in Studien zur zeitgenössischen HipHop-Kultur integrieren kann. Im Kontext der Jugendgewalt lässt sich – trotz gegenteiliger Hoffnungen und Wünsche – feststellen, dass Gewalt in unseren Städten auch ein HipHop-Problem ist. Genau so wie HipHop ein Teil des Lebens junger Menschen ist, muss HipHop seinen Teil zur Lösung der Krise unserer Kinder beitragen. Sozialarbeiter, die ich *hood workers* nenne, sprechen mit und durch HipHop um Jugendliche zu erreichen und verbinden die kreativen Elemente der Kultur mit Lektionen zu sozialer Verantwortung, Achtung der Bürgerrechte und des Allgemeinwohls. Neben der Unterstützung offizieller Aktivitäten wie der Werbekampagne „Vote or Die“ (Diddy), einer Aktion zur Wählermobilisierung, muss mehr Wert auf die Beobachtung und Entwicklung der Effektivität von lokalen Initiativen gelegt werden. Diese erreichen die Jugend direkt in der *hood* oder auf der Straße.

Solche Initiativen befriedigen meist jedoch nicht einmal ansatzweise die Bedürfnisse der Jugendlichen in den Großstädten. Diese erleben vielmehr, dass das soziale System zur Bewältigung der Belastung, Anspannung und Verzweiflung in ihrem Fall täglich erneut versagt. Diese Teenager – oftmals unter dem Begriff *at-risk-youth* zusammengefasst – erhoffen nicht einfach, ‚gut zu leben‘, sondern vielmehr zu überleben. Ihre Motivation ist noch ein Wochenende, eine weitere Jahreszeit, ein weiteres Jahr zu erleben und vielleicht so gar ihren Mittelschulabschluss zu schaffen. Einige der Erfolge, die auf diesem Gebiet erzielt wurden, können direkt auf Jugendprogramme zurückgeführt werden, die explizit eine HipHop-Komponente einsetzen und von denen viele von älteren HipHop-Anhängern zwischen 30 und 50 Jahren geleitet werden. Es ist notwendig, dass WissenschaftlerInnen Strategien entwickeln und verfeinern, die effektiv HipHop-Studien mit sozialer Arbeit auf der Straße, in der *hood*, in den Gerichten, in den Gefängnissen und anderen Orten, wo junge HipHop-Anhänger ungeheuren Druck ausgesetzt sind, verbinden.

Schlussfolgerung

1989 verkündete Kool Moe Dee *Knowledge is King* (Wissen ist König) und durch seinen HipHop-Künstlernamen bemerkt KRS-1, dass „Wissen über fast jeden herrscht“ („Knowledge Rules Supreme Over Nearly Everyone“). Wie diese und andere Äußerungen zeigen, kann man Wissen als das fünfte Element zu den klassischen vier Elementen des HipHop (MCing, DJing, *B-Boying* und Graffiti) hinzufügen. Eine umfangreiche Wissensbasis in den USA über HipHop zeigt dessen Vielfältigkeit auf und schließt Kenntnisse sowohl über afro-amerikanische oder ethnische, kulturelle und politische Praktiken als auch über die Geschichte des HipHop, seine Entstehung und Entwicklung als urbane Kunstform mit ein. Wenn wir, die wir innerhalb der institutionellen Grenzen des Universitätsbetrieb über HipHop theoretisch und analytisch arbeiten, unser Wissen als HipHop-ForscherInnen auch in die Öffentlichkeit tragen, dann wird dies idealerweise politische Wirkungen haben, einen Bezug zu den lokalen empirischen Bedingungen herstellen, aber auch globale Auswirkungen anregen. Dies sollte das Ziel von HipHop-Forschung sein. Alles andere wäre nur eine Geste ohne jeden Wert abseits vom Campus.

Damit hier jedoch nicht ein falsches Verständnis über das Verhältnis der Forschung zu ihrem Gegenstand entsteht, sei nochmals wiederholt: Die akademische Welt braucht den HipHop viel mehr als der HipHop die akademische Welt. Was ich hier HipHop Studies genannt habe, existiert nicht vor oder ohne HipHop in all seinen unverschämt innovativen, aufwieglerischen und respektlosen Ausformungen. Die lebendige Kultur des HipHop ist ein Analyseobjekt, aber wir können es nicht mit unserer Forschung disziplinieren, zu einer Laborratte deformieren oder zwischen die Seiten eines Buches sperren. Als HipHop-ForscherInnen müssen wir unsere Aufgabe als etwas begreifen, das nicht außerhalb des HipHop selbst geschehen kann. Unsere Herausforderung ist es sicherzustellen, dass wir produktive Allianzen etablieren und aufrechterhalten, die die Kluft zwischen *hood* und Universität überbrücken.

In diesem Prozess müssen wir aufrichtig und kontinuierlich zusammenarbeiten, um an den Stärken des HipHop zu arbeiten, von ihnen zu profitieren und alle Ressourcen zusammenzubringen, die uns als HipHop-Forschende zur Verfügung stehen. In diesem Sinne: HipHop Studies: *can't stop, won't stop*.

Literaturverzeichnis

- Bennett, Andy (1999a): „Rappin’ on the Tyne: White hip hop culture in Northeast England – an ethnographic study.“ *The Sociological Review* 47 (1), 1-24.
- Bennett, Andy (1999b): „Hip hop am Main: The localisation of rap music and hip hop culture.“ *Media, Culture and Society* 21 (1), 77-91.
- Boyd, Todd (2002): *The New H.N.I.C.: The Death of Civil Rights and the Reign of Hip-Hop*. New York: New York University Press.
- Bynoe, Yvonne (2004): *Stand & Deliver: Political Activism, Leadership, and hip Hop culture*. Brooklyn: Soft Skull Press.
- Chang, Jeff (2005): *Can’t Stop, Won’t Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin’s Press.
- Condry, Ian (2006): *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham, NC: Duke University Press.
- Dimitriadis, Greg (2001): *Performing Identity/Performing Culture: Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*. New York: Peter Lang.
- Durand, Alain-Philippe (2002): *Black, Blanc, Beur: Rap Music and hip-Hop Culture in the Francophone World*. Lanham: Scarecrow Press.
- Eckholm, Erik (2006): „Plight Deepens for Black Men, Studies Warn.“ In: *New York Times*. 20. März 2006.
- Fricke, Jim/Ahearn, Charlie (Hg.) (2002): *Yes Yes Y’All: The Experience Music Project Oral history of Hip-Hop’s First Decade*. Cambridge: Da Capo Books.
- Hatch-Miller, Mark (2005): „Everyday Struggle: A Conversation with Hip-Hop Historian Jeff Chang.“ In: *The Nation* (online), 01. März 2005 <<http://www.thenation.com/doc/20050314/hatchmiller>> (Zugriff: 19. Juli 2007).
- Hesmondalgh, David (2005): „Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above.“ In: *Journal of Youth Studies* 8 (1), 21-40.
- Jones, Andrew: „UCLA in Black and White: Radicalism in the African-American Studies Department.“ *Bruin Alumni Association*. <<http://www.bruinalumni.com/articles/afam2.html>> (Zugriff: 19. Juli 2007).
- Kitwana, Bakari (2002): *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*. New York: Basic Civitas.
- Kitwana, Bakari (2005): *Why White Kids Love Hip Hop: Wangstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America*. New York: Basic Civitas.
- Krims, Adam (2000): *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Langer, Andy (2000): „I Am Hip-hop: Divine Speaker, Philosopher and Thinker“, KRS-1. In: *Austin Chronicle*.
- Maxwell, Ian (2003): *Phat Beats, Dope Rhymes: Hip-Hop Down Under Comin' Upper*. Middletown: Wesleyan University Press.
- McLeod, Kembrew (1999): „Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation.“ In: *Journal of Communication* 49 (4), 134-150.
- Mitchell, Tony (Hg.) (2002): *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the U.S.A.* Middletown: Wesleyan University Press.
- Neal, Mark Anthony (2001): *Soul Babies: Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic*. New York: Routledge.
- Neal, Mark Anthony (im Druck): *Thug Nigga Intellectual*. New York: New York University Press.
- Potter, Russell (1995): *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York Press.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Rosenberg, Bernard (1957): „Mass Culture in America.“ In: Bernard Rosenberg/David Manning White (Hg.): *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York: the Free Press.
- Schloss, Joseph (2005): *Making Beats: the Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sisario, Ben (2006): „Smithsonians' Doors Open to a Hip-Hop Beat.“ In: *New York Times*. 11. März 2006: B1.
- Tate, Greg (Hg.) (2003): *Everything But the Burden: What White People Are Taking From Black Culture*. New York: Harlem Moon.
- Unbekannt (2002): „Leading Causes of Death in Males. United States, 2003.“ *Centers for Disease Control and Prevention* (2002) <<http://www.cdc.gov/Men/lcod.htm#black>> .
- Watkins, S. Craig (2005): *Hip-Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston: Beacon Press.

GLOKALER UND LOKALER HIPHOP

**HIPHOP UND DIE ABORIGINES:
DIE MODERNE CORROBOREE
Tony Mitchell**

**(übersetzt von Sina Nitzsche, Frizzi Seltmann
und Stefan Meier)**

Munki Mark: ‚Pionier des Aboriginal HipHop‘

Die Entstehungsgeschichte des australischen HipHop ist eine Geschichte von regional variierenden und konkurrierenden Mythen. Sie beginnt mit den Anfängen des Breakdance, hauptsächlich inspiriert durch Malcolm McLarens Musikvideo *Buffalo Gals* aus dem Jahre 1983. Ein Graffiti-Boom folgte, der dem Film *Wild Style* (1982) von Charlie Ahearn zu verdanken ist. HipHop-Elemente wie rappen, reimen und DJing erhielten einerseits Auftrieb durch Stan Lathans Film *Beat Street* aus dem Jahre 1984, andererseits durch Alben von Kool Herc, Grandmaster Flash, Africa Bambaata und anderen Pionieren, die in dieser Zeit den HipHop als eine überwiegend afroamerikanische Musikpraxis prägten.

Zentral für den australischen HipHop ist das Buch von Ian Maxwell *Phat Beats, Dope Rhymes*, eine ethnographische Studie des HipHop in Sydney zwischen 1992 und 1994. Sie konzentriert sich hauptsächlich auf die Def Wish Cast, Sound Unlimited und andere Crews aus dem Westen Sydneys. Außerdem zeichnet sie die Entwicklung bekannter Szene-Größen, wie etwa Blaze und Miguel D’Souza nach. Die Szene in Sydneys Burwood Park im Jahre 1983 zählt Maxwell zu den Gründungsmythen des HipHop in Sydney. Damals organisierten Breakdance Gruppen der ersten Stunde, wie Westside Posse, die sich später Sound Unlimited nannten, multikulturelle Zusammenkünfte verschiedenster Crews, von denen viele mit dem Zug aus Ostsydney kamen. Sound Unlimited erinnern sich in ihrem Track „Tales from the Westside“ folgendermaßen daran: „Let’s get back/I’ll start at Burwood park/hip hop breakin’ after dark/many crews would join the fray/travel from east to west upon the train/some to break some to inflict pain“ (Sound Unlimited 1992).

Maxwell geht allerdings nur auf zwei Beispiele des indigenen HipHop ein, genau genommen auf zwei Frauen-Crews aus den frühen 1990er Jahren, die nie ein Album aufgenommen haben und deren Namen er überdies sogar falsch schreibt. Der Autor beschreibt weiterhin die Auftritte der ‚Aranta‘ (Arrernte) Desert Posse, die beim Gig im Sydneyer Powerhouse Museum traditionellen Tanz mit einer eher künstlich wirkenden Rap-Performance verbanden. Ferner zitiert er Songtexte des nur kurzzeitig existierenden Duos Black Justice (Blakjustis) aus Redfern, die den Genozid an den Aboriginies thematisieren. Sie erzählten ihm bspw. von den zaghaften Versuchen Public Enemys, mit der Jugend in Redfern zu kommunizieren. Weiter zitiert Maxwell Sydneys Lokalmatador Blaze, der meint, dass Blakjustis „not really Hip Hop“ gemacht haben (Maxwell 2003: 68). Maxwell hebt zudem zwar die hohe Anziehungskraft des afroamerikanischen HipHop auf die Aborigine-Jugend hervor – der sich schon damals so gut verkaufte wie Country- oder Western-Musik –, er legt jedoch den eigentlichen Schwerpunkt auf allgemeine Themen wie *class* und *ethnicity*. Dabei lässt sich Maxwells Gewichtung nicht als verwerflich begreifen, sie zeigt jedoch, dass der Beitrag der Aboriginies in den frühen Tagen des Sydneyer HipHop in der Forschung nicht sichtbar wird. Diese Problematik wird erst in den letzten Jahren aufgegriffen und kritisch hinterfragt.

Morganics gehört ebenfalls zu den Pionieren der HipHop-Szene in Sydney. Er ist Australiens wohl bekanntester MC, Beatboxer und Breakdancer, ehemaliger Schauspieler und Theaterdirektor angloaustralischer Abstammung. Gleichzeitig ist Morganics Mentor und Produzent für viele Nachwuchskünstler im Bereich des indigenen HipHop seit den späten 1990er Jahren gewesen. Er begann 1984 mit dem Breakdance in Circular Quay und schloß sich später mit dem libanesisch-australischen MC Sleek the Elite zusammen. Aber der Erinnerung MunkiMarks zufolge, einem Aborigine-MC aus Bankstown, nahm der HipHop der Ureinwohner Australiens im Breakdance und einer Graffiti-Crew namens Black Connection 1982 in Redfern seinen Anfang. Später kamen noch andere Elemente wie Reimen und MCing dazu. Diese Erinnerungen lassen vermuten, dass die indigene HipHop-Szene bereits vor der angloaustralischen existierte. Indigenes MCing, das in den Debatten der vergangenen Jahre in den Musikmagazinen wie der *Music Street Press* und den zahlreichen Internet-Foren über australischen HipHop meist ausgeblendet wurde, findet nunmehr wachsende Beachtung. Die Gruppe Local Knowledge aus Newcastle, die den *Deadly Award 2005* in der Kategorie „Beste Neue Gruppe“ gewannen, haben wohl die meiste Beachtung in den Medien gefunden, bevor sie sich Mitte 2006 bedauerlicherweise auflösten. Zu weiteren etablierten Größen zählen Schauspieler und MC BrothaBlack (Shannon Williams), Murri MC und Produzent Lez Beckett, Gewinner des *Deadly Award 2005* mit seiner

neuen Crew Cypher Duem in der Kategorie „Newcomer des Jahres“, ebenso wie Ebony Williams, eine *Femcee*¹ aus Sydney, die als *Indigenous Music Officer* für das Music Manager Forum arbeitet. 1993 gründete Munki-Mark das multikulturelle HipHop-Kollektiv South West Syndicate, eine Crew nach dem Modell einer Großfamilie. Ihre Mitglieder waren nicht nur libanesischer Abstammung, sondern sie kamen auch von den Pazifikinseln, aus Kroatien, Deutschland und England. Das SWS spielte eine große Rolle in *HipHopera*, einem HipHop-Projekt in West-Sydney, welches 1995 von Morganics und Urban Theatre Projects geleitet wurde. *HipHopera* läutete einen Wendepunkt in Sydneys HipHop-Szene ein und das SWS gewann daraufhin 2003, kurz bevor es sich auflöste, einen *Deadly Award*. 1997 lieferten sie im Rahmen des *HipHop for Palestine Event* einen hochkarätigen Live-Auftritt im Rathaus von Granville, der von dem australischen Fernsehsender SBS aufgenommen, aber nie ausgestrahlt wurde. Sie waren außerdem in dem dreiwöchigen HipHop-Projekt *A Place of Peace* involviert, das 2001 von Penny Nutt für ABCs Indigenous Unit gefilmt wurde. Das Projekt fand im Settlement Neighbourhood Centre in Redfern statt und wurde vom New South Wales Department of Education and Training finanziell unterstützt. Zu den Organisatoren gehörten Morganics, Lez Beckett, MC Trey, der fijianische Wurzeln hat, und Elf Transporter, ein HipHop-Pädagoge, der mit Morganics in der wichtigen Sydneyer Gruppe MetaBass'N'Breath rappte. Er lebt jetzt in Melbourne mit den Workshop-Veranstaltern Lab Rats und der öko-militanten HipHop-Crew Combat Wombat.

Nach der Auflösung von SWS begann Mark, ein hellhäutiger Koori mit deutschen und irischen Wurzeln und von BrothaBlack als „the architect of Aboriginal hip hop“ bezeichnet, beim New South Wales Department of Education and Training zu arbeiten und wirkte an der Reihe Indij Readers mit. In dieser Reihe sind Lehrbücher von Stammesältesten und Vorbildern der Ureinwohner New South Walesentstanden, wie etwa Anthony Mundine, Michael O'Loughin, Adam Goodes und Cath Farrarwell. Mark veröffentlichte zudem ein Lehrbuch für die Elementarstufe mit dem Titel *Raps 4 Little Fullas*, das eine CD enthält, die auf seinen Workshops in Bogabilla basiert. Dies hatte die Gründung einer 15-köpfigen HipHop-Formation im Alter von neun bis zwölf Jahren mit dem Namen Bogabilla Thrillers zur Folge, die schon zahlreiche Konzerte im südlichen Queensland und im nördlichen New South Wales gaben. Die Ausgabe für die Sekundarstufe nennt sich *Raps 4 Big Fullas* und ist eine farbenfrohe Sammlung von Rap-Texten und Graffiti-Designs. Sie enthält einen Stadtausflug, der Einblicke in das Leben des nördlichen New South Wales gewährt sowie Aborigine-Vorbilder im Sport, Breakdance und in Ortsnamen vorstellt. Auch der Lied-

1 Weiblicher MC [Anmerkung der ÜbersetzerInnen].

text von „Dreamtime“, in dem die Relevanz in indigener Perspektiven auf die australische Geschichte betont wird, ist dort über Farbfotografien von Felsen und Bächen abgedruckt:

„Aboriginal life always filled with songs of history
Laws and customs, no mystery
White man found a happy healthy people and
It took 50 years to civilise them off the land
First Fleet officers cashed up with publishing fees
Mixed fact and fiction in their biographies
Observed, captured, examined, kept as slaves
Then killed if we misbehaved.“ (Monkey Mark 2004: 11)

Ein anderes Stück schließt mit dem Aufruf, die traditionelle Kultur der Ureinwohner zu bewahren:

„Once the corroboree is gone, we're finished
So the importance should never be diminished
Nor should the songs or stories from the old days
Shouldn't have to surrender our culture or old ways
Total disrespect for our culture and meantime
I wish I could go back to the Dreamtime.“ (Monkey Mark 2004: 14)

Raps 4 Big Fullas enthält eine Geschichte in der Sprache der Gamilaraay mit einer englischen Übersetzung, und handelt von einer Großmutter und ihrer Enkelin, die in einer kleinen Bucht Fische fangen. Sie kochen mit dem Rest der Familie zusammen. Diese sind zuvor von Bekannten aus Gunnedah zurückgekehrt. Sie essen die Fische mit Langusten, Schildkröten, Garnelen und Yamswurzeln (Monkey Mark 2004: 21). MunkiMark hat auch auf Jardwadjali gerappt, der Sprache seiner Großmutter und die Sprache der Grampians im westlichen Victoria ebenso auf Arrernte, die Sprache, die in Alice Springs gesprochen wird (vgl. ebenfalls „What A Place“ von der SWS). Auch ein paar Brocken Wiradjuri, Gamilaraay und Uliraay hat er auf seinen Reisen gelernt. Er erklärt:

„We try to go toward a corroboree sort of thing. Aboriginal language was never a written language; it's always been an oral and visual language, stories being passed down through rituals, corroborees, song and dance. Hip hop fits in quite well with that, and Aboriginal hip hop is out there and all the communities know about it. The elders know that Aboriginal hip hop exists and are keen to get us people into their communities to show the kids that they can get their own people doing it.“ (in Mitchell 2006b: 24)

Obwohl Rap und HipHop in fast jeder Kultur auf der Welt eine intensive lokale Aneignung erfahren haben, werden sie noch immer in der Öffentlichkeit und in den Massenmedien primär als afroamerikanische Musikformen wahrgenommen. *Mainstream*-Konventionen, wie Gewaltbereitschaft, Männlichkeitswahn, Frauenhass, ostentativer Reichtum (*bling bling*), Zuhälterei und Brutalität sind immer noch die dominierenden Inhalte des HipHop in seiner medialen Umsetzung im Rundfunk und in Musikvideos. Diese Inszenierungen bieten Politikern und Experten Anlass, solche Musikformen für einen vermeintlich schlechten Moralzustand der Jugend verantwortlich zu machen. Hiermit wird oft der Verweis auf die libanesisch-australischen Jugendkrawalle in Cronulla im Dezember 2005 sowie auf die früheren Demonstrationen von arabischen und nordafrikanischen Jugendlichen in Frankreich (Stevenson and Tavros 2005) verbunden.² Sogar der aufstrebende australische Premierminister Peter Costello bezeichnete in seiner Rede in der Hillsong Kirche in Sydney im Jahre 2004 Rap und HipHop als mitverantwortlich für den *moral decline* der australischen Jugend. Aber der HipHop der Aborigines und die zahlreichen weiteren Formen, die man als ‚indigenen‘ australischen HipHop bezeichnen kann und die schon seit über zwei Jahrzehnten abseits des *Mainstreams* praktiziert werden, zeigen, dass die vier Elemente des HipHop - Graffiti, Breakdance, DJ und MC – oftmals einen hochgradig positiven und sogar pädagogischen Wert haben. Diese Praxis des HipHop war und ist ein wichtiges Mittel zur Selbstentfaltung vernachlässigter und benachteiligter Jugendlicher aus den verschiedensten ethnischen Gruppen in Australien. Im Fall von MunkiMark, sowie einigen Maoris und samoanischen MCs in Aotearoa auf Neuseeland, stellt der HipHop ein Mittel der Wiedergutmachung dar, womit für die indigenen Sprachen, Geschichten und Kulturformen öffentliche Aufmerksamkeit geschaffen werden kann. MunkiMark war Mentor des palästinensisch-australischen MC NOMISE, der in Kim Mordaunts lebhaftem Film *Jammin' in the Middle E*, ein Film über die libanesisch-australische Jugend in Bankstown, einen MC und Motorsportenthusiasten spielt. Der Film wurde im Februar 2006 auf SBS ausgestrahlt. NOMISE hat auch, neben Brotha Black, dem samoanischen Künstler Leo Tanoi und dem von den Torres-Strait Inseln kommenden Schauspieler Aaron Fa'Aoso, in dem Stück *Back Home* mitgespielt. *Back Home* ist ein unter der Regie von Alicia Talbot entstandenes Theaterstück über das Thema Maskulinität, welches das Urban Theatre Project im Rahmen des Sydney Festival 2006 produzierte. Das Publikum wurde mit einem Bus, der von einem Aborigi-

2 Stevenson and Tavros versuchen zu behaupten, dass der ermordete MC Tupac Shakur und der amerikanische Gangsta-Rap - ein Genre, das um 1995 verschwunden ist - Inspirationen für „a very ugly manifestation of cultural chauvinism“ waren, die von libanesisch-australischen Jugendlichen während der Cronulla-Krawalle im Dezember 2005 zur Schau gestellt wurden.

ne-Reiseführer begleitet wurde, vom Riverside Theater in Parramatta zu einem Open Air-Theater im Oakhurst Neighbourhood Centre gebracht, welches sich auf dem Land des Dharug Volkes befindet. Die Kulisse auf der Bühne war ein Hinterhof mit Grill, um den sich die vier Männer versammeln, feiern, singen, rappen und sich nach und nach gegenseitig ihre gescheiterten Leben offenbaren.

HipHop spielt zudem eine große Rolle in der Bildung innerhalb der Aborigine-Gemeinden. 1999 organisierten MunkiMark, Brotha Black und Morganics mit jugendlichen Aborigines in Alice Springs einen dreiwöchigen Workshop namens *Desert Rap*. Der Workshop wurde vom berühmten Korrespondenten Tony Collins des Radiosenders Triple J initiiert. Die Veranstaltung war auch Thema eines Dokumentarfilms auf ABC, der u.a. einen brillanten Auftritt der Mädchencrew Swanz mit ihrem Titel „Brown Skinned Black Woman“ enthält (Collins 2000). Die Veranstalter bestanden auf die Vermeidung von amerikanischen Akzenten, oder, wie Mark es ausdrückt, „don’t be a yo yo“ – die Teilnehmer wurden ermutigt ihre eigene Ausdrucksweise und Aussprache zu finden. Daraufhin folgte eine Reihe ähnlicher Veranstaltungen im Stile des *Desert Rap*-Workshops sowie das Hip Hop Up Top im Jahre 2001 (auch von Collins organisiert). Hierbei wurde mit jugendlichen Aborigines in Darwin und Arnhem Land gearbeitet. Manchmal haben Morganics und MunkiMark zudem mit jungen Ureinwohnern gearbeitet, für die Englisch nur die fünfte Sprache ist.

Amerikanische und lokale Einflüsse

In dem viel zu kurzem Abschnitt über den HipHop der Aborigines in ihrem Buch *Deadly Sounds, Deadly Places: Contemporary Aboriginal Music in Australia*, weisen Peter Dunbar-Hall und Chris Gibson darauf hin, dass der *black transnationalism* des afroamerikanischen HipHop ein entscheidender Faktor in der Entwicklung der indigenen HipHop-Praxis war. Dies trifft besonders auf die wenigen afroamerikanischen Künstler zu, die während ihrer Touren durch Australien den Kontakt zu den Aborigine-Gemeinden suchten. Die Autoren zitieren MC Lez Beckett:

„[B]efore Australian and Aboriginal hip hop really took off, we [Aboriginal youth] all followed what the Americans did. It really influenced me because it was a black face on television, and when you are a young fulla growing up in Cunnamulla in central Queensland, it is a pride thing to see another blackfella in a position of power.“ (in Dunbar-Hall and Gibson 2005:123)

Zu MunkiMarks Einflüssen von Seiten des afroamerikanischen HipHop zählen die Old School-Crews und MCs wie Run DMC, Sugar Hill Gang und Grandmaster Flash, Public Enemy und Ice T - beide hat er mehrmals in Sydney getroffen – ebenso wie Fu Schnickens mit ihrem *speed rap*. Aber einen besonderen Platz nimmt zweifelsohne MC Michael Franti von Spearhead (früher bei Disposable Heroes of Hiphocrisy) ein, der im letzten Jahrzehnt ein regelmäßiger Besucher in Redfern gewesen ist. Genau wie Franti spielt auch Mark manchmal Akustikgitarre wenn er rappt, ebenso wie einige andere Aborigine-MCs, wie z.B. Lez Beckett, Brotha Black, MC Wire aus Sydney (aka Will Jarratt und Nachfahre der Gumbayngirri aus Bowraville) sowie die politisch orientierte MC Jakalene Extreme (auch bekannt als Shazza aus der Komödie *Pizza* auf SBS). Dies deutet darauf hin, dass die gitarrengestützte Country-Musik, die sich die Aborigines im letzten halben Jahrhundert angeeignet haben, den gleichen Einfluss auf die jungen indigenen HipHop-Künstler haben könnte, wie der HipHop ihrer afroamerikanischen Pendanten. Es ist aber auch ein Aspekt in der Art und Weise, wie sich die indigenen MCs auf die historische Entwicklung der Aborigine-Kultur in ihrer eigenen Poetik beziehen.

Klub Koori

Viele der heute bekannten indigenen HipHop-Künstler nahmen an *Klub Koori* teil, einem HipHop-Podium für die Ureinwohner Australiens, welches im November 2005 von *Radio Koori* und dem *Gadigal Information Service* in der Manning Bar an der Universität Sydney organisiert wurde. Zu den Künstlern zählte Ebony Williams, eine Nachfahrin des Wirdjuri-Stammes mit afroamerikanischen Wurzeln, die im Alter von 15 Jahren erstmals als HipHop Künstlerin in einem Duo namens Tow Indij bei *HipHopera* auftrat. Ihr Auftritt begann mit „And the Beat Goes On“, einem Stück, das 2003 auf einem Sampler von Mother Tongues erschienen ist. Mother Tongues ist ein Label aus Sydney, das von sich behauptet, das erste reine Frauen-Label der Welt zu sein. Ebonys Songtext berichtet über die rechtliche Diskriminierung der indigenen Bevölkerung:

„As a young black woman/I have to make my point more stronger/
So it'll encourage others to recognise /
They're part of what we've been denied for many years/
As hip hop makes me stronger /
Hopefully you will understand you have to wake up/
If you want something before you're left behind [...]
Don't let your dreams dry like glue/
Stick with it!“ (Williams 2003)

Auf dieses Lied folgte der Track „You Never Seem to Understand Me“ aus der *HipHopera*-Zeit, einem eher persönlichen Lied über Familienstreitigkeiten, das wie bei MunkiMark Trost in der Traumzeit sucht:

„Family is family, so why the fighting/
 Our race should stick together /
 When families are uniting/
 That's what our elders are stressing to us/
 As they teach and explain/T
 he ways of the Dreamtime.“ (Williams 2001)

„Open Up Your Mind“ ist ein Track aus dem Jahre 1999, der von einem Didjeridu begleitet wird. Der Track blickt auf die 200-jährige Geschichte Australiens zurück, die mit der weißen Eroberung Australiens und der damit verbundenen repressiven Kolonialpolitik gegen die Aborigines begonnen hat. In den letzten beiden Strophen wird die konservative Parlamentsabgeordnete Pauline Hanson scharf kritisiert. Sie gehört zu den Politikern, die sich gegen Einwanderung und die Rechte der Ureinwohner aussprechen:

„You're trying to hold my people to ransom/
 Dancing with the devil, Pauline Hanson/
 [...] She don't like my people/
 In her eyes they're never going to be equal [...]
 Wanting me to feel out of place in my own country [...]
 A high profile trouble maker /
 Go back to selling fish in your stupid shop!“ (Williams 2001)

BrothaBlack kündigt dann an, „to put my people on the map“. Er sagt: „I started out by trying to imitate Chuck D [of Public Enemy] and people like that. Listening to rap music was just part of my everyday life“ (in Dunbar-Hall/Gibson 2004: 123). Erst vor kurzem hat er seinen Workshop-Kollegen Morganics verteidigt, als dieser verbal im Vibe Aboriginal and Aussie Hip Hop Forum als „wack cant rap an need to stop messin up our kids by tryin 2 teach them to rap, gubba tryin 2 teach black music? [sic]“ angegriffen wurde. BrothaBlacks Antwort stand stellvertretend für die von Hunderten indigenen MCs, die Morganics schon betretet hat:

„that's my boy you're talking about (Morganics) so what if he's white he's doing good in our community, which is a lot more I can say than what other people are doing at the moment. If you going to put him down you have got a few more

people to have a go at because there's quite a few white fullas in Aboriginal music and not just Hip Hop (Think about it). If you think he's in it for the money and Kudos your wrong I can back that up 100%." (Vibe Forum 2005)

In dem Lied „Brotha's Back“ richtet er *Shout Outs* an Condell Park und Bankstown und würdigt somit die historischen Ursprünge des indigenen HipHop in Sydney. Im Videoclip tanzt eine Gruppe von Koori-Frauen zu seinen Beats und Rauchschwaden ziehen durch die roten, blauen und grünen Lichter. Ein DJ beginnt zu scratchen, während BrothaBlack die folgenden Zeilen rappt: „This is more than history, it's my identity/ A new generation, the indigenous nation/ Calling out to my people [...] We fight for the rights of our population“ (Brotha Black 2005).

In seinem letzten Track wird er von Ozi Battla unterstützt, einem englischen MC aus der militanten multikulturellen Sydneyer HipHop-Crew The Herd. Die beiden MCs fassen sich als Zeichen der Solidarität an den Händen, während sie abwechselnd rappen.

Local Knowledge: Blackfellas in the House

Auftritte von Lez („Bex“) Beckett werden von zwei Didgeridu-Spielern und traditionellen Tänzern mit Körperbemalung eingeleitet, die unter anderem die Bewegungen von Kängurus nachahmen, um die Anpassungsfähigkeit des HipHop an das traditionelle Geschichtenerzählen und den Tanz der Aborigines zu demonstrieren. Beckett ist ein erfahrener Veranstalter von zahlreichen pädagogischen HipHop-Workshops, die zum Ziel haben, den jugendlichen Aborigines die englische Sprache durch HipHop beizubringen. Er spielt dabei zwei Tracks von seiner neuen EP *We Were Soldiers*, was noch mehr ZuschauerInnen zum Tanzen bringt. Trotzdem warten alle nur auf Local Knowledge. Local Knowledge MC Joel Weintraub, der eigentlich dem Kabi Kabi-Stamm im südöstlichen Queensland angehört und Dozent für Gesundheitswissenschaften an der Universität Newcastle ist, verrät Australian Music Online, worum es Local Knowledge in erster Linie geht: „about getting young blackfella mob back into their culture and teaching our history through music“ (Weintraub 2005). Ihr Lied „Blackfellas“, für das sie im Oktober 2005 ein Video in Redfern drehten, wurde auf der Radiostation *Triple J* über einen Zeitraum von zwei Monaten rauf und runter gespielt und ist auch das wichtigste Stück auf ihrer Debüt-EP, die sie im Rahmen ihrer Konzerte verkaufen und von der es bereits eine zweite Auflage gibt (Local Knowledge 2005). Der Track beginnt mit einem *Shout Out* an alle indigenen Gruppen in ganz Australien: den Kooris, den Murris, den Nyonga etc. Manchmal lassen Local Knowledge sogar ein paar Brocken Maori einfließen, um an die vielen Maori-Einwanderer in Australien und den *Indigenous Down Under-Workshops* zu erinnern, die sie mit der Maori-

Crew Upper Hutt Posse 2003 in Wellington, Aotearoa, durchgeführt haben. Das dazugehörige Musikvideo zeigt, wie sie mit Stammesnamen auf den Armen tätowiert durch Redfern fahren. Es erinnert eher an den Stil des Maori-Films *Once Were Warriors*, als an amerikanischen Gangsta-Rap. Wie mir Bandmitglied Abie Wright erzählte, ist ihre Entwicklung maßgeblich von HipHop-Künstlern der Maori und Pazifikinsulaner wie Nesian Mystik, Che Fu und Upper Hutt Posse beeinflusst: „Upper Hutt Posse are deadly lads and they are pretty staunch about their culture, their history and their identity, and they stand up and say what needs to be said, which is basic human rights as far as they are concerned.“ Wright ist auch ein Fan von Crump, dem *dirty southern* HipHop vom Mississippi und deren Vertretern Lil' John und den East Side Boys. Abie erklärt es folgendermaßen:

„[I]t's a form of hip hop, but it's repetitive with lots of screaming. It's sort of like Zulu chanting, with a heavy bass going through it. To us it's like when we were sitting around singing corroboree songs. Them fellas with their Zulu chants and us fellas with our old people sitting around and stomping on the ground 'boom boom boom', it saves us from letting our aggression out through our fists.“ (Mitchell 2006a: 34)³

Diese latente Wut kommt besonders in „Who's Gonna Stop Me“ auf der EP zum Vorschein. Der Track basiert auf einem Zwischenfall, bei dem einige Aborigines - mit der Begründung sie wären „Wilde“ - keinen Zutritt zu einem Nachtclub in Newcastle erhielten, was diese sich aber nicht gefallen ließen. Der Refrain „Who's gonna stop me - Nobody!“ wird mit steigender Intensität wiederholt bis der Track schließlich langsam ausklingt. Die Gebrüder Abie und Wok Wright haben beide Erfahrung in der Rugby-Liga und im traditionellen Tanz, was ihnen bei ihrer Musik zugute kommt. Wok hält fest:

„Me and Abie laugh about it a lot because we try and structure our shows like we used to structure our corroboree shows. We'd start out with a bang, with a spectacular dance, and then we'd slow it down in tempo, then we'd do a strong dance, a slow one, and then we'd go into something leftfield - a hitch hiker's story on a didjeridu.“

Der Auftritt an diesem Abend beginnt mit der Projektion ihrer Homepage auf eine große Leinwand im Hintergrund. Sie zeigt die Gruppe umgeben von Flammen. Eine Folge heroischer Blechfanfaren ist zu hören und man sieht eine in die Länge gezogene Feuerentfachungszeremonie. Dann sprin-

3 Wenn nicht anders gekennzeichnet, beziehen sich alle folgenden Zitate von Local Knowledge auf dieses Interview.

gen Local Knowledge auf die Bühne. Die drei hüpfen auf und ab, ihre linken Arme wirbeln im Einklang, die rechten Hände umfassen ihre Mikrophone und sie animieren das Publikum: „Are you ready to rumble? We'll shake the world!“. Sie spielen die Stücke „Rumble“ und „Murri Flows“, die nicht auf der EP sind und von einem Didjeridu begleitet werden, und erreichen mit einer triumphierenden Version von „Blackfellas“ den Höhepunkt der Performance, bei der niemand mehr zu halten ist. An diesem Abend sparen sie die Teile ihres Repertoires aus, d.h. Songs über Alkoholismus oder ansteckende Geschlechtskrankheiten bleiben zugunsten positiver Stücke unberücksichtigt. Wok erklärt warum:

„A lot of our early stuff was just rapping about straight-up, hardcore issues, about the stolen generation, about being hassled by coppers, all that sort of stuff. We just wanted to make the kids know that there is still a lot of work to be done, and we can't lose them to drugs and alcohol, just to tell them they do have a role to play.“

Diese ernste Seite der Gruppe wurde auf dem „Blaktrax“ Programm *Local Knowledge: The Message* auf SBS im Jahre 2004 porträtiert. Einerseits wurden nützliche Einblicke über die Gründung der Gruppe im März 2002 und deren pädagogische Arbeit in den Gemeinden der einheimischen Bevölkerung gegeben; andererseits wurde gezeigt, wie die Gruppe das Aborigine-Englisch für ihre Zwecke verwendet und die amerikanischen „wannabees“ kritisiert (in Flanders 2004). Wok betont aber, dass die pädagogische Seite des HipHop auch einen Nachteil hat, der manchmal mit dessen Vergnügen in Konflikt gerät:

„I like the more commercial stuff to be honest, the feelgood stuff, just because I don't like reminding the kids of how when they get home from school, there is no food. dad's hitting mum, mum's hitting dad, so they go into their room and put music on, they don't want to hear anyone singing about that. They want to go on a journey with their music. So that's one thing we do, the easy going feel, but we have a bit of a go at everything - Abie likes his crump, Joel's a straight hip hop lover, as well as reggae and raga.“ (in Mitchell 2006a:34)

Weintraub hebt die Popularität von HipHop in den Gemeinden der Aborigines hervor, ebenso wie dessen Ähnlichkeit zu existierenden indigenen Lied- und Tanztraditionen.

„In our communities storytelling, music, dance, creative arts are the only form of communication, it's the way we've passed on our knowledge, and that's one of the big reasons hip hop is huge in Aboriginal communities. There isn't one Aboriginal kid who doesn't like hip hop because it's that oral communication that we've been used to over thousands and thousands of years. And you can also dance to it, which is a bonus!“ (ebd.: 33)

Ein Bildungsprojekt, an dem Local Knowledge beteiligt war, hieß *Young, Black + Deadly*. Dieser Name steht für eine Workshop-Reihe für junge Koori-Musiker, die sich allen musikalischen Genres widmete und an mehreren Orten Sydneys stattfand. Es wurde vom Gadigal Information Service organisiert. Den Höhepunkt des Workshop bildete ein Abschlusskonzert im Enmore Theatre und die Veröffentlichung von CDs. Abie Wright bemerkt: „YBD is our way of making sure that Koori music and young Koori artists keep developing through to the next generations. It's our traditional way of teaching.“ (Young, Black +Deadly Volume 1: 2005).

Das Erbe des indigenen HipHop wird weitergeführt

Der Erfolg von Local Knowledge hat die öffentliche Aufmerksamkeit auf die zunehmende Zahl jüngerer indigener HipHop-Praktiker insbesondere in Brisbane gelenkt. Sie nutzen HipHop zur Konstituierung und Artikulation der eigenen Identität und zur Auseinandersetzung mit den traditionellen Aspekten ihrer Kultur. Das Trio Indigenous Intrudaz aus Glenala State High etwa wurde 2005 für die MusicOz Awards in der Kategorie HipHop nominiert und ihr Song „Clap Your Hands“, der die Kinderarmut in Brisbane behandelt, schaffte es bis ins Finale in dem von Triple J veranstalteten *Unearthed-Wettbewerb*. Das Teenager-Trio MC Murriz veröffentlichte die EP *Ain't No Suckers* im Jahre 2004, die ihren Stolz auf die eigene indigene Herkunft und auf ihre Stadt Brisbane thematisiert. Vor allem ihr Track „2Black 2Strong“ wurde häufiger im Radio gespielt. Die Gruppe ist auf dem *Stylin' Up-Festival* in Brisbane aufgetreten, einem Festival, das sich zu einem Podium für den jüngsten HipHop der Ureinwohner etabliert hat. Unter den Teilnehmenden waren auch Gruppen wie das Frauen-Duo MIZ, bestehend aus Sarah Patrick, geboren auf Torres Strait, und Marsha Chang-Tave, die auf den Seychellen geboren ist. Das Stück von MIZ „Where It's At“ wurde ebenfalls auf Triple J gespielt. Der in Townsville geborene Murriz, MC Dizzy, aka Charmaine Doolan, lebt jetzt ebenfalls in Brisbane.

Die Pioniere des indigenen HipHop in Brisbane sind zweifelsohne die 1994 gegründete Band Native Rhyme Syndicate, die 1998 für zwei *Deadly*

Awards nominiert wurden. Gruppenmitglied Daniel ‚DK‘ Kinchela kommt vom Stamm der Gummilaroi, der ein Verwandter von Wok und Abie Wright und ebenfalls ein führender MC in der neuen Crew Tribal S.U.N.S Regime ist. Der Haupt-MC von Native Rhyme Syndicate ist Cameron ‚C-Roc‘ Callope und gehört dem Stamm der Gkuthaarn am Golf von Carpentaria an. Sein Bildungsengagement für die indigene Jugend mithilfe des HipHop brachte ihm den Titel eines Stammesältesten ein. Die Gruppe hat 1998 erstmalig eine Kompilation mit dem Titel *Emerging Artists* aufgenommen, welches eine Cover-Version von „Chain Remains“ der afroamerikanischen Rapper Naughty By Nature enthält. Für diese sind sie zu den in Brisbane als Support aufgetreten. Ihr nächster Titel war „Together“, ein Gemeinschaftsprojekt mit Kev Carmody und Cruel Sea auf der 2003 veröffentlichten CD *Corroboration*. Der Track „We’ll Always Love You“ entstand im Andenken an einen verstorbenen Freund und ist auf der 2004 erschienenen Redhotgreenblack-CD *UnAustralian* für Umweltbewußtsein vertreten. Die Torres Strait Insulaner-Crew Stray Dogs aus Rockhampton theamatisierten ihre Herkunft mit dem Titel „Saltwater People“.

In Melbourne illustriert Little G den Crossover zwischen indigenem und multikulturellem HipHop. Sie ist von griechisch-indigener Abstammung (ihr richtiger Name ist Georgina Christanthopoulos) und als Wogarginine bekannt. Dies ist auch der Fall bei der Crew Downslyde aus Perth, deren Mitglieder indigene, nahöstliche, südamerikanische und andere Wurzeln haben. George Stavrias bemerkt in seiner Abschlussarbeit aus dem Jahre 2003 an der Universität Melbourne, dass Little Gs Songs sowohl über Todesfälle inhaftierter Aborigines, als auch über die Yorta Yorta, den angeblichen Stamm ihrer Mutter, geschrieben und gerappt hat. Stavrias betont, dass Little Gs „entry into hip hop occurred simultaneously with her desire to learn about her Aboriginal heritage“ (Stavrias 2003: 14). Sie begann ihre indigene Seite zu entdecken, nachdem sie bei einem Älteren Unterricht in Aboriginal Cultural Studies genommen hat. Allerdings war die Findung ihrer indigenen Identität ein komplexer und schwieriger Prozess, der mit ihrer gemischt-ethnischen Herkunft zusammenhängt. Zudem war sie zutiefst über die früheren Massaker und die Behandlung der Aborigines während der gesamten australischen Geschichte bewegt. HipHop wurde so zu einem Mittel, die daraus resultierende Wut zu kanalisieren und jüngere Ureinwohner zu ermutigen, stolz auf ihr Erbe zu sein. Sie meint dazu: „Hip hop for me is like another form of boxing, except lyrically [...] The young people will not learn through schools to be proud of themselves, so if we can do it through music, or film, or art, that’s the right choice“ (in Hughson 2004).

Little G war eine der Protagonistinnen in MC Que und Colleen Hughsons Film *All the Ladies* (2004), der sechs weibliche australische MCs port-

raitiert, von denen die meisten aus gemischt-ethnischen nicht-weißen Familien stammen. Sie tritt manchmal mit den multikulturellen Gruppen Curse ov Dialect und TZU auf. Dennoch fühlt sie sich vom Rest der Melbourner HipHop-Szene doppelt marginalisiert, weil sie sich gleichzeitig mit ihrer indigenen Herkunft identifiziert und sich mit der *Conscious* Szene oder dem *fela fel rap* verbunden fühlt: „You get the ockers, the wogs, the fela fel rappers which is us, you know on the outside, the bloody hippies. I don't ever think I'll be accepted by everyone, because I'm indigenous, and they're all gonna always compare me with overseas“ (in Stavrios 2003: 24).

Stavrios stellt in seiner Studie fest, dass HipHop als ein Hilfsmittel der indigenen Jugend dient, ihre Identitäten zu konstituieren, sich über die Traditionen ihrer Kultur bewusst zu werden sowie deren Erzähltraditionen weiter zu führen:

„Negotiating tradition and modernity, Aboriginal culture is actually a culture in the making and hip hop is a powerful tool in helping Aboriginal youth with this negotiation. Sampling and representin', characteristics which ground it in the local, allow traditional sounds into the music, traditional dances into the breakdancing, and traditional values and language into the raps. The rap itself enacts traditional knowledge through storytelling. Yet hip hop as a medium for identity recognition is not limited by its attachment to traditional forms. Inspired by the African American oppositional politics it provides an avenue for Aboriginal youth to discuss their concerns in a manner that is not only fashionable, but also empowering. Importantly, it is energised by that key ingredient for youth and children - having fun.“ (Stavrios 2003: 50)

MC Wire: Der moderne Corroboree

Die Verbundenheit von HipHop mit der Aboriginalkultur und jener der Torres Strait-Inseln kommt vielleicht am besten bei MC Wire zum Ausdruck, der Moses Iten 2003 folgendes sagte: „This is my lyrical healing. I can't go and get scarrd any more and I can't become a traditional man. I'm a modern day blackfella, this is still Dreamtime for me. Hip hop is the new clapsticks, hip hop is the new corroboree“ (in Iten 2003: 78).

Wire war 2005 Gegenstand eines persönlichen Dokumentarfilms von Grant Leigh Saunders, einem Absolventen der Australian Film, Television and Radio School, mit dem Titel *B.L.A.C.K.: An Aboriginal Song of Hip Hop*. Der Titel bezieht sich auf den vermutlich bekanntesten Track von Wire und er ist auch ein Anagramm von „Born Long Ago Creation's Keeper“ (Saunders 2005). Wire setzt sich in dem Stück mit Konsequenzen seiner Hautfarbe auseinander. Er betrachtet dies als einen positiven Gedankenprozess, durch den er seine eigene Identität erkunden kann und verortet diese

Praxis in die Tradition der einheimischen Bevölkerung. Zudem reflektiert er die Massaker an den Ureinwohnern in der Vergangenheit. Er erklärt:

„It's not just my skin colour, for even the blackest brother can be white. You see black is a thought process, for me a way of life. To be black is to be free, free from the heart, free from the head. Free to take that man for what he is, free to choose and make my own decisions.“ (in Message Stick: 2005)

Wire kehrt normalerweise seinen Künstlernamen zu Wire MC um, wobei MC nicht unbedingt für das bekannte *Master of Ceremonies* oder *Microphone Chief* steht, sondern für *My Cousin*, um die Verbindung zur Familie der Aborigines zu betonen. Er eignet sich den HipHop als eine *modern day corroboree* für die Aboriginalkultur an:

„It's still the same corroboree, still singing and dancing and telling the same stories about the immediate environment. So it's not a new corroboree, it's just a modern day corroboree. It's still an old art from - for want of a better term.“ (in Mitchell 2006c: 26)

Das Stück „B.L.A.C.K.“ (*Born Long Age Creation's Keeper*), das er für mich während eines Interviews im Sydneyer Victoria Park a cappella vorträgt (weil davon keine aufgezeichnete Version existiert) enthält eine Auseinandersetzung mit den Reaktionen der traditionsorientierten Ureinwohner Australiens auf die HipHop-Kultur:

„I feel a rhythm in the forest and it's totally bliss,
Words float like a mist through a valley that's thick,
Memories of corroboree, didjeridu and clapstick,
Melaluca and the eucalypt to cure the sick,

From a mountain to the ocean flows a river through the forest,
Running naked through the bush like the ancient ones before us,
I can hear the chorus of the corroboree calling me,
Yes I am the fruit of the Murabi tree see,

I often wonder what my name would have been,
Living in the dreamtime with my ancient tribal kin,
Hunting and gathering, living this way,
Playing tribal rhythms through the night and into day.

But reality cuts, interrupts my fantasy,
As I casually step into the jungle of humanity,

Maintain my sanity while I'm constantly under the scrutiny
Of Police and Security, they shooting me

But don't be stupid see, stereotyping is just like executing me.

It's a modern day corroboree, you know how we do,
Shake a leg, lift your head, represent, stay true,
Brother stay black, sister stay beautiful,
Let 'em know that you be Aboriginal and proud,
Right now no shame in here,
Lights out, flash black, I'm bringing flame this year,
The sounds you hear right now is right here and now
And I'm here right now, it's the brand new brown.“ (in Mitchell 2006c: 31)

Wire bezeichnet sich selbst als *abo-digital* MC, weil er moderne digitale Musiktechnologien mit traditionellem indigenen ‚Musikhandwerk‘ kombiniert. Seine Fähigkeit, *unplugged* im Freien zu rappen, verkörpert seine Verbindung zum traditionellen Geschichtenerzählen:

„[A]bo-digital' has an ambiguous meaning because of the world digital. I'm abo-digital because I'm a twenty-first century Aboriginal, I'm down with laptops and mobile phones and home entertainment. But digital also means your hands and your fingers, so I'm still putting my fingers in the dirt; I'm still using my hands to create things. So that's the ambiguity.“ (in Mitchell 2006c: 26)

Saunders Film enthält Szenen von Local Knowledge, von „The Block“, einem Stück über Redfern, dass Morganics mit jungen indigenen Schülern an der Fort Street School erarbeitet hat, von „2Black 2 Strong“ on MC Murriz. Außerdem ist in dem Film der bekannte Track „Down River“ aus dem Jahre 2002 aufgenommen, den Morganics mit zehn- bis zwölfjährigen Kindern vom Wilcannia Mob produziert hat. Der Filmemacher selbst rekonstruiert ebenfalls die Rolle des HipHop in seiner persönlichen Geschichte als hellhäutiger Koori: HipHop „which gave me back what they stole from my past“. Er verfolgt die Geschichte des indigenen HipHop bis zu den *old school breakers* von 1982 zurück. Wire interviewt Leonie Morcombe (aka Leapy), Ralph Saunders und Sean Choolburra, die den *no shame factor* des Breakdancing sowie die Bedeutung des Tanzes in der Aboriginalkultur allgemein beleuchten. Er erwähnt die *B-Boys* Venom, 2 Ezy, Lama Rock, Dougan, Ninginaas und DJ Vilas, die wie viele andere *B-Boys* und *B-Girls* auf der Welt größtenteils von der Rock Steady Crew beeinflusst wurden. Diese ist eine Crew mit einer ungewöhnlich hohen Anzahl von Latinos statt Afroamerikanern. Wire begründet den vorherrschenden Fokus des indige-

nen australischen HipHop auf MC und Breakdance anstatt auf DJ und Graffiti mit der Tatsache, dass die meisten Rapper der Aborigines sich *Turntables* schlicht und einfach nicht leisten können und dass indigene Graffiti-künstler „[would] just get locked up for life“. Und er fügt hinzu, dass HipHop eine ganz eigene Art und Weise ermöglicht, Gefühle wie Wut und Frustration zu kompensieren, wobei er auf die Ansichten von Little G und Local Knowledge verweist: „If I didn't put pen to pad, I could be putting fist to face“ (Saunders 2004). Außerdem zeigt er einen wichtigen Unterschied zwischen dem indigenen HipHop und dem australischen HipHop – und damit implizit auch den Unterschied zum US-amerikanischen HipHop – auf:

„The difference I find between Aboriginal hip hop and white Australian hip hop [is that] we have a deep innate sense of community obligation, we are born with it, and that's why you don't hear black MC's - I can say all of the ones I've come across - using words like ‚bitches‘, they won't diss women. Because my mum isn't a bitch, my grandma isn't a bitch, and the mother the land ain't a bitch. You know what I'm saying, that's a big dividing line [...] I find Australian hip hop is too preoccupied with getting mainstream support. For myself personally, I don't give a fuck about mainstream support because I come from a place where the mainstream has never supported me anyway. And I don't do this to advance hip hop, I do it to advance myself as a human and as an Aboriginal, advance the awareness of my culture, especially on a contemporary tip.“ (in Mitchell 2006c: 28f)

Die Affinität des HipHop mit den indigenen Kulturformen, als ein pädagogisches Projekt, als ein Medium, um einerseits Wut, Diskriminierung und Marginalisierung und andererseits Stolz auf die eigene Abstammung auszudrücken, um Gemeinschaften durch Tanz und Performanz miteinander zu verbinden, als eine theatralische Form des musikalischen Geschichtenerzählens und insbesondere als ein Mittel, die orale Geschichte auszudrücken, machen es für die Jugend zu einer idealen Ausdrucksform. Sie können sich so mit ihrer eigenen Stammesidentität, Geschichte und ihren kulturellen Wurzeln auseinander setzen. Es ist auch ein unverzichtbares Mittel der Ureinwohner, ihren Platz in der heutigen Welt zu finden und eine eigene Denkwelt zu entwickeln. Wire konstatiert: „There are [...] literacy skills involved if you want to rap or write. It's also a form of education for yourself, self-knowledge.“ (ebd.: 31).

HipHop hat sich seit den Anfängen des *toasting* und der Soundsysteme auf Jamaika in den 1970er Jahren in einer Fülle von Kontexten, durch den Prozess der Eingliederung in lokale Sprachen und Kulturformen, extensiv globalisiert und indigenisiert. In Grönland rappt die Inuit-Crew Nuuk Posse

in einer Mischung aus grönländisch, dänisch und englisch und fügen Wallieder und Kehlkopfesänge in ihren HipHop ein. In Aotearoa, Neuseeland, treten und nehmen Te Kupu und Upper Hutt Posse in Maori auf und sampeln prä-europäische Musikinstrumente, wie z.B. das *purehūa* (Schwirrholz), während der HipHop-Pionier MC Feel Style auf samoanisch rappt. In Argentinien äußern El Sindicato Argentino del Hip Hop „blood, sweat and rage über Themen wie Geld und die schwierige Situation, die ihr Land zurzeit durchlebt“ (El Sinicato Argentino 2005). Die Aneignung des HipHop in die ältesten lebendigen Formen der traditionellen Kultur war unvermeidlich – oder wie Wire resümiert: „Hip hop is a part of Aboriginal culture, I think it always has been“ (ebd.).

Literaturverzeichnis

- Dunbar-Hall, Peter/Gibson, Chris (2004): *Deadly Sounds, Deadly Places: Contemporary Aboriginal Music in Australia*. Sydney: UNSW Press.
- Iten, M. (2003): „All You Mob, Get Into This“. In: *Juice*, 78-81.
- Maxwell, Ian (2003): *Phat Beats, Dope Rhymes: Hip Hop Down Under Comin' Upper*. Middletown CT : Wesleyan University Press.
- Mitchell, Tony (2006a): „Keeping Koori Culture Alive“, In: *Music Forum* 12 (2006), H. 2, 32-34.
- Mitchell, Tony (2006b): „The New Corroboree“. In: *Meanjin* 65 (2006) H. 12: Sonderheft, Blak Times, 20-28.
- Mitchell, Tony (2006c): „A Modern Day Corroboree – Wire MC“. In: *Music Forum*, 12 (2006), H.4, 26-31.
- Monkey Mark (2004): *Raps 4 Big Fullas*. Sydney: Indij Readers.
- MunkiMark (2005): *Interview with Tony Mitchell, Alastair Pennycook and Nick Keys*. Klub Koori, Sydney University, 04. November 2005.
- Stavrias, George (2003): *Identity and Appropriation in Aboriginal Australian Hip Hop*. Honours Thesis, Department of English with Cultural Studies, University of Melbourne.
- Stevenson, Andrew/Tadros, Edmund (2005): „Years of rejection erupted in open rebellion“. In: *Sydney Morning Herald*, 17-18. Dezember 2005, 7.
- Vibe Forum – Aboriginal & Aussie Hip Hop http://deadlys.vibe.com.au/forum/topic.asp?TOPIC_ID-108 (Zugriff: 06. September 2005).
- Weintraub, Joel (2005): „Interview“. In: *Australian Music Online*, 12. Dezember 2005. <www.amo.org/au/qa_interview.asp?id1054.ott.gen.muso> (Zugriff: 24. Dezember 2005).
- Wire MC (2005): „Interview“. In: *Message Stick*, <http://www.abc.net.au/message/radio/away/ms_opera/music_mcwire> (Zugriff: 26. Dezember 2005).

Dokumentarfilme

- Collins, Tony (2000): *Desert Rap*. ABC TV.
- Flanders, Kris (2004): *Local Knowledge: The Message*. Sydney: SBS TV.
- Hughson, Colleen/Quinsacara, Mary (2003): *All the Ladies: Video Documentary*. Melbourne: Hughson Gyrl Productions.
- Nutt, Penelope (2001): *A Place of Peace. Message Stick*, ABC Indigenous Unit.
- Saunders, Grant L. (2005): *B.L.A.C.K : An Aboriginal Song of Hip Hop*. Sydney: Australian Film Television and Radio School.

Musik

- Brotha Black (2005): „Brotha’s Back“, In: *The Hip Hop Show*. Warner/ABC Music.
- Ebony Williams (2003): „And the Beat Goes On.“ *Mother Tongues*. Quartermass CD.
- Ebony Williams (2000): „You Never Seem to Understand Me.“ *First Words*. Mother Tongues/Creative Vibes CD.
- Local Knowledge (2005): *Blackfellas*. Propaganda Recordings.
- Sindicato Argentino del Hip Hop (2005): *Sangre, Sudor y Furia*. Machete/Universal.
- Sound Unlimited (1992): *A Postcard from the Edge of the Under-Side*. Columbia/Sony.
- Various (2001): *Hip Hop, A Place of Peace*. Sydney: Self-produced.
- Various (2005): *Young, Black +Deadly Volume 1: Young Indigenous Artists from NSW*. Sydney: Gadigal Information Service.

RASSISMUS UND RAPUBLIKANISMUS - ISLAMISMUS ODER WELT, BÜRGER‘TUM ? GESCHICHTE, WAHRNEHMUNG UND FUNKTIONSMECHANISMUS DES FRANZÖSISCHEN RAP

Eva Kimminich

Die seit Mitte der 1980er Jahre in den Vorstädten Frankreichs entstandene HipHop-Bewegung (siehe dazu v.a. Boucher 1998, Vicherat 2001, Hüser 2003, Kimminich 2004b) entwickelte sich zunächst unter günstigen kultur- und gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen, bis die sich konkretisierenden Folgen von Desindustrialisierung und Globalisierung das gesellschaftliche Klima veränderten. Dies brachte nachhaltige Konsequenzen sowohl für die Bewohner französischer Vorstädte als auch für die Wahrnehmung und Entwicklung der HipHop-Kultur nach sich. Sie lassen sich mit folgenden Stichworten charakterisieren: Segregation, Rassismus und Stigmatisierung einerseits – bzw. RAPublikanismus, Ethnizität und Islamismus andererseits. Ich möchte zunächst die wichtigsten Voraussetzungen skizzieren, die diese Entwicklungen eingeleitet haben, um dann abschließend auf eine Metaebene zu wechseln, auf der wir das spezielle Potential der Kulturpraxis des HipHop und des Rap beleuchten können.

Zunächst ist an einige Aspekte der französischen Integrationspolitik zu erinnern (siehe dazu ausführlich Kimminich 2006a). Waren die nach dem Krieg am Wiederaufbau beteiligten Immigranten bis etwa 1980 zwar nicht kulturell, aber sozial und politisch integriert gewesen, so wurden sie durch die Folgen der Desindustrialisierung ab Ende der 1980er Jahre in den sozialen Abstieg gestürzt. Diese Entwicklung betraf besonders die in Frankreich geborenen Kinder der Immigranten, die im Gegensatz zu ihren Eltern zwar kulturell integriert waren, deren ökonomische und soziale Integration aber mangels Ausbildungs- und Arbeitsplätzen ausblieb. Mit den steigenden Zuwanderungswellen und der in den Vorstädten durch die Jugendarbeitslosigkeit um 273 Prozent angestiegenen Kriminalität wuchs die Gefahr der Gettoisierung. Die Politik der 1980 Jahre begegnete diesen Problemen mit gezielten Maßnahmen, die, wie verschiedene Studien zeigen, jedoch scheiterten: die Quotenregelung bei der Wohnungsvergabe an der wachsenden

Xenophobie des zuständigen Personals, die sozialpolitischen Programme zur Bekämpfung der Jugendarbeitslosigkeit an der sich auf Kosten der schwächsten Bevölkerungsgruppen modernisierenden Wirtschaft, die Prävention der Jugendkriminalität an der mangelnden Beteiligung aller betroffenen Personenkreise und die soziokulturellen Programme der „démocratisation culturelle“ Jack Langs an ihrer nicht ausreichenden Förderung sowie am Einspruch der sich konsolidierenden rechtskonservativen Parteien. Mit ihrem Einzug in die Rathäuser wurden zahlreiche dieser Initiativen ersatzlos gestrichen.

Die Konsequenzen der in den 1980er Jahren gescheiterten Maßnahmen manifestierten sich in der Entstehung kleiner Ghettos innerhalb der Vorstädte. Dort verdichteten sich gescheiterte Existenzen jeder Couleur, auch der sozial abgestiegenen Frankofranzosen (der *poor whites*). Letztere fühlten sich von der Politik vergessen und aus der eigenen Gesellschaft ausgegrenzt.

Bei ihnen stieß der Nationalpopulismus des *Front National* auf offene Ohren und verstärkte den Alltagsrassismus. Umfragen im Jahre 1990 zufolge waren 70 Prozent der Franzosen der Meinung, es gebe zu viele Araber und Muslime in Frankreich, 40 Prozent waren der Ansicht, Maghrebiner ließen sich schwer oder gar nicht integrieren, 48 Prozent bezeichneten sie als Araber und 42 Prozent erklärten, Araber seien ihnen unsympathisch (Dubet in: Dewitte 1999: 137 f). So kam die Menschenrechtskommission im gleichen Jahr zu der Feststellung:

„Wie ein Ölteppich breitet sich überall in Frankreich ein moderater antimaghrebinischer Rassismus aus, in sämtlichen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens und an allen Ecken des Landes, selbst dort, wo gar keine maghrebinischen Volksgruppen leben, wo also Probleme des Zusammenlebens gar nicht auftreten können.“ (ebd.: 138)

Mit der allgemeinen Verschlechterung der Lebensbedingungen wurde die kulturelle Differenz der Immigranten im Rahmen eines – inzwischen politisch instrumentalisierten Rassismus – zur unüberbrückbaren Hürde erklärt. Dabei wurde vor allem die mit politischem Engagement verknüpfte *citoyenneté* der Staatsbürgerschaft hervorgehoben. Dieser für das Konzept der Integration zentrale Begriff basiert auf dem ideologischen Mythos einer homogenen Nation. Er besteht darin, kulturelle Einheit und Pluralität für nicht vereinbar zu halten (siehe dazu Wieviorka in: Bizeul 2004: 8-11).

Eine Politik zugunsten kultureller Minderheiten wurde in Frankreich deshalb weitgehend abgelehnt, da sie die Grundlagen des republikanischen Integrationsmodells und das traditionelle (nationale) Beziehungsgeflecht von Staat und *citoyen* in Frage stellt. Politischer und Alltagsrassismus be-

ziehen ihre Argumentation also aus dem Idealtypus des Frankofranzosen, der allein Anspruch auf Teilnahme am politischen Leben erheben könne. Das erzeugt und verstärkt Nationalismus, der für die in Frankreich geborenen und zur Schule gegangenen Immigrantenkinder zunehmende Diskriminierungen bedeutete. Ihre Wohnungs- und Arbeitssuche blieb meist erfolglos, führte ihre Marginalisierung und insbesondere Stigmatisierung herbei. Es kam zu strengeren Polizeikontrollen mit rassistischen Übergriffen, den sogenannten *bavures*, häufigerer Untersuchungshaft und längeren Haftstrafen (siehe dazu v.a. Dubet/Lapeyronnie 1994: 145, 151), die sich vor allem „au faciès“, also an der Hautfarbe, oder an der Wohnadresse, dem „délit d’adresse“, orientier(t)en. Letzteres verweist nicht nur auf die gesellschaftliche Konstruktion der Sozio-Spezies ‚banlieusard‘, sondern auch auf die damit verbundene Invisibilisierung des rassistischen Hintergrunds.

Wegen ihrer angeblichen, auf ihre Zugehörigkeit zum Islam zurückgeführte Integrationsresistenz, ein Argument, das die rechtskonservative Politik aus der Kolonialzeit übernommen hatte, wurden *die* Immigranten – wie sie bald generalisierend genannt wurden – und ihre in Frankreich geborenen ‚unzivilisierten‘ Kinder, ‚les barbares des cités‘, schließlich zum nationalen Problem erklärt. Begriffe und Argumentation machen deutlich, dass dazu eine uralte, im Abendland in Krisenzeiten besonders beliebte Projektionsfigur wiederbelebt wurde: der Barbar. Seit Jahrhunderten erweist er sich als Folie kulturhegemonialer Differenzierung als besonders effektiv (siehe dazu Kimminich 2006b).

In diesem Klima entfaltete sich die französische Rap-Szene als eine autonome Bricolage kultureller Elemente. Sie äußerte sich zunächst als ästhetisierter Ausdruck der Stimmlosen, die mit Worten statt mit Waffen kämpfen. An einer quantitativen Wortfeldanalyse lässt sich die Fruchtbarkeit dieses Konzepts demonstrieren: „des mots pour exorciser des maux“, „des rimes qui égorgent“ oder „des verbes qui deviennent des projectiles“ (vgl. Kimminich 2000). Dabei wird der Mund zum Werkzeug, dessen Handhabung man allerdings erst erlernen muss: „La bouche est un outil / mais comme la faux et le marteau / Avant de vouloir en parler / apprend la signification des mots.“

Rappen heißt also mit dem Wort arbeiten, sich seiner Bedeutungen bewusst werden. Rappen ist daher mehr als technisch potenzierte Verbalakrobatik, es geht vielmehr um die De- und Rekonstruktion von Worten und Wortbausteinen, durch die sprachliche Festschreibungen aufgebrochen werden. Mit ihnen werden nicht nur Hierarchien und Hegemonien erzeugt, sondern die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit samt ihren sich darauf beziehenden Rollenschemata. Es geht daher um einen Kampf, der sich auf der Ebene von Vorstellungen vollzieht. Seine unsichtbare Front, die „Linha Imanigot“, kennt weder Territorien noch Grenzen, weil es

sich um eine semantische Demarkationslinie handelt, an der entlang durch Bedeutungen entstandene Bewertungen aufgehoben und/oder verschoben werden. Zweck dieser Demontage ist eine Attacke auf die mentalen Einstellungen, wie bspw. eine dichte Formulierung des Rappers Bustaflex resümiert, er tech-ni-fickt (tech-nique) das Gehirn seiner Zuhörer: „Mission de pénétrer les consciences en effraction / Chasser L’illusion, rétablir l’information, exécuter les préjugés / Pour libérer tes opinions, guerre cérébrale“ (Bustaflex, „Ma force“, *Bustaflex* 1998).

Was genau wird dekonstruiert und rekonfiguriert? Umfassende Textanalysen und Interviews zeigen, dass zunächst, der spezifischen gesellschaftspolitischen Situation Frankreichs entsprechend, auf rassistische Zuschreibungen reagiert wurde und immer noch wird. Zwei Beispiele aus den Jahren 1996 und 2006 zeigen, dass an die Stelle des (Selbst) Erfahrungsberichts und einer um Erklärung bemühten bzw. nach Verständnis suchenden Erzählung inzwischen ein desillusioniertes, aber trotziges Selbstbewusstsein des Anders-Seins getreten ist:

„A mon passage je sens l’odeur de la rage / Qui se dégage / Malgré vos tentatives de camouflage / Me revoilà fusillé des yeux / La honte on vit avec, dans l’dos une étiquette / Certains l’acceptent, d’autres la rejettent / et ça s’exprime en violence.“ (Yazid, *Je suis l’arabe* 1996)

Die Sonorität der Parethesen erzeugt durch die Assonanzen („passage“, „rage“, „dégage“, „camouflage“) eine bedrohliche Grundstimmung, von der sich die Heftigkeit der Reaktion deutlich durch „velare“, „labio-dentale“ bzw. dentale Auslaute nach hellem Vokal („avec“, „étiquette“, „acceptent“, „rejetten“) deutlich abhebt. Die sinnliche Wahrnehmung ansprechenden und bildhaften Formulierungen wie „l’odeur de la rage“, „fusillé des yeux“ oder „dans l’dos une étiquette“ materialisieren die Wirkung, die die Wahrnehmung des sprechenden Ichs durch andere auf dieses ausübt.

„Familles nombreuses considérées comme primitives.../ J’décris mes peine de Maure, celles-ci avec minutie. / Je suis maure mais pas die (engl.), le turban orne mes batailles, / Ma parole est d’or, j’n’ai pas d’arme, j’ridiculise porcs et bâtards. / J’fais réagir corps et cœurs, accepte mes torts et pleurs. / Rien à foutre, que vous me considérez hors des mœurs ! / Appelez-moi ,indigène‘, ,intégriste‘, ,voyou‘, ,trou d’balle‘ / Seulement capable de discerner une boule de football ! / N’oublier pas, je suis un énorme paranoïaque / Plein de mauvaise volonté, restant Arabe, dommage.“ (La caution, *Peine de Maures* 2006)

Das ebenso ironische wie selbstironische Lyric der Gruppe La Caution spielt mit Homophonien, mit *maure*, der Maure, und *mort*, der Tod. Die Stereotypen ethnischer Zuschreibungen werden als lebensbedrohlich herausgestellt, denn sie sind einesteils einem sozialen Tod vergleichbar: keine Arbeit, keine Anerkennung, keine Lebensgrundlage. Andernteils ersticken sie jede Form der Identitätsbildung, woraus das Dilemma der Paranoia resultiert, ein vielfach angesprochenes Thema.

Die Situation des zum ‚banlieusard‘ gewordenen ‚Immigranten‘ beruht auf der historischen Ausblendung der Kolonial- und Immigrationsgeschichte, was u.a. besonders an der Figur des Barbaren und Wilden deutlich wird, mit der in Rapsongs ebenfalls vielfach gespielt oder auch gedroht wird:

„[...] ils nous mettent dans les cages comme des sauvages / quelle gratitude de vrais-je avoir pour la France / Moi Joey Starr qu'on considère comme un barbare?“ (NTM, „Quelle gratitude“, *Authentik* 1991)

„Viens faire un tour dans ce qu'on appelle le ghetto / [...] / Dans la nuit, pourchassés par des Peugeot bleu foncé / Là-bas le taux de chômage n'est pas truqué / [...] / Les hautes autorités ont vite constaté / [...] / Que dans la cité il n'y avait plus d'autorité / [...] / Des gens s'battent [...] cassent des bus / Les sauvages deviennent sauvages.“ (Arkansas, „Dégâts collatéraux“ 2004)

Nicht nur die erste Rapper-Generation, die über das – die Integrationspolitik umsetzende Bildungssystem – zu französischen Staatsbürgern erzogen wurde und daher kulturell integriert war, stellt deshalb eine Beziehung zwischen (kolonialer) Vergangenheit und (rassistisch erlebter) Gegenwart her. Bei ihrer mit Geschichtsaufarbeitung verknüpften Suche nach kultureller wie personaler Identität, stießen sie bald auf die Grundlagen der Republik und damit auf die universalistischen Orientierungswerte des *citoyen*. Sich auf diese beziehend, fühlten sie sich, wie v.a. Dietmar Hüser (2003) gezeigt hat, als verantwortungsbereite Staatsbürger. Ihrem Wunsch nach aktiver politischer Teilnahme folgte jedoch bald eine herbe Enttäuschung. Sie mussten nicht nur feststellen, dass diese Werte in der französischen Gesellschaft nicht verwirklicht sind, sondern, dass diese insbesondere für sie nicht galten und immer noch nicht gelten. Daher wird in ihren Songs an den Entstehungskontext und die Bedeutung dieser Werte erinnert: „Le peuple français a fait couler son sang / Pour écrire noir sur blanc / Les bases d'une démocratie en Occident / Que les dirigeants s'en souviennent, / attends je les illumine“ (*11'30 contre les lois racistes* 1997). Oder es wird danach gefragt, ob Marianne sie wirklich liebt:

„Marianne, Mais est-ce qu'elle m'aime vraiment? / Un peu, beaucoup, à la folie, pas du tout ou passionnément? / J'te dis qu'elle t'aime [...] / Elle m'aime, elle t'aime, est-ce que la France m'aime? / Elle t'aime, malgré moi et mon HLM? Elle t'aime.“ (Bams, „Est-ce que ça vaut la peine“, Sachons dire Non! 1998)

Solche Verse zeigen einesteils, wie erzfranzösisch die erste Rapgeneration dachte und fühlte, andernteils wird die französische Geschichtsschreibung hinterfragt und neu geschrieben (siehe Hüser 2003: 323-354). Rap erzählt Geschichte um, betreibt ein History-re-telling (vgl. Kimminich 2004a), um die 354 blinden Flecken zu erhellen: „En ce qui concerne notre histoire / Ils ont des trous de mémoires / Va savoir qui dit vrai / Mais les dos marqués de coups de fouets / reflètent la véracité de mes faits“ (Aktivist, *Toujours actifs* 2000). Die Erinnerungslücken werden durch die erlebten Geschichten ihrer Großväter und Väter ergänzt sowie durch eigene Lebenserfahrungen.

„J'observe ces vieux combattants usés par la guerre / Par tant de services rendus au nom de la terre mère / Leur patrie ! Quelle patrie ? La leur est ici ! / Leur sang a coulé dans la Somme et dans la Marne / Fertilisé avec le temps la terre et les arbres / Mais quelle reconnaissance, les médisances sont toujours là / Pour l'homme de couleur, l'intolérance ne s'arrête pas.“ (Sléo, *Monnaie de singe* 1996)

Mit dieser Geschichtsaufarbeitung wird nicht nur den (Vor)Vätern ihre Würde zurückgegeben, sondern auch den Söhnen eine Grundlage der eigenen Identitätsfindung und eines Selbstwertgefühls, denn wie Freeman formuliert: „Chacun a son histoire, et il n'est jamais trop tard pour la faire [...]“. L'histoire s'écrit qu'avec nos actes“ (Freeman, *L'histoire n'est jamais faite* 1999).

Geschichte spielt in Rap-Songs daher eine wichtige Rolle. Zurzeit tourt bspw. das Kollektiv Les Sons de la Rue mit einer Rap- und Tanz-Inszenierung „Les soldats inconnus“ durch Frankreich, um einige jener ausgeblenden Geschichten zu vermitteln, v.a. die der *Tirailleurs sénégalais*.

In jüngster Zeit lassen sich aber auch andere Entwicklungen in der französischen Rap-Szene beobachten, die seit jeher auf die Stimmung der *Banlieue* reagierte. Ablehnung und fehlende Anerkennung erzeugen Depression oder Aggression und bringen kulturelle Abseitsstellung hervor, wie besonders die Soziologen François Dubet, Didier Lapeyronnie oder auch der Psychosoziologe Charles Rojzman immer wieder warnend hervorhoben:

„Eingesperrt in der Enge der Vorstädte [...] den sozialen Abstieg vor Augen und zudem noch durch die Maßnahmen diskriminiert, die eigentlich dazu dienen sollten, ihnen zu helfen, sind einige Jugendliche zu jedem Risiko bereit. Durch das Gefühl, gedemütigt und ausgeschlossen zu sein, gewinnt die Gewalt an Attraktivität.“ (Rojzman 1997: 60)

Das hat sich einerseits in den Unruhen im Herbst 2005 mehr als deutlich gezeigt. Andererseits haben sich die zentralen Metaphern der Songtexte verändert und ihr Ton ist rauer geworden. Marianne, deren Liebe man sich zu versichern suchte, wird zur Rabenmutter und Hure, denn sie hat ihre Kinder auf die Straße gesetzt. Der Song „La FranSSe“ (*Politikement inkorrekt* 2005) von M. R., alias Richard Makela, führte zu seiner Anklage und zur Anklage weiterer Rapper, von denen die meisten wegen Songs aus vergangenen Jahren für die Unruhen von 2005 verantwortlich gemacht werden sollten. Die Anklage kam von dem UMP-Abgeordneten Daniel Mach. Darüber hinaus wurde ein Gesetzesentwurf eingereicht, mit dem die Stimmen der *Banlieue* in Zukunft leichter zum Verstummen zu bringen gewesen wären. Machs im September 2005 bei der Nationalversammlung eingereichte Gesetzesänderung nannte sich *Loi contre le délit d'atteinte à la dignité de la France et de l'Etat*; ein Verstoß sollte mit Gefängnisstrafe ohne Bewährung geahndet werden können. Damit wurde ein weiterer Versuch unternommen, die unbequeme Aussagekraft des Rap einzuschränken. Die erste größere Affaire dieser Art, die Affaire NTM, wurde bereits 1996 gestartet, ebenfalls von Abgeordneten des rechten Lagers, damals von der Front National (siehe dazu Hüser 1999). Beide Versuche scheiterten, die geforderte Strafe wurde im Fall NTM auf Druck der Öffentlichkeit herabgesetzt. Im Fall Makela und Co. wurde die Anklage ebenso wie der Gesetzesentwurf zurückgewiesen.

Da die mediale Berichterstattung meist nur diejenigen Verse aus M.R.'s Song zitierte, die die historischen Ikonen Napoleon und de Gaulle verunglimpften, möchte ich auf andere Aussagen des Songs verweisen:

„La France est une mère indigne / Qui a abandonné ses fils sur le trottoir [...] / Mes frères musulmans sont haïs / Comme mes frères juifs à l'époque du Reich / de la main des nazis / Un français c'est devenu une question de couleur / On porte les stigmates / d'une colonisation mal digérée / Mais n'oubliez pas / Qu'ici est chez nous / Il faudrait qu'ils fassent avec nous / Faudrait qu'ils construisent avec nous“.

Diese Verse bringen zum einen die Frustration einer Jugend zum Ausdruck, die sich integriert hat und dennoch keine Gleichberechtigung erfährt. Zum anderen werden aber auch die Ausblendungen einer Gesellschaft und Poli-

tik benannt, die ihre Versäumnisse in der Vergangenheit und ihre Aufgaben in der Gegenwart nicht zur Kenntnis nimmt. Die ebenfalls mitangeklagte Rapgruppe Sniper machte die Anklage 2006 ihrerseits zum Thema des Songs „La France, Itinéraire d’une Polémique“ – eine Anamnese der Wortwahl, mit der wiederholt deutlich gemacht wird, welche Möglichkeiten sich dem Vorstädter bieten und wie verbale Aggressionen auch verstanden werden können, nämlich als Alternative zur konkreten Gewalt:

„C’est juste un cri de colère d’un jeune au bout du rouleau / Qui en veut à la terre entière car il est mal dans sa peau / Au lieu de changer de vocabulaire, il le dit avec ses mots / Au lieu d’aller foutre la de-mer (merde), il préfère prendre un stylo / Il est choquant mais, il n’a d’autre solution / Il emploie des mots violents afin d’attirer l’attention.“

Fünf Jahre früher waren die Verse derselben Rapgruppe tatsächlich sanfter, bspw. als sie zum damaligen Zeitpunkt bereits auf die besonders von den Medien betriebene Stigmatisierung und Kriminalisierung des *Banlieusards* aufmerksam machten, die sie entschieden von sich wiesen:

„Ouais j’ai le look, typique, banlieusard. [...] / Bien souvent, bien souvent, j’ai ressenti dans le regard des gens / De la méfiance à mon égard, mis à l’écart et c’est vexant / Avec ça, la paranoïa t’envahie [...] / Les médias nous cataloguent, nous salissent et nous niquent la santé / On montre toujours les mauvais côtés, / Dans les films c’est abusé pour quoi on nous fait passer, j’suis médusé! / Faut pas pousser! J’suis pas un arracheur de sac à main.“ (Sniper, „Pris pour cible“, *Du rire au larmes* 2001)

Aber der trotzige Anspruch, als mündiger Staatsbürger anerkannt zu werden bzw. als verantwortungsbewusstes Individuum wirken zu wollen, hat auch neue Zielbereiche gefunden. Einerseits haben sich Rapper wie Jugendliche unter dem Druck der anhaltenden Ablehnung und Ausgrenzung in Frankreich seit den ausgehenden 1990er Jahren, v.a. aber nach dem 11. September 2001, vermehrt dem Islam zugewandt. Die Konversionen haben laut Statistik auch 2006 weiterhin messbar (etwa 3.600 jährlich) zugenommen. Das lässt sich einesteils durch die in der *Banlieue* arbeitenden islamistischen Organisationen erklären. Sie bieten in einem Alltag ohne Perspektiven, wie soziologische Studien zeigen, erfolgreich Halt durch Struktur (Gebete) und Orientierungswerte (Koran). Andernteils ist nicht zu übersehen, dass viele junge Muslime der zweiten Generation religiöse Werte vor allem deshalb übernehmen, weil sie dadurch ihre Individualität betonen können. Dabei werden die religiösen Grundlagen vor dem Hintergrund westlicher Kultur oft ohne Bezug zu den Ursprungskulturen umgedeutet,

was sich auch an Phänomenen wie dem seit dem Ramadan 2002 in Frankreich vertriebenen ‚politisch korrektem‘ Mekka-Cola („Ne buvez plus idiot, buvez engagé“), dem moralisch unbedenklichem Hallal Fast Food (der erste BKM, Burger King Muslim, wurde angeblich in Clichy-sous-bois eröffnet) oder an Musliminnen zeigt, die ihre Verschleierung mit feministischen Parolen ‚Mein Körper gehört mir‘ begründen. Islamischer, oft aggressiver, Rap spiegelt daher nicht einen Konflikt zwischen okzidentaler und orientalischer Kultur, sondern ist als innereuropäische Problemzone wahrzunehmen. Die früheren Arbeiterviertel der Großstädte wurden in Frankreich inzwischen vor allem mit Muslimen besiedelt. Dort, wo einst extreme Linksparteien ihre Anhänger rekrutierten, finden nun radikale Gruppen und anti-imperialistische Bewegungen ihre Anhänger. Die Revolte gegen die etablierte (Welt)Ordnung findet, wie Olivier Roy (2002) feststellt, heute daher oft im Namen des Islams statt. Es handelt sich dabei allerdings meist um eine pathologische Folge der Verwestlichung des Islams, dessen mutierte Praxis aufgrund äusserer Einflüsse zur Gewalt neigt. – Heißt das nun, dass auch aus RAPublikanern religiöse Fanatiker geworden sind?

Nicht unbedingt, denn mit Auftreten erster sogenannter fundamentalistischer Rapgruppen, setzte bald ein Agens ein, das den Kernmechanismus der HipHop-Bewegung kennzeichnet. Es geht ihr nicht um Inklusion durch Exklusion, sondern um eine offene Gemeinschaft, die Anderes und Fremdes dadurch integriert, dass sie es absorbiert und für sich verwertbar macht. Dementsprechend arbeiteten andere Rapper gleichzeitig an einer Recodierung des Korans, als die ersten fundamentalistischen Rapper in Erscheinung traten. Der 1999 vom Christentum zum Islam konvertierte Kery James, „weil er in Stunden des Zweifels und der Angst leichter einen Imam fand als einen Priester, der ihm zuhörte“ (Médioni 2004), brachte 2004 eine Kompilation mit Rapsongs und religiösen Liedern heraus, deren Titel Programm ist: *Savoir et vivre ensemble*. Er bezeichnet es als „une manière de lutter positivement contre les injustices dont on peut être victime.“¹ Mit diesem Album, an dem sich 30 HipHop-Künstler und Künstlerinnen aller Konfessionen und unterschiedlicher kultureller Wurzeln über die universellen Werte des Islam äußern, die die Werte von Muslimen, Christen, Juden und allen vernunftbegabten Menschen seien, appellierte James an die Verantwortlichkeit des Einzelnen. In seinem 2005 auf den Markt gebrachten Album *Ma vérité* präsentiert er die Synthese seines Engagements als Citoyen und Gläubiger. Auch der Straßburger Abdl al Malik, Gründungsmitglied der Gruppe NAP (New African Poets), reagierte auf die ideologische Hetze fundamentalistischer Gruppen („Fuck Babylon“) mit seiner sufistischen Auslegung des Koran und schildert aus eigener Erfahrung die Anziehungs-

1 Gespräch mit Soeuf Elbadawi abrufbar unter:
http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/060/article_14997.asp.

kraft und Vereinnahmungsstrategien der Tabligh. In seiner Autobiographie *Qu'Allah bénisse la France* (erschienen bei Albin Michel 2004) erzählt er, wie er sich von ihnen löste und zum Sufismus fand. Letzterer bietet sich nicht nur Abdl al Malik als eine Alternative zur gesellschaftlichen Ordnung des laizistischen französischen Staates an, denn er versteht den Koran mit universalistischen republikanischen Werten, so dass dieser als das verkehrte positive Spiegelbild eines verfallenen republikanischen Universalismus erscheint:

„Il y a un brassage ethnique dans l'islam, c'est ça qui est bien. C'est une religion qui accepte le monde entier, il n'y a pas de discrimination. L'islam c'est pas seulement pour un seul peuple, c'est pour l'univers... c'est une communauté, c'est pour le monde entier.“ (Nabil, zitiert nach *Wievorka* 2004: 106)

Unsere religiös gewordenen RAPublikaner sind also eher als Verfechter eines Weltbürger'tums zu sehen. Die Vision einer solchen transglobalen Gemeinschaft hat sich die US-amerikanische HipHop-*Umma* gezielt zur Aufgabe gemacht. Der amerikanische Forscher Samy H. Alim (2005) ist ihrer Entstehung und ihrem Wirken nachgegangen. Bei der transglobalen HipHop-*Umma* handelt es sich um eine Bewegung, die sich über die global aktive kulturelle HipHop-Hood entfaltet hat, deren ‚offizielle‘ Religion von Beginn an der Islam war. Es genügt, an die islamisch geprägte Zulu Nation Afrika Baambaatas zu erinnern, der zur ersten großen Figur einer transnational operierenden HipHop-‚Familie‘ wurde. Über ihre Netzwerke breitete sich der HipHop in Europa aus, zunächst in England, dann in Frankreich, wo er, wie überall, einerseits kulturelle, soziale und politische Nischen für ethnisch ausgegrenzte Gruppen schuf, als *transglobal islamic underground* andererseits aber auch eine anti-islamophobe Mobilisierung französischer und britischer Muslime ins Leben rief. Auf diese Weise wird der Islam in der HipHop-Nation nicht nur in den Alltag integriert, sondern er wird durch ‚nation-building-activities‘ auch operationalisiert: „Plus les jeunes se tourneront vers l'Islam, plus les rappeurs s'adresseront à eux“ (Médioni 2004).

Parallel zu dieser ebenso religiös motivierten wie individualistisch geprägten Weltgemeinschaft zeichnet sich im französischen Rap eine weitere Tendenz ab: Antiglobalismus. Symbolisches Ziel der Kritik ist Babylon, ein aus dem Rastfarianismus übernommenes Sinnbild (siehe dazu Kimminich 2006b) eines alles verschlingenden globalen Kapitalismus, gegen den sich nicht nur Rap, sondern auch andere Musikszenen zunehmend artikulieren, bspw. die 10-köpfige Reggae-Ska-Gruppe Babylon Circus mit ihrem Album *Dance of Resistance* von 2004, das nicht zufällig auch ein ‚Interlude Barbare‘ enthält und dessen Songtitel einen musikalischen Terrorangriff

versprechen. Die Gruppe singt auf Französisch und Englisch, denn Babylon hat viele Sprachen. Aber bleiben wir beim Rap, auch hier sind die Beispiele zahlreich. Die Pariser Gruppe 113 mahnte bereits 2000:

„Le monde est sous contrôle d’une poignée d’hommes à la solde / Le seul empire s’attend sur le compte de Babylone / C’est en ces lieux maudits que le pire et la vie commence / Ouvrir les yeux et grandir dans une sale banlieue en France / [...] La haine a remplacée l’amour, [...] le quotient un affront, [...] Dans chaque banlieue, et dans chaque té-ci [cité] / Babylone va sombrer, les jeunes révoltés / Le signal est donné, le face à face peut commencer.“ (113, „C’est ici que la vie commence“, *Les Princes De La Ville* 2000)

Das war vor den Unruhen im Herbst 2005. Ein Jahr später erweitert die Rapperin Keny Arkana, „J’viens de l’incendie“, die Zielgruppe dieses Schlachtrufes 2006, indem sie sich nicht mehr nur an die ‚jeunesse de banlieue‘ wendet, sondern an die ‚jeunesse du monde‘. Es handelt sich also nicht mehr nur um einen Kampf, der auf lokaler (nationaler) Ebene geführt werden soll – und auch nicht um jenen politisch heraufbeschworenen und instrumentalisierten Kampf der Kulturen – sondern um einen globalen mentalen Kampf mit lokalen (Wort)Schlachtfeldern:

„Mondalisation libérale, l’économie est dictature / Le Tiers-monde ligoté par des traités de traitres seulement / [...] Ça privatise à tout va, entrepreneurs, politiciens / Dévaluent l’entreprise d’Etat pour le vendre aux copains / Ils se refont le monde entre eux sans même se cacher / Ils se foutent des peuples et des cultures / [...]

Refrain: Resistance, [...] Babylone, Entends-tu la colère monté / Les oubliés de l’occident et les oubliés du Tiers-monde / Babylone tu nous a dit ‚c’est mache ou crève‘ / Alors on marche ensemble contre toi pour faire valoir nos rêves [...]“ (Keny Arkana, „Jeunesse du monde“, *Entre Ciment et Belle Etoile* 2006)

Kommen wir nun abschließend zu den Techniken und Wirkungsweisen der HipHop-Kultur, vor allem des Raps, die ich vor dem Hintergrund eines Kulturmodells beleuchten möchte, das Kultur als ein gemeinsames Projekt und nicht als Projektion einer (herrschenden) Elite versteht. S.J. Schmidt definiert Kultur als ein „Programm der gesellschaftlich praktizierten bzw. erwarteten Bezugnahmen auf Wirklichkeitsmodelle, also auf Kategorien und semantische Differenzierungen, auf ihre affektiven Besetzungen und moralischen Gewichtungen.“ (Schmidt 2003: 38). Das macht deutlich, dass Kultur nur als eine Diskursfiktion existiert und daher entscheidend ist, welche Kategorien und Bezugnahmen lebenspraktische Anwendung finden. Kultur ist also „ein offener Horizont von realisierbaren alternativen Prog-

rammanwendungen.“ (ebd.: 44). Sie werden immer wieder von neuem ausgewählt und beziehen sich auf Vergangenes ebenso wie auf Gegenwärtiges und auf Fremdkulturelles. D.h. Kulturen entstehen und leben durch ein beständiges Recyclen, durch Zerschreddern des kulturellen Zeichenmaterials, aus dem neue Bezugspunkte und Orientierungswerte gewonnen werden. Das Zitat (Wort, Bild etc.) als Bruchstück und Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Fremden und Eigenem, eröffnet neue Horizonte und zeigt Veränderungen an.

Bezugspunkte und Zitate erzeugen einerseits Differenzen, andererseits aber auch Zugehörigkeiten. Diese Prinzipien hat sich die HipHop-Kultur zu Eigen und zum zentralen Prinzip ihres Schaffens gemacht. Im sozialen und kulturellen Abseits, an den Rändern der urbanen Gesellschaft entstanden, wo sich, wie Jean Baudrillard (2000) konstatierte, nicht nur Abfall, sondern auch „menschlicher Müll versammelt“, werden der Zusammenhang und die Effekte von Recycling und Zitieren besonders deutlich. Ich erinnere daran, dass sich die Gettobewohner der Southbronx Platten und Plattenspieler zunächst aus dem Wohlstandsmüll der weißen Wohnviertel holten, um Zugang zu Musik und dem ihnen verwehrten Entertainment (Schwarze hatten keinen Zutritt zu Diskotheken) zu haben. Sie schufen damit das allen Ausdrucksmedien des HipHop eigene Prinzip des *Sampling*. Es war Ursprung eines neuen Schaffensstils, aus dem eine Vielzahl an Techniken der Rekonfiguration entstand (siehe dazu v.a. Bonz in Jacke/Kimminich/Schmidt 2006).

Was mit diesem Prinzip auf einer Metaebene in Gang gesetzt wird, kann im Deutschen durch eine semantische Begriffsabklärung sichtbar gemacht werden (siehe dazu Kimminich 2006c). Das Kompositum ‚Plattenspieler‘ beruht auf einer Übertragung: Ein Spieler spielt immer auf oder mit etwas. Mit ‚Plattenspieler‘ wird aber ein Gerät bezeichnet, das konservierte Musik abspielt und hörbar macht. Es dient der Reproduktion von etwas, das eigentlich die Anwesenheit und Aktivität von Spielern und Instrumenten voraussetzt. Der Plattenspieler ersetzt diese Voraussetzungen, indem er deren Präsenz simuliert. Er vergegenständlicht das „Prinzip technologischer Reproduzierbarkeit des Kunstwerks“, wie der Philosoph Walter Benjamin es 1935 beschrieben hat; nicht aber das der ebenso von ihm aufgezeigten Konsequenzen: nämlich den Verlust des Originals, des Rituals und der daraus entstehenden Aura. Denn der vom vorgegebenen abweichende Gebrauch des Reproduktionsgerätes Plattenspieler verweist auf eine neue Konzeption von Schöpfung. Der DJ kreiert anhand von Kopien durch Ilieren, Zitieren und Kombinieren ein einmaliges und originales Spiel, das eine auratische Erfahrung bietet.

Der Begriff des Plattenspielers erhält damit die seiner Wortklasse eigentlich entsprechende Bedeutung zurück: er bezeichnet analog zum Kla-

vier- oder Gitarrenspieler den DJ, der auf einem ‚Plattenspieler‘ spielt. Eigentlich ist dieser ein ‚PlattenspielerSpieler‘ und damit sind wir in die Ebene der unmittelbaren Phänomene und Tätigkeiten zurückgekehrt, die Benjamin dem ‚echten‘ Kunstwerk zuordnete.

Kommen wir zum ‚Rapper‘, er arbeitet mit Sprache. Wie eignet er sie sich an? Durch De- und Rekonstruktion des gesprochenen Wortes bzw. von Diskursen, d.h. über ein reformulierendes Story- und History-re-telling. Er erzählt die Geschichte als seine persönliche Geschichte um, bringt sich als Subjekt in die Metaerzählungen ein, die er dadurch verändert. Dazu greift er auf zentrale Vorbildfiguren der okzidentalen, orientalischen oder afrikanischen Kulturgeschichte zurück, recycelt sie, nutzt sie zur Her- und Darstellung seiner ebenso lokal wie global vernetzbaren Identität bzw. zur Wirklichkeitsgestaltung. Bauten die Mitglieder des Massilia Soundsystems ihre Identitäten auf dem mittelalterlichen Trobadour auf, so gründete Faf Larage eine seiner Teil-Identitäten auf das Modell des mittelalterlichen Kreuzritters bzw. Samurai oder die 12-köpfige Pariser Gruppe La Brigade auf die zwölf Apostel, ein Vor- oder Leitbild, das auch polnische Rapper benutzen (vgl. Reszuta in Kimminich/Rappe/Geuen/Pfänder 2007).

Kommen wir abschließend noch einmal auf den Plattenspieler zurück. Die US-amerikanische Rap-Legende Lauryn Hill nutzt ihn in ihrem Video-Clip „Everything is Everthing“ als eine eindringliche Bildmetapher. Der Tonabnehmer eines überlebensgroßen Plattenspielers tastet die Straßen von New York ab. Der Plattenspieler erscheint hier als mystische Maschine, die die Welt und ihre Signaturen spielerisch verdreht. Der Diamant des Tonarms zerreißt Zeitungspapier, zerfurcht Sätze und Wörter, trennt Bedeutungen von Zeichen, lässt eine Stunde Null der Bedeutungen entstehen, in der ‚alles alles ist‘. Das erzeugt Ungewissheiten, Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen.

Was dieser metaphorische Plattenspieler zerfurcht, ist also letztendlich der verengte Horizont einer als essentialistisch gedachten und praktizierten hegemonialen Kultur, die aus wertenden Kategoriebildungen hervorgegangen ist und in der nur ganz bestimmte (klassen-, rassen-, religionsspezifische etc.) Bedeutungen aufrechterhalten werden. Die im 20. Jahrhundert entstandene Popkultur hingegen bedient sich der (nicht nur) abendländischen Kultur- und Kunstgeschichte als eines Repertoires von Formen und ‚Materialien‘. Das gesamte Symbolarsenal unseres Weltkulturerbes dürfte wohl mindestens einmal über den Horizont ihrer medialen Inszenierungen gewirbelt sein.

In einer lebenspraxisorientierten oralen Kultur haben Zeichen und Symbole einen anderen Stellenwert. Selbst- und (Gruppen)Bewusstsein, personale wie kulturelle Identität werden in ihr nicht durch eine passive und distanzierte Rezeption und Imitation des Repräsentationellen gebildet,

sondern durch Aneignung und Gegenwart. Deshalb triumphiert mit dem – aus essentialistischer Kulturbetrachtung – kulturbarbarischen PlattenspielerSpieler, dem DJ und Rapper, nicht eine revoltierende, Gegenbilder erzeugende Subkultur, sondern ein uraltes Verständnis von Kultur im Sinne von Vergegenwärtigung statt Vergegenständlichung (siehe dazu auch Rappe in Kimminich/Rappe/Geuen/Pfänder 2007).

Vor diesem Hintergrund zeigt die Geschichte des französischen Rap, dass sich trotz der auch in Frankreich existierenden kommerziellen, den allerdings wenigen rassistischen (antijüdischen und antifranzösisch islamistischen) oder den ebenfalls nur wenigen den US-amerikanischen Gangsta-Rap imitierenden Gruppen eine Entwicklung beobachten lässt, die den genannten Grundprinzipien des HipHop entspricht. Anstatt aufgrund des Bedürfnisses nach Anerkennung Inklusion durch Exklusion zu erzeugen, werden sowohl im religiösen als auch im laizistischen Rap-Flügel die Horizonte durch Selbstbeobachtung, Gesellschafts-, Geschichts- und Religionskritik erweitert. Dadurch werden Grenzziehungen und Wertungen jeder Art entschärft, ohne jedoch Unterschiede aufzuheben. Als lokal wirkende Kultur der Vergegenwärtigung haben HipHop und Rap sich nicht nur global verbreitet, sondern auch das Globale ins Blickfeld genommen. Dabei machen sie einerseits auf die Ursachen und Zusammenhänge von Rassismus, sozialer Ausgrenzung und ökonomischer Ausbeutung aufmerksam, andererseits verstehen sie Anderes konstruktiv zu nutzen, orts- und situationspezifisch zu integrieren. Die universalistisch gedachten Grundrechte des Menschen der französischen Revolution bzw. ihre Nicht-Einlösung (v.a. der Gleichheit) haben zur Entgrenzung der französischen *RAPublique* sicherlich einiges beigetragen, was nicht ausschließt, dass sich gleichzeitig und vielleicht gerade deshalb immer wieder Pseudo-Fundamentalismen und extremistische Ideologien entfalten.

Literaturverzeichnis

- Abd al Malik (2004): *Qu'Allah bénisse la France*. Paris: Albin Michel.
- Alim, H. Samy (2005): „A New Research Agenda. Exploring the Transglobal Hip Hop Umma.“ In: Miriam Cooke/Bruce B. Lawrence (Hg.): *Muslim Networks. From Hajj to Hip Hop*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press, 264-274.
- Badawia, Tarek/Franz Hamburger/Merle Hummich (Hg.) (2003): *Wider die Ethnisierung einer Generation. Beiträge zur qualitativen Migrationsforschung*. Frankfurt/M.: Iko Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

- Baudrillard, Jean (2000): „Die Stadt und der Haß.“ In: Ursula Keller (Hg.): *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 130-141.
- Benjamin, Walter (1935/1978): „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit.“ In: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.) *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 435-508.
- Bonz, Joachim (2006): „Sampling: Eine postmoderne Kulturtechnik.“ In: Christoph Jacke/Eva Kimminich/Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Kulturschutt: Über das Recyceln von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: Transcript, 333-353.
- Boucher, Manuel (1998): *Rap: Expression de Lascars*. Paris: L'Harmattan.
- Dewitte, Philippe (1999): *Immigration et intégration – l'état des savoirs*. Paris: La Découverte.
- Dubet, François/Didier Lapeyronnie (1994): *Im Aus der Vorstädte. Zerfall der demokratischen Gesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hüser, Dietmar (1999): „Vive la RAPublique – Botschaften und Bilder einer anderen Banlieue.“ In: Richard Van Dülmen/Alf Lüdke (Hg.): *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 7 (2), 271-294.
- Hüser, Dietmar (2003): *RAPublikanische Synthese. Eine Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*. Köln: Böhlau.
- Kimminich, Eva (2000): „Enragement und Engagement. Beobachtungen und Gedanken zur WortGewalt der französischen und frankophonen Hip Hop-Kultur.“ In: Eva Kimminich/Claudia Krülls-Hepermann (Hg.): *Wort und Waffe*. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, 147-174.
- Kimminich, Eva (2004a): „(Hi)story, Rapstory und ‚possible worlds‘ Erzählstrategien und Körperkommunikation im französischen und senegalesischen Rap.“ In: Eva Kimminich (Hg.): *Rap More Than Words*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang Verlag, 233-267.
- Kimminich, Eva (2004b): „Rap: More Than Words. Eine Zwischenbilanz – 3 Jahrzehnte Hip Hop – 3 Jahrzehnte Hip Hop-Forschung.“ In: Eva Kimminich (Hg.): *Rap More Than Words*. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, VII-XXVI.
- Kimminich, Eva (2006a): „Citoyen oder Fremder? Ausgrenzung und kulturelle Autonomie in der Banlieue Frankreichs.“ In: Archiv für Sozialgeschichte, Bd. 46: *Integration und Fragmentierung in der europäischen Stadt*. Bonn (Verlag J.H.W. Dietz Nachf.), 505-538. Als PDF-Dokument verfügbar: <http://www.fes.de/aktuell/focusjugend/7/publ_a.htm> und <<http://www.semiose.de/index.php?id=397,39>> (Zugriff: 31. Juli 2007).
- Kimminich, Eva (2006b): „Kultur(Schutt)Recycling: Von Kids und Barbaren, Jesuslatschen und Dreadlocks – Jugend im Spannungsfeld von Konzepten und Kulturprogrammen.“ In: Eva Kimminich/Christoph Ja-

- cke/Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Kulturschutt: Über das Recyceln von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: Transcript, 34-69.
- Kimminich, Eva (2006c): „Der PlattenspielerSpieler. Vom Konservieren zum Inkarnieren.“ In: Adalbert Hoesle/Barbara Frieß (Hg.): *Culture Insurance. no text. no reception*. Köln: Vice Versa, 343-368.
- Kimminich, Eva/Michael Rappe/Heinz Geuen/Stefan Pfänder (Hg.) (2007): *Express Yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: Transcript.
- Mascelet, Olivier (2003): *La Gauche et les cités: enquête sur un rendez-vous manqué*. Paris: La Dispute.
- Médioni, Gilles: „Les rappeurs d’Allah.“ In: *Express* 7. Juni 2004. <<http://www.lexpress.fr/mag/arts/dossier/enqueteurbain/dossier.asp?id=427978>> (Zugriff: 30. Juli 2007).
- Rappe, Michael (2007): „Rhythmus-Sound-Symbol: Struktur und Vermittlungsformen einer *oral culture* am Beispiel des Hip Hop.“ In: Eva Kimminich/Michael Rappe/Heinz Geuen/Stefan Pfänder (Hg.): *Express Yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: Transcript, 139-158.
- Reszuta, Bartolomae (2007): „Semiotische Autonomie populärer Kulturen. Eine Fallstudie zum polnischen Hip-Hop.“ In: Eva Kimminich/Michael Rappe/Heinz Geuen/Stefan Pfänder (Hg.): *Express Yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: Transcript, 175-194.
- Rojzman, Charles (1997): *Der Haß, die Angst und die Demokratie. Einführung in die Sozialtherapie des Rassismus*. Paris: AG SPAK.
- Roy, Olivier (2002): *L’Islam mondialisé*. Paris: Seuil.
- Schmidt, Siegfried J. (2003): *Geschichten & Diskurse*. Hamburg: Rowohlt Tb.
- Terkessidis, Mark (2004): *Die Banalität des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive*. Bielefeld: Transcript.
- Vicherat, Mathias (2003): *Pour une analyse textuelle du RAP français*. Paris: L’Harmattan.
- Wieviorka, Michel (2004): „Zur Überwindung des Konzepts der Integration. Eine Lektion aus französischen Erfahrungen der Gegenwart.“ In: Yves Bizeul (Hg.): *Integration von Migranten. Französische und deutsche Konzepte im Vergleich*, Frankfurt/M.: Deutscher Universitätsverlag, 1-11.

URBANE TROPEN: HIPHOP À LA RÉUNION

Carsten Wergin

Einleitung

HipHop ist ein globales Medium und wird in mittlerweile unzähligen Kontexten auf unterschiedliche Weise verwendet. Dieser Text beschreibt einige Aspekte des HipHop im Bezug auf die subtropische Insel La Réunion, einem Überseedepartement Frankreichs im Indischen Ozean. Auf einer Fläche von etwa zweieinhalbtausend Quadratkilometern leben dort Menschen aus unterschiedlichen Regionen Afrikas, Indiens, Asiens und Europas seit Mitte des 17. Jahrhunderts zusammen. Vor dieser Zeit war La Réunion menschenleer. Doch seit der Kolonialisierung haben sich dort eine besondere Kultur der Vermischung, der „Métissage“ (Vergès 1999), und mit ihr charakteristische Musikstile entwickelt. Unter dem Einfluss des HipHop kommt es abermals zu solchen Vermischungen. Der Stil erlaubt lokalen Akteuren neue Möglichkeiten des musikkulturellen Austauschs. Musiker La Réunions schließen sich damit einem globalen Genre an (Negus 1998). Sie machen ihre Insel über deren Strände hinweg bekannt und bringen gleichzeitig kulturelle Einflüsse von außerhalb nach La Réunion mit.

Ein zentraler Aspekt, der vom HipHop transportiert wird, ist das Gefühl des Urbanen. Im Folgenden werde ich dieses Gefühl bezogen auf den Kontext einer subtropischen Insel beschreiben und deutlich machen, dass Urbanität nicht allein in den HipHop-Sounds städtischer Metropolen eine zentrale Rolle einnimmt (Arkette 2004; Bennett 1999; Sassen 2001; Smith 2005). Denn mit dem Aufkommen einer lokalen HipHop-Szene machen réunionenische Akteure was bisher als urbane Charakteristiken galt, als Bestandteil ihrer eigenen Lebenswelten sicht- und hörbar. Fundamental ist hierbei die vom oben erwähnten Begriff Métissage beschriebene, soziokulturelle Entwicklung La Réunions. Er meint nicht das Bild friedvollen Zusammenlebens einer Multikulti-Gesellschaft. Die Erinnerungen an Sklaverei, Unterdrückung und Verschleppung sind dafür im Alltag der Inselbevölkerung zu präsent.

La Réunion ist Teil Frankreichs, Teil der Europäischen Ultraperipherie.¹ Die Insel ist politisch anderen Regionen Europas gleichgestellt. Wirtschaftlich steht sie jedoch weiterhin in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zur ehemaligen Kolonialmacht.

Einer der lokalen Musikstile, mit dem dieses Abhängigkeitsverhältnis erstmals öffentlich diskutiert wurde, ist der Maloya. Nachstehend beschreibe ich zunächst den Musikstil Maloya und diskutiere, wie er Einzug in einen globalen World Music-Kontext hielt (Teil 2). Ebenso wie HipHop ist Maloya ein musikkulturelles Medium. Der Stil transportiert politische Themen. Er ist Grundlage und Austragungsort für Auseinandersetzungen. Ein entsprechender Gebrauch verbindet réunionesischen Maloya mit HipHop. Dieses verwobene Verhältnis der Stile stellt sich im Widerspruch zwischen exotischen Image der Insel und der Verwendung eines urbanen Musikstils durch lokale musikkulturelle Akteure dar (Teil 3). Bei dem Versuch HipHop in einem subtropischen Kontext zu etablieren, stoßen réunionesische Musiker auf unterschiedliche Restriktionen. Ein zentraler Aspekt ist, dass HipHop nicht das Image einer Tropeninsel vermittelt, sondern von Alltagsproblemen erzählt, denen Touristen oder World Music-Fans in ihrer Musikauswahl nicht unbedingt begegnen wollen. Diese bilden jedoch auf internationaler Ebene den Hauptabsatzmarkt für réunionesische Musik. Mit der Verbindung von Maloya und HipHop versuchen lokale Akteure, auf dieses Problem zu reagieren und hierfür eine réunionesische HipHop-Identität zu entwickeln. Im vierten Teil zeige ich, ob oder wie ihnen das auf La Réunion gelingt. Abschließend führe ich die zentralen Thesen des Textes zusammen und benenne zwei Hinderungsgründe für den ausbleibenden, überregionalen Erfolg von HipHop-Akteuren dieser und anderer, subtropischer Inselregionen.

1 Der Status Réunions als eine der *Régions Ultrapériphériques Européennes* (RUP) beruft sich auf den Artikel 299.2 des *Amsterdamer Vertrags*. Genauere Informationen sind zugänglich unter der URL: <http://www.regionreunion.com/fr/spip/modelerup.php?id_article=942> (Zugriff: 15.06.2007). Eine kritische Auseinandersetzung mit dem vor allem ökonomischen Abhängigkeitsverhältnis zwischen Kontinental-Frankreich als Zentrum und den Ultraperipherien Réunion, Guadeloupe, Martinique und Französisch Guayana findet sich unter anderem im Artikel „La décolonisation de l’Outre-mer n’a pas eu lieu...“, erschienen in der réunionesischen Tageszeitung *Le Témoignages* (14.10.2004) und ist zugänglich unter der URL: <http://www.temoignages.re/article.php?id_article=5859> (Zugriff: 15.06.2007).

Maloya und HipHop

Maloya ist eine Musik, die von Sklaven aus Regionen des heutigen Mosambik und Madagaskar nach La Réunion gebracht wurde. Zum einen wird sie mit dem *Servis Kabaré* assoziiert. Zu dieser Zeremonie, die auf La Réunion vornehmlich im Monat November praktiziert wird, ist es notwendig, dass Musiker durchgehend von 18.00 Uhr abends bis 6.00 Uhr morgens Maloya singen und spielen. Die Geister verstorbener Ahnen bemächtigen sich dabei der Körper ihrer Nachfahren und beginnen zur Musik zu tanzen. Bezogen auf den HipHop-Kontext ist jedoch interessanter, dass der Maloya in der Vergangenheit bei Treffen verschiedener Dörfer auch als Austauschmittel diente. Dabei wurde etwa darüber diskutiert, welches Dorf schöner sei als das andere: ein Frage-Antwortspiel zwischen mehreren, zumeist männlichen Sängern und Publikum, in dem erstere versuchten, letztere mit ihren Texten und der Qualität ihrer Darbietungen für sich zu gewinnen.

In einem erweiterten Kontext, erstmals vorangetrieben durch die Parti Communiste Réunionnais (PCR), wurden mit Hilfe des Maloyastils Bilder einer réunionesischen Identität und Kultur gegen eine dominierende, kontinental-französische Struktur erzeugt. Die Vorreiterstellung Kontinental-Frankreichs² als *Mère-Patrie*, als Mutterland, wurde somit in Frage gestellt. Zunächst machten sich Ende der 1950er Jahre Anhänger der PCR den Maloya auf diese Weise aktiv zunutze. Sie signalisierten der lokalen Bevölkerung damit, dass aus der réunionesischen Kultur etwas Eigenes hervorgegangen war. Nicht mehr alles, was aus Kontinental-Frankreich kam, sollte gegenüber der lokalen Kultur zu bevorzugen sein. La Réunion bekam mit der Maloyamusik ein öffentlich postuliertes Symbol der Selbständigkeit, ein eigenes, kulturpolitisches Medium. Die PCR benutzte diese Symbolkraft der lokalen Musik, um ihr zentrales politisches Ziel zu artikulieren: den Ruf nach einem Autonomiestatus für La Réunion. Die politischen Akteure scheiterten damit aus unterschiedlichen Gründen. Einer davon war, dass Großteile der lokalen Bevölkerung befürchteten, empfindliche Einbußen bei den wirtschaftlichen Subventionen aus Kontinental-Frankreich hinnehmen zu müssen. Somit kam es niemals zu einer Mehrheit für die Autonomiebewegung.

2 Mit ‚Kontinental-Frankreich‘ bezeichne ich das französische Territorium auf dem europäischen Kontinent. Die Bezeichnung *La Métropole*, wie sie im Französischen sowohl umgangssprachlich als auch offiziell verwendet wird, wäre für meine Argumentation irreführend. Das Gleiche gilt für den Gebrauch des Equivalents, *La Peripherie*, als gemeinhin ebenso geläufige Bezeichnung für La Réunion. Die Begriffe werden den Orten, die sie beschreiben, nicht gerecht, denn wie auch andere solcher „abstractions of Eurocentric discourse“ (Ang 1998: 93) konstruieren sie eine auf Europa als Zentrum ausgerichtete Perspektive und Wahrnehmung.

Die angesprochenen, wirtschaftlichen Faktoren, die ausschlaggebend für die Niederlage der PCR waren, bleiben weiterhin von entscheidender Bedeutung für die lokale Musikproduktion. Sie nehmen Einfluss auf die Entwicklung und Verbreitung des Maloya, und mittlerweile auch des réunionesischen HipHop. Der Maloya dominiert das überregionale Image der lokalen Musikszene, wie es auf *World Music Festivals* und Messen projiziert wird, zusehends. In ihm werden mit diesem Erfolg verwobene, wirtschaftspolitische Interessen sichtbar. Der Stil transportiert ein Image der Besonderheit, das sich unter dem *World Music Label*, dem größten Absatzmarkt für réunionesische Musik, gut verkaufen lässt.³ Somit setzt sich die von der PCR angestoßene, musikkulturelle Bewegung auf Grund der marktstrategischen Bedeutung dieses Images der Besonderheit fort.

Durch die Verwendung von gesellschaftskritischen Texten gesungen in der lokalen Sprache, dem Kréol-Réunionnais, den Einsatz traditioneller *Perkussions* und einem Frage-Antwort-Gesang zwischen Leadstimme und Chor, repräsentieren Maloyamusiker La Réunions auf internationaler Bühne ihre Musik als kulturelle Referenz für réunionesische Eigenständigkeit. Sich entsprechend als Repräsentanten zu inszenieren, macht sie in überregionalen Kontexten attraktiv. In diesem Sinne nehmen Maloyamusiker für jüngere Generationen auf La Réunion eine Vorbildfunktion ein. Letztere finden ihre Referenzen jedoch nicht allein in der musikkulturellen Vielfalt La Réunions. Sie verweisen mit dem Rückgriff auf den Maloyastil auf eine kulturpolitische Eigenständigkeit, sind aber auch durch Musikstile beeinflusst, deren Wurzeln anderen Orten zugeschrieben werden. Von zentraler Bedeutung ist hierbei in jüngster Zeit der HipHop.

HipHop kam erst Mitte der 1990er Jahre nach La Réunion. 1997 gründete sich auf der Insel die HipHop-Gruppe Mouvmon La Kour (MLK) (<www.mlk.fr.tc>), die ‚Bewegung vom Vorhof‘. Die Initialen ihres Namens verweisen auf Martin Luther King. Mit ihnen ordnet sich die Gruppe einer nordamerikanischen Tradition des gewaltfreien Widerstands zu. Bei MLK arbeiten Sprüher, Rapper und Tänzer gemeinsam an der Konstruktion einer réunionesischen HipHop-Identität. Wie durch MLK symbolisiert, orientieren sich die Akteure an den Ursprüngen des Stils in den USA. Wie in den nachstehenden Interviewauszügen sichtbar wird, ist das Interessante am HipHop für sie, sich auf eine Art und Weise hörbar machen zu können, die es auf La Réunion vor ihren ersten Auftritten nicht gab. HipHop ist von ihnen als ein besonderes Medium entdeckt worden; als ein Artikulationsinstrument mit konkreten, einzigartigen Qualitäten. Der Stil stellt für sie eine

3 Der Begriff *World Music* entstand 1987 in London als zunächst rein kommerzielle Kategorie, entwickelt von Repräsentanten verschiedener Plattenfirmen, Journalisten und Produzenten, „that sought new means for marketing ‚our kind of material‘ through a unified, generic name“ (Connell/Gibson 2004: 349).

Möglichkeit dar, Probleme und Konflikte wahrnehmbar zu machen, die bisher vor allem urbanen Regionen zugeschrieben wurden. Doch mit der Ausbreitung des HipHop wurden auch ländliche Gegenden und Dörfer musikalisch urbanisiert, ebenso wie auch tropische Inseln. La Réunions musikkulturelle Akteure erzählen darin Geschichten über sich und ihre Heimat. HipHop verknüpft ihre Erzählungen mit denen des „Großstadtschunegels“. Damit schaffen sie eine Brücke zwischen Exotik und Urbanität, über die natürlichen Grenzen ihrer Insel hinweg.

Exotik und Urbanität

HipHopper beschreiben die Insel La Réunion mit dem Verweis auf ähnliche Probleme, wie sie in Großstädten existieren: Arbeitslosigkeit, Alkoholismus, Monotonie. Die Akteure hinterfragen damit öffentlich die marktwirksame Inszenierung La Réunions als idyllische Tropeninsel mit unberührter Natur, Lagunen und weißen Stränden. HipHopper erzählen nicht von touristisch verwertbaren Bilderbuchlandschaften, von Sonnenuntergängen und schönen Frauen; unterstützen nicht den vielfach beschworenen ‚Südseemythos‘ (Reeh/Kreisel 2005: 16), sondern berichten von Alltagsproblemen, die einem touristisch wirksamen, exotischen Image nicht entsprechen.

Auf überregionaler Ebene sicht- und hörbar zu werden, wird den HipHoppern entsprechend erschwert, weil die notwendige finanzielle Unterstützung für Konzertreisen von der Insel in andere Regionen fast ausschließlich im World Music-Kontext vergeben wird. Voraussetzung für solche Finanzierungen ist jenes Image, das HipHop-Akteure mit ihrem Musikstil hinterfragen. Deshalb haben sie Schwierigkeiten, Produzenten zu finden. Touristen und World Music-Interessierte suchen nicht nach Orten, in denen Menschen mit Problemen leben wie jene, aus denen sie kommen. Sie reisen nicht tausende von Kilometern auf eine kleine Insel, um dort mit ähnlichen gesellschaftspolitischen Konflikten konfrontiert zu werden wie zuhause: wenn schon Probleme, dann besondere. Die drei Köpfe von MLK, die Rapper Alex, Don G und TyZ, beschrieben den aus dieser Erwartungshaltung resultierenden Widerspruch zwischen realen Problem und deren exotischer Darstellung gemeinsamen in einem Interview:

„Ich sehe Bilder, Werbetafeln, extrem schick

_Postkarten

_und hinter den Werbetafeln: Bidonvilles. Wenn sie in Frankreich über La Réunion sprechen erwähnen sie nur die Schönheiten: die schönen Orte, ‘île Intense‘ [Touristischer Werbeslogan für La Réunion], die Zyklone, der *Fournaise* [Names

des Vulkans auf La Réunion]. Sie zeigen nicht die negativen Seiten. Nicht, dass wir nur über das Negative reden möchten, aber man sollte es sich wenigstens bewusst machen.

_wenn du Hunger hast, kannst du in der Sonne oder im Kalten sein, es ist das Gleiche. [...]

_Du musst nicht in einer Cité leben, um Probleme wie Kriminalität, Essen - am Ende des Monats nichts mehr zu haben -, Alkoholismus zu kennen. All die Probleme auf Grund von Individualisierung und Globalisierung: das sind nicht mehr Rassen-, sondern Klassenkonflikte.“

„Moi j'ai des images, panneau de pub, super joli

_carte postale

_et derrière le panneau de pub: bidonvilles. Quand ils parlent de la Réunion en France, ils parlent que des belles [...] les beaux endroits, île intense, les cyclones, la Fournaise. Ils montrent pas le côté négatif. C'est pas qu'on veut parler que du négatif mais faut quand même prendre conscience de ces choses-là

_quand t'as faim tu peux être au soleil ou dans le froid c'est la même chose.[...]

_T'es pas obligé (d'habiter) dans une cité pour connaître des problèmes de délinquance, de manger, à la fin de mois t'as plus rien, d'alcoolisme. Tous les problèmes qui sont dus à tous les faits de l'individualisation et de la mondialisation aussi (.) c'est plus des conflits de races mais des conflits de classes.“ (Zusätze von C.W.)

Eine Analyse der Klassenkonflikte, wie sie von den Rappern von MLK beschrieben werden, ist auf La Réunion schwierig. Die Insel wird auf unterschiedliche Weise, als sowohl subtropisch, exotisch und ebenso Teil Frankreichs und entsprechend europäisch beschrieben (Wergin 2007). Zwischen La Réunion und der *Mère-Patrie* herrscht zudem viel Bewegung. Zahlreiche Touristen, Regierungsangestellte oder auch Musikproduzenten bereisen regelmäßig die Insel. Sie suchen und verbreiten das oben beschriebene, exotische Image. Gleichzeitig ziehen Jugendliche nach La Réunion (zurück) und bringen eine Vielzahl kultureller Einflüsse mit. Zuvor lebten sie zumeist eine längere Zeit in Kontinental-Frankreich, sind dort geboren oder haben dort studiert. Mit HipHop aufgewachsen, ist es nun selbstverständlich für sie, diese Musik weiterzuführen.

Bevor diese jüngere Generation von Musikern auf die Insel kam, kannten ihre Akteure traditionelle réunionesische Musik wie den Maloya oftmals nicht. Mit ihrer eigenen Musik, dem HipHop, stießen sie innerhalb der lokalen Musikkultur auf Unverständnis. Der Musik fehlte die Verknüpfung mit dem Lokalen. Aber mit der Zeit wurde deutlich, dass sich réunionesischer Alltag sehr wohl mit HipHop beschreiben lässt. HipHop-Musiker sind auf lokaler Ebene zunehmend erfolgreich, doch nicht in einem natio-

nalen oder gar internationalen Kontext. Nur in Ausnahmefällen, etwa dem einer Dance-Formation, die 2003 in den Endausscheidungen eines nationalen Tanzwettbewerbs den fünften Platz belegte, können sich Angehörige der lokalen HipHop-Szene über den Grenzen La Réunions hinaus durchsetzen. Neben ihrer tänzerischen Leistung begründet sich ihr Erfolg, wie für die Musik nach World Music-Kriterien erwartet, auf einer Repräsentation des ‚authentisch Réunionesischen‘. In diesem konkreten Fall arbeiteten die Tänzer Elemente des *Moringue*, eines réunionesischen Kampftanzes aus der Zeit der Sklaverei in ihren Stil ein und setzten sich damit von den übrigen Teilnehmenden des Wettbewerbs ab. Diese Besonderheit brachte sie zum Erfolg.

Auch Rapper machen sich mittlerweile solche Vermischungen mit lokalen Stilen zunutze, durch die HipHop-Musik umgeformt und „indigenized“ (Appadurai 2002: 50) wird. Réunionesischer HipHop ist zwar nicht „authentisch“ im Sinne des Images, das ihm dadurch auf einer internationalen Bühne gegeben wird. Er ist kein ursprünglich réunionesischer Musikstil und die Musiker lernen, wie oben erwähnt, traditionelle réunionesische Musik auch erst spät kennen. Doch der Einfluss des HipHop auf die réunionesische Kultur als Amerikanisierung oder ‚Franzöisierung‘ der lokalen Musikszene zu kritisieren, wäre ebenso falsch. HipHop auf La Réunion ist vielmehr ein Beispiel translokaler Prozesse musikkultureller Vermischung, die nicht einheitlich sondern in weit verzweigte Richtungen verlaufen. Arjun Appadurai beschreibt diese Prozesse an anderer Stelle im Zusammenhang mit amerikanischem Rock und philippinischen Rocksängern:

„Americanization is certainly a pallid term to apply to such a situation, for not only are there more Filipinos singing perfect renditions of some American songs [...] than there are Americans doing so, there is also, of course, the fact that the rest of their lives is not in complete synchrony with the referential world that first gave birth to these songs.“ (Appadurai 2002: 48)

HipHop wird auf ähnliche Art zu einem Produkt La Réunions, zu einer Musik, mit der die Akteure identitätskonstruierende Bezüge zu ihrer lokalen Kultur deutlich machen. Das Lokale rückt für sie aus unterschiedlichen, auch marktstrategischen Gründen in den Vordergrund. Andere HipHop-Stile zu kopieren reicht nicht aus, um sich sowohl in der lokalen als auch überregionalen Szene zu positionieren. Sie betreiben eine Vermischung mit lokaler Musik und lokalen Geschichten, etwa Maloya, kréol-réunionesischen Texten und besonderen Tanzstilen. Aus diesem Bemühen entsteht das Image einer eigenständigen, réunionesischen HipHop-Identität.

Réunionesische HipHop-ID

Réunionesische HipHop-Kultur wird mit unterschiedlichen Referenzen als urban inszeniert: Baseballcaps, Graffiti mit nächtlichen Häuserfronten und einer charakteristischen Gestik der Rapper. Was nicht hörbar wird, sind die Prozesse der musikalischen Vermischung urbaner und lokaler Einflüsse, etwa im Rhythmus oder in der verwendeten Sprache. Ein Beispiel für diese Prozesse ist das Stück „Mon Lanvi“, („mein Bestreben“) (MLK 2002), das von MLK gemeinsam mit dem Sänger Thierry Gauliris von der réunionesischen Séga-Maloya Band Bastèr (<www.bas-ter.re>) aufgenommen wurde. Rap und HipHop-Beats sind darin mit kréol-réunionesischem Gesang und traditionellen Perkussions vermischt, dem Rauschen einer *Kayamb* und dem dumpfen Schlagen eines *Roulèr*.⁴ Das Stück entstand im Jahr 2002. MLK existierte als Assoziation seit knapp fünf Jahren, doch dass es auf La Réunion zu dieser Zeit bereits eine HipHop-Szene gab, war einer breiten Öffentlichkeit noch immer kaum bekannt. Die Zusammenarbeit mit Thierry Gauliris, der mit seiner Band Bastèr als einer der wenigen réunionesischen Musiker auch in Kontinental-Frankreich erfolgreich ist, stellte somit eine Möglichkeit dar, dies mit der Unterstützung eines bereits etablierten Künstlers zu ändern. Die Rapper von MLK haben sich vorgenommen, diese Verknüpfung weiter voranzutreiben:

„Anschließend liegt es an deiner Umwelt, das macht die Originalität aus: deine Umwelt. Weil Amerikaner mehr Soul und Blues sampeln [...] Wir, das ist der Maloya. Aber HipHop Musik selbst ist

_universell

_die alle Musik um sich schart. Es ist nicht eine Musik, ein Genre von Musik. Jeder nimmt die Einflüsse anderer Musik in seinen HipHop auf. Das macht die Kraft des HipHop aus, nicht nur des réunionesischen HipHop [...] es ist der HipHop generell: Er ist offen. Das ist das Wunderbare.“

„Après c'est dans ton environnement - C'est ça qui fait l'originalité: ton environnement. Parce que les Américains ils vont plus sampler la soul, du blues [...] Nous c'est le Maloya. Mais la musique hip hop même c'est une musique

_universelle

4 *Roulèr* und *Kayamb* sind zentrale Musikinstrumente des Maloya. Der *Roulèr* ist ein mit Rinderhaut bespanntes Holzfass, auf das Musiker sitzend mit den flachen Händen schlagen, wobei sie den Klang mit den Füßen, durch Aufdrücken ihrer Hacken variieren. Die *Kayamb* besteht aus aneinander gebundenen und einen Hohlraum formenden Zuckerrohrstangen. Rechteckig, waschbrettgroß, flach und mit Kernen gefüllt wird sie in den Händen rhythmisch hin und her bewegt.

_qui regroupe toutes les musiques. C'est pas une musique à part entière un genre de musique. Chacun prend des influences d'autres musiques dans son hip hop. C'est ça qui fait la force du hip hop, pas que du hip hop réunionnais... en fait c'est du hip hop en général: C'est ouvert. C'est ça qu'est magnifique.“

Die Rapper von MLK idealisieren ihren Stil als ein besonderes Medium. HipHop ist für sie offen und lässt eine Vielzahl von Einflüssen zu. Während es aus ökonomischen Gesichtspunkten sinnvoll ist, den Stil auf La Réunion mit traditioneller Musik zu vermischen, schildern Alex, Don G und TyZ es als besonderes Charakteristikum ihrer Musik, diese Vermischungen zuzulassen. Obwohl ihnen die wirtschaftlichen Faktoren bewusst sind, wäre es deshalb falsch diese als einzigen Grund für ihre Bemühungen zu verstehen. Das Phänomen ‚réunionesischer HipHop‘ ist komplexer und ebenso wie die Situation der Bevölkerung La Réunions, zwischen Exotisierung und Europäisierung, nur als fortwährender Prozess der Vermischung, der Métissage, begreifbar.

Réunionesische Rapper haben vom Erfolg der Maloyamusik auf internationaler Ebene gelernt. Sie stellen sich und ihre Musik als etwas Besonderes dar indem sie erklären, die Charakteristiken ihrer Umwelt darin hörbar zu machen. Aus dem universell verständlichen Medium HipHop machen sie mittels Stilvermischungen etwas Eigenes. Der Song „Mon Lanvi“ ist ein Beispiel dafür. Ähnlich der Anfänge des HipHop in Kontinental-Frankreich bedeuten solche stilistischen Vermischungen, dass eine réunionesische Musikkultur Einfluss auf die Weiterentwicklung des HipHop nimmt und dabei eine réunionspezifische Version von HipHop entsteht. Aus einer World Music-Perspektive ist eine Ergänzung des HipHop durch Instrument wie *Kayamb* und *Roulèr* marktstrategisch sinnvoll. Doch der dabei entstehende HipHop-Soundscape beschreibt nicht allein eine subtropische Inselwelt im Indischen Ozean. Die Musik weckt weiter reichende Assoziationen. Sie beschreibt eine Lebenswelt, in der réunionesische HipHopper sich sehen und die sie weder allein auf La Réunion noch in Kontinental-Frankreich positioniert, sondern irgendwo dazwischen.

HipHop gibt überregional agierenden Akteuren Möglichkeiten sich auszutauschen und persönliche Erinnerungen und Erfahrungen mit ihrer Umwelt zu verbinden. Die gesellschaftskritischen Inszenierungen der réunionesischen Akteure verknüpfen Bilder des vermeintlich sorgenfreien Urlaubsparadieses mit realen Problemen. Auch für den Maloya galt dies einmal. Assoziiert mit der Autonomiebewegung der PCR waren Maloyamusiker verrufen, sich gegen das friedvolle Bild réunionesischer kultureller Vermischung zu stellen. Mit dem Aufkommen des World Music-Labels hat sich dies geändert. Maloya galt fortan als authentisch, als Symbol einer réunionesischen Musikszene und für die Anerkennung ihrer kulturellen

Differenz von Kontinental-Frankreich. Mit HipHop ist das anders. Akteure arbeiten darin zwar mit Verweisen auf das Lokale, die Musik passt jedoch weder zum traditionellen Bild réunionesischer Musikkultur, noch ihrer lokalen Lebenswelt und auch nicht zu den Geschichten von Widerstand und Authentizität, wie sie der Maloya erzählt. Der Grund dafür ist nicht, dass die Musik keine Bezüge zu einer konkreten Lebenswelt aufzeigt, sondern dass sich die Akteure damit nicht mehr auf La Réunion allein verorten.

Musikproduzenten suchen nach Reproduktionen eines vertrauten, réunionesischen Images, das sich gut verkaufen lässt. HipHopper treffen demgegenüber sozialkritische Aussagen. Sie mischen sich ein, was für Alex, Don G und TyZ von MLK Probleme mit sich bringt:

„Wir treten in den Schulen, den Vereinen und den Jugendzentren auf. Wir machen Sozialarbeit und versuchen unsere Kultur zu vermitteln. Unser Ziel ist immerhin, dass der HipHop auch in zehn Jahren noch in einem guten Geist existiert. Einmal haben wir einen Battle vor dem Rathaus organisiert, MLK. Der Herr (Bürgermeister) ist nach vorn gekommen und hat alle Jugendlichen hinter sich versammelt. Bitteschön: Politische Inbesitznahme.

_alle Regierungen sind da gleich.

_wenn etwas gemacht wird muss die Banderole: ‚Organisiert von der Mairie‘ dastehen, sonst darf man nicht. Hier gibt es die Autos, die vorbeifahren wie in Amerika und die sagen: ‚Wählt! Wählt!‘ [...] die Autos mit Musik.“

„On intervient dans les établissements scolaires, on intervient dans les associations, dans les maisons de quartier auprès des jeunes. Nous, on a un travail social et on essaye de transmettre notre culture. Notre objectif c'est quand même que dans 10 ans le hip hop il existe toujours dans un bon esprit. Un jour on a fait une battle devant la mairie c'est MLK qu'avait organisé. Ce monsieur (le maire) il est venu devant, il a mis tous les jeunes derrière. Voilà: récupération politique.

_toutes les mairies pareil

_quand y'a quelque chose qui est fait il faut qu'il y ait la banderole écrit: ‚organisé par la mairie‘ sinon tu peux pas. Ici y'a les voitures qui passent comme an Amérique qui fait: ‚Votez! Votez!‘ [...] les voitures avec la musique.“

Mit dem Verweis auf die Wahlwerbung in den USA – die herumfahrenden Autos mit Werbeslogans für Politiker bestückt – positionieren die Rapper sich und ihre Musik in der urbanen HipHop-Tradition. Die von ihnen identifizierte ‚politische Inbesitznahme‘ ihrer Musik macht zudem deutlich, dass auch Akteure in der lokalen Regierung zumindest Teilweise die Bedeutung des HipHop erkannt haben. Sie wissen, dass ein Medium, dem Jugendliche sich bedienen, um Probleme zu artikulieren und Solidarität zu er-

zeugen, für ihre Zwecke verwendet werden kann. Zum einen inszenieren sich die Musiker deshalb als einer globalen HipHop-Kultur zugehörig. Zum anderen finden sie die nötige Unterstützung für ihre Musik nur, wenn sie einen konkreten Nutzen erfüllen. Im beschriebenen Beispiel liegt dieser in einer wahlwirksamen Inszenierung politischen Engagements in der Jugendarbeit. Dies bringt HipHop-Akteuren die notwendige Anerkennung bei finanzkräftigen Geldgebern und Hilfsmittel zur Verbreitung und Sichtbarmachung ihres Stils.

Réunionesischer HipHop erhält offiziell Unterstützung, wenn Akteure ihn als nützlich inszenieren. Was Appadurai allgemein konstatiert, trifft auch auf den möglichen Erfolg des réunionesischen HipHop zu: „The demand, as the basis of a real or imagined exchange, endows the object with value“ (Appadurai 1988: 4). Die Nachfrage nach réunionesischem HipHop beginnt, geht jedoch nicht vom Markt, sondern der Politik aus. So hat auch die Erfolgsgeschichte des Maloya begonnen. Es bleibt demnach abzuwarten, ob réunionesischer HipHop einen ähnlichen Status erreichen wird. Die Konsequenz wäre, dass sich réunionesische Kultur als Prozess, nicht aber mehr als einzigartig und exotisch darstellen ließe. Denn als Medium würde HipHop immer auch daran erinnern, dass eine réunionesische Lebenswelt nicht für sich existiert, sondern ebenso global wie lokal beeinflusst ist.

Zusammenfassung

Rapper arbeiten auf La Réunion daran, ihre Musik mit lokalen Verweisen zu verknüpfen. Zum einen wird HipHop auf diesem Weg zu einem translokalen Medium jenseits des Urbanen. Zum anderen wird eine subtropische Insel damit musikalisch urbanisiert. Réunionesische Akteure schaffen im HipHop Sphären der Repräsentation und Artikulation. Bezogen auf ihre Lebenswelt, ihre ‚urbanen Tropen‘, inszenieren sie sich als jene, die lokale Probleme in einer Vernetzung mit globalen Kontexten und unter Verwendung eines translokalen Artikulationsinstruments an die Öffentlichkeit bringen.

Im Austausch mit anderen Menschen, Stilen und Gedanken entdecken HipHopper Besonderheiten im Lokalen. Diese gliedern sie in ihre musikkulturelle Arbeit ein. Von ihnen provozierte Vermischungen lokaler Stile mit urbanen HipHop-Elementen führen sie zu einem Stilmix zusammen, der aus unterschiedlichen Gründen von einer Vielzahl von kulturpolitischen Akteuren, Musikern, Produzenten und Regierungsangestellten, sowohl begrüßt als auch kritisiert wird. Auf lokaler Ebene stellen réunionesische Akteure sich, ihre Lebenswelten und Gemeinschaftsstrukturen mittels HipHop in einen globalen Kontext jenseits nationaler Richtlinien, die sich aus-

schließlich an Kontinental-Frankreich oder dem World Music-Business orientieren. Die Rapper von MLK machen sich damit ein grundlegendes Charakteristikum ihrer Musik zunutze:

„By explicitly refusing to a place other than where one lives - the street, the pavement, shared and invaded places, where one talks, fights, discusses - rap at its origin interrupted the very gesture of the great stage performance. [...] The initial hostility of rappers toward the music business, money and the mass media is less to be interpreted as political radicalism than as the technical means to stop the move of identities towards the big stage, always in the hands of intermediaries - and of the white man.“ (Hennion 2003: 88)

Die „initial hostility“, die Antoine Hennion beschreibt, ist im HipHop mittlerweile jedoch auch zu einem wertvollen Marketing-Instrument geworden. Dies gilt allerdings bisher nicht für HipHopper auf La Réunion. Während ein eurozentristisch geprägter Blick auf die lokale Musikkultur marktwirksame, exotische Bilder sucht, erzählen sie von den „weltlichen“ Problemen einer subtropischen Insel. Damit lässt sich aus ökonomischer Sicht kein Geschäft machen, doch zumindest Politik betreiben. Réunionesischer Maloya wird von Akteuren bewusst mit HipHop gleichgesetzt. Sie inszenieren sich damit als jene, die für eine veränderte, junge réunionesische Bevölkerung eintreten. Im Rap des Stückes „Mon Lanvi“ beschreiben MLK diese Verknüpfung deutlich mit eigenen Worten: „Bastèr, MLK, vereint im gleichen Sound, im gleichen Rhythmus, im gleichen Reim des Rap. Maloya, für die gleiche Sache.“⁵ Die in beiden Musikstilen medialisierte Message ist eine politische.

HipHop wird als Medium zur Identitätskonstruktion und Selbstinszenierung verwendet. Unterschiedliche Elemente werden darin miteinander verknüpft und gleichzeitig wird die Suche nach Fixpunkten zur Beschreibung einer lokalen Kultur als Adressat und Bezugsrahmen, ob réunionesisch, amerikanisch oder französisch, schwierig:

„Culture becomes less what Pierre Bourdieu would have called a habitus (a tacit realm of reproducible practices and dispositions) and more an arena for conscious choice, justification, and representation, the latter often to multiple and spatially dislocated audiences.“ (Appadurai 2002: 59)

Musikkulturelle Akteure La Réunions, ob im Maloya oder HipHop-Kontext aktiv, inszenieren sich als Widerstandskämpfer gegen die Überschreibungen ihrer lokalspezifischen Interessen durch die Ideale anderer. Maloya

5 „Bastèr, MLK, reunis sur le même son, le même rythme, le même rime Rap. Maloya, c'est pour la même chose.“ (Übersetzung C.W.)

bleibt als Medium erhalten, unterstützt von einer global agierenden World Music-Szene, deren Kriterien – Besonderheit und Exotik – der Stil erfüllt. HipHop beschreibt einen anderen und doch ähnlichen Weg. Das Genre ist in sich bereits global, entstanden als eine urbane Kultur, die sich nach La Réunion verbreitet hat. Die heterogene Basis der HipHop-Musik – das Samplen von Sounds und Rhythmen, deren Ursprünge bis zur Bedeutslosigkeit unkenntlich werden – erlaubt auf besondere Weise, unterschiedliche Elemente zu vermischen.

Während eine réunionesische Lebenswelt im Maloya als authentisch, exotisch und einzigartig inszenierbar bleibt, beschreiben HipHop-Akteure in der Verwendung ihres Stils La Réunion als eine Lebenswelt, die mit vielfältigen globalen Prozessen vernetzt ist. Gemessen an ihrem Erfolg auf einem überregionalen Musikmarkt werden somit zwei Besonderheiten deutlich: (1) Die mangelnde Anerkennung, dass Menschen auf einer Insel im Süden mit vergleichbaren Problemen zu kämpfen haben, wie Bewohner von Städten im Norden. (2) Das fortdauernde Unverständnis, dass lokale Akteure in den Subtropen sich berechtigt fühlen, ein im Norden entstandenes Medium dafür zu nutzen, diese Probleme zu artikulieren.

HipHop-Akteure auf La Réunion müssen sich gegen einen anhaltenden Exotismus behaupten, der ihre Insel mit Südsee, Sonne, Strand und Meer gleichsetzt, ihr jedoch nicht die Probleme einer *Cité*, eines sozialen Brennpunktes, zugesteht: Probleme, die ehemals als urban galten, mittlerweile aber ebenso global geworden sind, wie eines ihrer zentralen Medien, der HipHop selbst.

Literaturverzeichnis

- Ang, Ien (1998): „Eurocentric Reluctance“. In: Chen, Kuan-Hsing (Hg.): *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*. London: Routledge, 87-108.
- Appadurai, Arjun (2002): „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“. In: Jonathan Xavier Inda/Renato Rosaldo (Hg.): *The Anthropology of Globalization: A Reader*. Oxford: Blackwell, 46-64.
- Appadurai, Arjun (1988): *The Social Life of Things*. New York: Cambridge University Press.
- Arquette, Sophie (2004): „Sounds Like City“. In: *Theory, Culture & Society* 21 (1), 159-168.
- Bennett, Andy (1999): „Hip hop am Main: the localization of rap music and hip hop culture“. In: *Media, Culture and Society* 21, 77-91.
- Connell, John/Gibson, Chris (2004): „World Music: Deterritorializing Place and Identity“. In: *Progress in Human Geography* 28 (3), 342-361.

- Hennion, Antoine (2003): „Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music“. In: Martin Clayton/Trevor Herbert/Richard Middleton (Hg.): *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 80-91.
- MLK feat. Thierry Gauliris (2002): *Mon Lanvi-Single*. La Réunion: MLK PROD.
- Negus, Keith (1998): „Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry“. In: *Media, Culture & Society* 20, 359-379.
- Reeh, Tobias/Kreisel, Werner (2005): „Motive, Merkmale und Marketing im Inseltourismus“. In: Michael Waibel/Tanja Thimm/Werner Kreisel (Hg.): *Fragile Inselwelten: Tourismus, Umwelt und Indigene Kulturen*. Bad Honnef: Horlemann, 7-26.
- Sassen, Saskia (2001): *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Smith, Michael Peter (2005): „Power in Place: Rethorizing the Local and the Global“. In: Jan Lin/Christopher Mele (Hg.): *The Urban Sociology Reader*. London: Routledge, 241-250.
- Vergès, Françoise (1999): *Monsters and Revolutionaries: Colonial Family Romance and Métissage*. Durham: Duke University Press.
- Wergin, Carsten (2007): *Kréol Blouz: Zur musikalischen Inszenierung von Identität und Kultur auf der Insel Réunion*. Dissertation, Universität Bremen.

HIPHOP IN SLOVENIEN: GIBT ES MUSTER LOKALER ANEIGNUNG EINES GLOBALEN GENRES?

Peter Stanković

(übersetzt von Katharina Jagemann und Stefan Meier)

Einleitung

In Slovenien¹ existiert schon seit einiger Zeit eine lebendige HipHop-Szene. Zugleich jedoch, wird eine Debatte darüber geführt, ob es sich bei slovenischem HipHop lediglich um die Kopie eines global etablierten musikalischen Genres handelt oder ob dieses tatsächlich eine innovative Mischung globaler Trends und lokaler kultureller Referenzen darstellt. Es liegen allerdings bisher keine konsistenten Forschungsergebnisse vor, die Evidenzen für die Richtigkeit der einen oder der anderen Hypothese liefern könnten. Mit dem Ziel eben diese Leerstelle zu füllen, habe ich eine Auswahl slovenischer HipHop-Künstler zum Gegenstand der Untersuchung gemacht. Die in diesem Zusammenhang durchgeführte Analyse sollte Aufschluss darüber geben, ob es ein konsistentes Muster gibt, welches als Beleg für die Existenz einer spezifisch slovenischen HipHop-Performanz verstanden werden kann oder nicht. Dazu ist jedoch zunächst aufzuzeigen, wodurch die Frage nach der Originalität des slovenischen HipHop überhaupt erst ihre Berechtigung erhält.

Kulturelle Hybridität wird in den aktuellen Diskursen der Cultural Studies in der Regel als Beleg dafür genommen, dass die globale Kultur nicht vollkommen von dominanten anglo-amerikanischen Kulturformen vereinnahmt ist. Stattdessen wird die Existenz vielfältiger Synkretismen aus besagten populären Kulturformen und verschiedenen lokalen Traditionen, Ästhetiken, Referenzen etc. angenommen, was dem Begriff der kulturellen Hybridität eine positive Konnotation verleiht. Von größerer Bedeutung erscheint in diesem Zusammenhang allerdings der spezifische lokale Kon-

1 Slovenien oder Slowenien? Wir haben uns für die Schreibweise in der Landessprache entschieden, nicht zuletzt, um dem Autor gerecht zu werden (Anmerkung der Herausgeber).

text. Slovenien war bis 1991, dem Jahr seiner Unabhängigkeit, Teil des sozialistischen Staatsgebildes Jugoslawien. Schon zu dieser Zeit existierten hier zahlreiche Jugendsubkulturen, welche, bedingt durch besondere politische, soziale und kulturelle Gegebenheiten, Charakteristika herausbildeten, die ihnen nicht nur ein hohes Maß an Eigenständigkeit, sondern auch Legitimität und Respektabilität einbrachten. So entstand der Punk in England bspw. als eine zutiefst kapitalismuskritische Jugendkultur der *working class*. Als er jedoch in den späten 1970er Jahren in Slovenien aufkam, wurde er dort in eine äußerst sozialismuskritische (wenn auch nicht prokapitalistische) Subkultur mit eigenen Symbolen, kulturellen Referenzen, erkennbaren stilistischen Eigenarten etc. transformiert. Seine Anhänger entstammten in der Regel, anders als in England, dem Mittelstand. Der slovenische Punk als solcher stellte eine innovative, in der Tat faszinierende Bewegung dar, was einige Theoretiker sogar zur Hypothese verleitete, er habe entscheidenden Anteil am Niedergang des Sozialismus im Land gehabt (vgl. Hribar 2002; Repe 2002). Nach dem Ende der sozialistischen Ära und mit der Verbreitung neuer Musik- und Lifestylekulturen sowie einem generell leichteren Zugang zu westlichen Gütern veränderte sich die Situation grundlegend. Die vormals deutlich erkennbaren Spuren lokaler Kulturen und spezifischer politischer und sozialer Zusammenhänge ließen sich nun immer schwerer identifizieren, was dazu führte, dass die neuen Subkulturen in Slovenien von vielen als bloße Kopien westlicher Vorbilder und als berechenbare, fantasielose Exempel für den kulturellen Verfall einer Gesellschaft gedeutet wurden, die in der neu gefundenen Freiheit des grenzenlosen Konsums zu versinken drohte.

Aber ist die Situation tatsächlich so trostlos wie es scheint? Ist slovenischer HipHop wirklich nur als eine Kopie des, in diesem Fall amerikanischen Ideals, zu verstehen? Um diese Frage zu beantworten, habe ich versucht herauszufinden, welche Strukturmerkmale slovenischer HipHop aufweist und wie er möglicherweise in seiner lokalen Ausprägung von den global etablierten stilistischen Mustern abweicht. Zu diesem Zweck wurden die zehn grundlegenden Charakteristika des originalen, amerikanischen HipHop als Vergleichsmuster für die prominentesten slovenischen HipHop-Künstler herangezogen. Ich bin mir darüber bewusst, dass diese Vorgehensweise nicht ganz unproblematisch ist, fußt sie doch auf der Unterstellung, dass es ein konsistentes Stilmuster für den amerikanischen HipHop gäbe bzw. sich ein Idealtypus HipHop bestimmen ließe. Dies ist nicht der Fall und dennoch erscheint es für das Auffinden möglicher Spezifika des slovenischen HipHop notwendig, zumindest einige annähernd essentielle Stilmerkmale der dominanten amerikanischen Spielart des Genres zu definieren. In Analogie dazu unterstreicht Jason Toynbee (2000) in seinem Buch *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions* zwar

die Unzulässigkeit der Annahme, es gäbe konsistente, geschlossene, authentische Gemeinschaften, welche ähnlich konsistente, geschlossene, authentische musikalische Gattungen hervorbringen könnten, räumt zugleich jedoch ein, dass diese Musikgenres prinzipiell in relativ konsistenten sozialen Milieus, ethischen, ethnischen und anderen Gemeinschaften entstehen (Toynbee 2000: 110-115). Dies bedeutet allerdings keineswegs, dass Genres ‚rein‘, sprich unberührt von anderen sozialen und musikalischen Einflüssen sind oder lediglich eine simple homologische Reflektion des sozialen Kontextes ihrer Genese repräsentieren. Letztlich sind sie immer auch von anderen Genres beeinflusst und tendieren dazu, sich zumindest in gewissem Maße entsprechend der Eigenlogik ästhetischer Innovation zu entwickeln (Toynbee 2000: 118). Folglich gehe ich in meiner Analyse auch nicht davon aus, dass HipHop als authentische Reflexion perspektivloser schwarzer Jugendlicher über den urbanen Verfall quasi *ex nihilo* in den nordamerikanischen Ghettos entstanden ist und der einzig ‚wahre‘ HipHop jener aus der South Bronx in New York oder Compton in Los Angeles ist. Da das Erkenntnisinteresse in der Erforschung der Logik jener Transformationen bestand, die sich im Prozess der Aneignung realisieren und ferner, um die Möglichkeit einer Gegenüberstellung zu schaffen, wird der (stark vereinfachte) Standpunkt, HipHop sei im Grunde ein amerikanisches Genre, in dieser Untersuchung übernommen. Dies ist wahrscheinlich die einzige Möglichkeit, doch wenigstens einen Teil der Vielfalt zu erfassen, die sich immer gerade dann zeigt, wenn Regeln und Konventionen in neuen Kontexten angeeignet werden. Immerhin beschreibt auch Tricia Rose das Phänomen HipHop aus einer essentialistischen Perspektive:

„Hip hop is an Afro-diasporic cultural form which attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity and community.“ (Rose 1994: 71)

Nun stellen sich also verschiedene Fragen: Wie stark unterscheidet sich der slovenische vom amerikanischen HipHop und tut er dies überhaupt? Gibt es möglicherweise genrespezifische Elemente, welche, mehr als andere, Einfluss auf die Schaffung neuer lokaler Musik und/oder Identitäten haben? Letztere Frage ist im Bezug auf den Kontext der Forschungsarbeit interessant, da sich zeigt, dass eine Aneignung des HipHop oft selektiv erfolgt, d.h. er wird nicht notwendigerweise mit all seinen Merkmalen übernommen.

Vielmehr finden stattdessen lediglich bestimmte Elemente in den lokalen Ausprägungen Verwendung. So stellt bspw. Rupa Huq (1999) fest, dass französischer HipHop überwiegend eine Musik der in den Vorstädten le-

benden, verarmten zweiten Immigrantengeneration ist. Er basiert, ähnlich wie der HipHop in den USA, grundlegend auf der Erfahrung von Rassismus und ethnischer Ausgrenzung in isolierten Ghettos. Tony Mitchell zeigt auf, dass sich der HipHop in Sydney ebenfalls mit dem Thema der ethnischen Ausgrenzung beschäftigt (Mitchell 1996: 194). Trifft Ähnliches auch für Slovenien zu? Sicherlich nicht, zumindest nicht angesichts der Tatsache, dass es zwar auch hier ethnische Minderheiten gibt, diese jedoch eigentlich nicht ausgegrenzt werden. Aber gibt es vielleicht andere Elemente des HipHop, die im Fall der slovenischen Spielart eher zum Tragen kommen?

Im Grunde ähnelt die hier gestellte Frage jener, die Tony Mitchell in seiner Forschung zu den Interaktionen zwischen globalen Konfigurationen populärer Musik und ausgewählten lokalen Musikszenen aufwirft (vgl. Mitchell 1996). Während Mitchell jedoch vorwiegend an den komplexen Interaktionsprozessen zwischen angloamerikanischen Musikformen und verschiedenen lokalen kulturellen, sozialen politischen, ökonomischen und anderen Kontexten mit den unvermeidlich hybriden Musikformen, welche aus diesen Interaktionen hervorgehen, interessiert war, ist der Fokus meiner Untersuchung zum slovenischen HipHop ein wenig enger: Ich habe lediglich herauszufinden versucht, ob hier Aneignungsmuster der dominanten amerikanischen Form des HipHop existieren. Genauer gesagt sollte eine Antwort auf die Frage gefunden werden, ob die slovenischen Künstler die Form des amerikanischen HipHop nur kopieren oder ob sie dazu tendieren, selektiv Elemente zu übernehmen. Ist Letzteres der Fall, so stellt sich die Frage, um welche Elemente es sich handelt und ob dies musterhaft geschieht. Gründe dafür, den Fokus der Untersuchung in dieser Weise einzuschränken, liegen zum einen in den begrenzten Forschungsressourcen, zum anderen darin, dass die Frage nach der Existenz eines hybriden slovenischen HipHop durch die wenigen zu diesem Thema vorliegenden Studien eher negativ beantwortet wird.

Das Analysekorpus

Um besagte Eigenheiten identifizieren zu können, wurden, wie bereits erwähnt, zehn der einflussreichsten slovenischen HipHop-Künstler mit der Absicht ausgewählt, ihre Arbeit mit dem zu vergleichen, was den ‚typischen‘ amerikanischen HipHop charakterisiert. In Anbetracht der großen stilistischen Vielfalt, die diesen kennzeichnet und aus anderen, im Vorangegangenen bereits benannten Gründen, muss diese Aufgabe nahezu unlösbar erscheinen. Nichtsdestotrotz, so glaube ich, lassen sich gewisse typische Merkmale des amerikanischen HipHop herausstellen. Dafür unter-

scheide ich zwei Ebenen: Die erste Ebene setzt sich aus denjenigen Merkmalen zusammen, die in enger Relation zu den musikalischen Konventionen des Genres stehen. Die zweite Ebene bezieht sich eher auf die Inhalte der Texte, Bilder und Gesten, d.h. auf kulturelle Konnotationen.

Erste Ebene: Merkmale des Musikgenres HipHop

- eine Musik mit kraftvoll betonten Rhythmen
- minimalistische Arrangements (mit Gesang, elektronischer Perkussion und elektronischen Bässen; andere Instrumente finden selten Verwendung, wenn, dann in der Regel nur als Mittel zur Erzeugung atmosphärischer Effekte)
- die häufige Nutzung der ‚Sampling‘-Technik
- relativ komplexe Rhythmen, die durch den Einsatz von Computertechnik hergestellt werden können (in der Regel im Viervierteltakt)
- relativ lange Songs, die oft über die gängigen 2-3 Minuten des Pop-Standard hinausgehen
- deklamierend vorgetragene Textpassagen und
- die Abwesenheit harmonischer Spannung innerhalb der Songs: der Refrain, wenn es denn einen gibt, ist oft in derselben Tonlage gehalten wie die Strophen

Zweite Ebene: Konnotative Merkmale des amerikanischen HipHop

- polemische Kritik, die verschiedene problematische Aspekte der Gesellschaft thematisieren, oft als „boastful self-awareness“ (Gilroy in Mitchell 1996: 36)
- Lokalisierung (die starke emotionale Verbundenheit mit dem Lokalen, z.B. der Strasse, des Ghettos, der Stadt, der Stadtteile, Ostküste vs. Westküste etc.)
- Erfahrungen ethnischer Ausgrenzung, normalerweise in Form einer „self-conscious racial pedagogy“ (ebd.: 23)
- Hedonismus und
- Machismo/Sexismus.

Offenbar sind diese Elemente jedoch nicht generell im amerikanischen HipHop präsent. So stellt Paul Gilroy fest, dass es gegenüber einem extrem lokalisierten, schwarzen Nationalismus, durch den sich ein großer Teil der zeitgenössischen HipHop-Musik gekennzeichnet ist, auch etwas gibt, das er als *ludist afrocentrism* bezeichnet. Gemeint sind damit Gruppen,² die eine explizit globalisierte Version des schwarzen Nationalismus artikulieren, deren symbolischer Kern nicht das Leben in den USA, sondern stattdessen ein

2 Unter anderem: De La Soul, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest.

(mythisches) Äthiopien ist (Gilroy in Mitchell 1996: 23). Zudem nimmt die Zahl der kritischen Vertreter des Genres zu, die sich den etablierten hedonistischen und sexistischen Werten des HipHop verweigern. Dessen ungeachtet sollte es möglich sein, die oben aufgeführten Elemente als Signifikanten des amerikanischen HipHop im weitesten Sinne zu bezeichnen.

Wie verhält es sich nun aber mit dem slovenischen HipHop? Er entstand relativ spät in den frühen 1990er Jahren, als 1994 die ersten CDs lokaler Künstler veröffentlicht wurden und erreichte schließlich seinen großen Durchbruch mit dem Erscheinen weiterer Alben sowie durch Konzerte und Veranstaltungen im Jahr 2000. Seine Anhängerschaft ist überwiegend jung, ein großer Teil davon besucht das Gymnasium. Dies hat wiederum zur Folge, dass die slovenische Szene einerseits zwar vor Vitalität und Aktivismus strotzt, ihr andererseits jedoch möglicherweise Reflexion und weitere kulturelle Resonanz fehlt.

Die zehn, das Analysekorpus repräsentierenden Künstler wurden nach ihrem Einfluss auf die HipHop-Szene in Slovenien ausgewählt. Dieses Vorgehen erscheint mit Blick auf die Tatsache durchaus angemessen, dass es unser Augenmerk zugleich auf die typischen wie auch auf die wichtigsten slovenischen Vertreter des Genres lenkt. Dennoch fiel die Entscheidung nicht leicht, lassen sich von Chartplatzierungen doch lediglich Aussagen über die Popularität der jeweiligen Künstler ableiten. Als Indiz für deren tatsächlichen Einfluss kann dies jedoch nicht herhalten, nicht zuletzt aufgrund des ausgeprägten Bekenntnisses vieler Protagonisten des Genres zum Underground, was sie für die Charts wenig attraktiv macht. Um also eine repräsentative Auswahl zu treffen, habe ich mein Wissen über die lokale HipHop-Szene mit dem eines meiner Studenten, der dort selbst seit langer Zeit aktiv ist, zusammengeführt. Gemeinsam haben wir ein Analysekorpus zusammengestellt, welches womöglich zum Teil etwas subjektiv erscheinen mag – dies lässt sich jedoch nicht komplett vermeiden. Nichtsdestotrotz sollte die Auswahl Repräsentativität beanspruchen können, da die meisten der Künstler zu den Protagonisten der HipHop-Szene in Slovenien gehören: Sie sind etabliert, bekannt, respektiert und haben Vorbildfunktion.

Analysekorpus (Künstler und CDs)

- Ali En: *Leva scena* (1994, Mačjidisk) und *Smetana za frende* (1999, Forza Cheeba Network)
- Klemen Klemen: *Trnow stajl* (2000, Nika) und *Hipnoza* (2003, Rap-Nika)
- 6 Pack Čukur: *Ne se čudit* (2001, Menart) und *Keramičarska lirika* (2003, Menart)
- Murat in Jose: *V besedi je moč* (2002, T3S/Multimedia)

- N'toko: *Cesarjeva nova podoba* (2003, RapNika) und *Dobrodelni koncert ob koncu sveta* (2005, RapNika)
- Plan B: *Čarovniki* (2003, Nika)
- Kosta: *Riihlah* (2002, Monkibo/Bonus, selbst-produzierte CD), *B.I.Z.* (2003, Matrix Musik) und *Delo na črno* EP (2004, selbstproduzierte CD)
- Trkaj: *V času enga diha* (2004, RapNika)
- Kocka: *Alea acta est* (2004, White Nigga)
- Samo Boris: *Pasivna oblika glagola biti* (EP) (2004, selbst produzierte CD)

Wie bereits erwähnt, lag das Augenmerk der Analyse auf den Veröffentlichungen der Künstler, weshalb einige wichtige Genremerkmale wie Bilder, Körpersprache und Gestik hier keine Berücksichtigung finden konnten. Mit Blick auf den Umfang des erhobenen Materials ist dies hier nicht zu leisten.

Analyse

Die detaillierte Schilderung meiner Begegnungen mit allen der zehn ausgewählten Künstler würde den Rahmen dieser Darstellung sprengen, weshalb ich hier lediglich drei von ihnen zur Illustration meines Vorgehens in den Fallanalysen heranziehe, um mögliche Elemente des Genres zu identifizieren.

N'toko: Cesarjeva nova podoba und Dobrodelni koncert ob koncu sveta

N'toko ist der (Künstler-)Name eines jungen HipHop-Künstlers aus Novo Mesto, der vor allem als Sänger der populären Funk-Crossover Formation *Moveknowledge* bekannt geworden ist. Seine Solo-Karriere als MC erreichte ihren ersten von vielen Höhepunkten im Jahr 2003, als er zum zweiten Mal den nationalen Wettbewerb im Freestyle-Rap gewinnen konnte. Dieser Umstand bewog *Nika* (eines der größten Plattenlabel in Slovenien) dazu, seine erste CD zu produzieren.

Das Album mit dem Titel *Cesarjeva nova podoba* (dt.: *Des Königs neue Kleider*) wurde, ebenso wie sein Nachfolger *Dobrodelni koncert ob koncu sveta* (dt.: *Benefizkonzert am Ende der Welt*), von den Fans wie von der Kritik gleichermaßen begeistert als eines der besten in der kurzen Geschichte des slovenischen HipHop aufgenommen.

N'toko selbst genießt den Ruf eines integeren und charismatischen Künstlers vor allem durch seine konsequente, tiefgründige und überzeugende Kritik an verschiedenen problematischen Aspekten, die für den glo-

balen Kapitalismus unserer Tage bezeichnend sind. Sein musikalischer Stil entspricht weitestgehend dem des konventionellen HipHop. Sämtliche der zuvor benannten musikalischen Elemente des Genres finden sich in seinem Schaffen wieder. Leichte stilistische Abweichungen lassen sich lediglich in Form relativ hoher Stimmlagen, von ihm in extrem hoher Geschwindigkeit gerappten Textpassagen sowie dem sporadischen Einbringen von Jazz-, Funk- und Rockelementen feststellen.

Auf der Ebene der konnotativen Dimension seiner Musik hingegen ist N'toko weit weniger konventionell. Seine Haltung und seine Texte sind äußerst kritisch. In diesem Sinne lässt sich sein Werk als HipHop-typisch beschreiben. Jedoch hat es darüber hinaus eine besondere Qualität. Diese zeigt sich an erster Stelle an solchen Texten, in denen er auf ernste und tiefgründige Weise politische Manipulationen, Korruption, Populärkultur, Konsumdenken, Doppelmoral, Musikszene etc. auf globaler wie lokaler Ebene kritisiert. Hierin zeigt sich zweifelsohne auch eine große Nähe zu den Standpunkten und Wertvorstellungen verschiedener anarchistischer und globalisierungskritischer Bewegungen der Gegenwart.

„Če ljudi uspeš prepričat, da je svoboda=ujetništvo
ti bodo bogato plačal da vsazga zapreš v celico
Bombardiraj jih s stereotipi, dokler jim ne podležejo
pod kožo zlezejo, idoli na vrhu lestvic gnezdiijo
Standardom ne ustrezajo, vsi ste podpovprečni
glavni vir dohodkov so kompleksi iz podzavesti“
(N'toko: 'Cesarjeva nova podoba'; *Cesarjeva nova podoba* [RapNika, 2004])

„Wenn du die Leute davon überzeugen kannst, dass die Freiheit das gleiche wie Sklaverei ist,
dann werden sie dich für Jeden, den du einsperrst, bezahlen,
Bombardiere sie mit Stereotypen bis sie kapitulieren.
Sie werden dir unter die Haut gehen, die Popidole aus den Charts.
Du entsprichst nicht dem Standard, du bist noch nicht mal Mittelmaß.
Die Haupteinnahmequelle liegt in deinen unterbewussten Komplexen.“

Der ausgeprägt kritische Charakter von N'tokos Musik wird durch die Gestaltung der Cds zusätzlich unterstrichen; das Cover der ersten CD wurde durch den bekannten Graffiti-Künstler Engels aus Ljubliana realisiert. Wie seine Graffitos auf den Mauern der Stadt zeigen auch die Bilder auf dem Cover von *Cesrajeva nova podoba* klaustrophobisch anmutende urbane Strukturen, in denen hyper-aggressive Werbebotschaften eindeutig auf die bizarre oder genauer ‚blutsaugerische Natur‘ des globalisierten Kapitalismus hinweisen sollen. Das *Artwork* der zweiten CD ist dagegen äußerst

minimalistisch gehalten. Auf dem Cover finden sich nur wenige simple Bleistiftzeichnungen von N'toko, was wiederum als visueller Ausdruck der zutiefst kritischen, anti-kommerziellen Inhalte seiner Musik gewertet werden kann.

Darüber hinaus lassen sich jedoch keine weiteren genretypischen Elemente in N'tokos Werk identifizieren. Es finden sich weder eine Betonung des Lokalen noch ethnische belehrende Elemente, während Sexismus und Hedonismus von N'toko sogar explizit ins Lächerliche gezogen werden. N'tokos Schaffen beziehen sich zwar hinsichtlich musikalischer Konventionen eindeutig auf den amerikanischen HipHop, auf der Ebene der konnotativen Elemente lässt sich aber lediglich die Kritik an gesellschaftlichen Zuständen ausweisen.

Klemen Klemen: *Trnow stajl* und *Hipnoza*

Klemen Klemen ist ein Veteran des slovenischen HipHop. Schon in den frühen 1990er Jahren arbeitete er mit den Pionieren des slovenischen HipHop und ist seitdem permanent in der Szene aktiv. Im Laufe der Jahre hat er sich dabei zu einer Art Kultfigur entwickelt. 2000 veröffentlichte Klemen Klemen unter dem Titel *Trnow stajl* (dt. ‚Trnovo Stil‘) mit großem Erfolg seine erste CD. Dennoch ergaben sich im Nachgang einige Probleme: Die Texte waren äußerst provokant (im Stil des *gangsta rap*) und der Künstler machte sich besonders in der Štajerska-Region viele Feinde, nachdem er die Anhänger des bekanntesten lokalen Fußballclubs in einem seiner Songs absichtlich beleidigt hatte. Mit der Veröffentlichung seines zweiten Albums *Hipnoza* (dt.: Hypnose) im Jahr 2003 festigte Klemen Klemen seinen Ruf als einer der fähigsten und zugleich provokantesten slovenischen HipHop-Künstler.

Im streng musikalischen Sinn ist Klemen Klemens Musik als eher konventionell zu bezeichnen. Es lässt sich beim ihm zwar in gewissem Maße eine eigene Handschrift erkennen, er ist jedoch unzweifelhaft stark durch Ol' Dirty Bastard und andere Künstler des Houstoner Plattenlabels *Rap-A-Lot* beeinflusst (napo.lee.tano 2000). In dieser Beziehung weicht seine Musik nicht von dem oben für das HipHop-Genre allgemein aufgestellte Muster ab. Wie schon bei N'toko lässt sich auch bei Klemen Klemen eine scharfe Kritik erkennen, die sich gegen Alles und Jeden richtet und als *boastful self-awareness* zum Ausdruck kommt. Sie zeigt sich in seinen Texten, die zudem oft auch von Lokalpatriotismus, Machismo und Sexismus geprägt sind. So betont der Künstler wiederholt, dass er aus Trnovo (ein Stadtviertel in Ljubljana, definitiv kein Ghetto) stammt und auf dem Cover seiner ersten CD *Trnow stajl* ist er selbst vor der berühmten Pfarrkirche, dem Wahrzeichen von Trnovo, abgebildet.

Auch das Element des Hedonismus ist in Klemen Klemens Texten präsent. Oft rappt er sehr direkt und affirmativ über Parties, Sex, Drogen (er tendiert dazu, in jeder zweiten Strophe den Konsum von Marihuana zu erwähnen) und Alkohol.

„Še ga bomo pil, še ga bomo pil [...]“

(Klemen Klemen: 'Šnopc II.'; Hipnoza [RapNika, 2003])

„Wir trinken weiter, wir trinken weiter [...]“

Und schließlich der Machismo: Während sich nicht eindeutig ausweisen lässt, ob Klemens Prahlerei ob seines Erfolges bei Frauen Ausdruck eines wirklich problematischen machistischen Weltbildes, reine Phantasie oder von beidem etwas darstellt, scheint doch offensichtlich, dass er auf sein Image als selbstbewusster, unwiderstehlicher junger Macho großen Wert legt. Dies wird zum einen in seinen Texten deutlich, in denen regelmäßig von seinen verschiedenen *lubice* (engl.: *honeys*) die Rede ist und zum anderen in seiner tiefen Stimmlage sowie bewusst eingesetzten Verzerrungen der Stimme. Es lässt sich also zusammenfassen, dass in Klemen Klemens Werk, mit Ausnahme der ethnischen Erziehung, alle zuvor benannten Elemente des HipHop zu finden sind.

6 Pack Čukur: *Ne se čuditi* und *Keramičarska lirika*

6 Pack Čukur kommt aus Velenje, einer kleineren Stadt in Slovenien, die sich in den letzten Jahren zu einem lebhaften Zentrum popmusikalischer Aktivität entwickelt hat. Es verwundert daher kaum, dass der junge HipHop-Künstler hier mit *Ne se čuditi* (dt.: *Wundere dich nicht*) 2001 und *Keramičarska lirika* (dt.: *Keramische Lyrik*) 2003 zwei sehr gelungene CDs vorgelegt hat. Gleichwohl waren 6 Packs Begabung und Reife für viele eine Überraschung, die durch die CDs erkennbar sind. Beide CDs hatten großen Erfolg sowohl bei der Musikkritik als auch bei den HipHop-Fans, obwohl einige von *Keramičarska lirika* enttäuscht waren, da ihnen das Album zu kommerziell war bzw. zu wenig den Konventionen des HipHop entsprach.

Musikalisch heben sich 6 Packs Songs klar von dem amerikanischen Muster ab; sie sind jedoch generell noch immer durch die für den HipHop geltenden Parameter gekennzeichnet. Abweichungen geringerer Art stellen die Songs „Trgovina Čakuzzy“ (engl.: „Čakuzzy Shop“) und „Zato te nimam rad“ (dt.: „Deshalb liebe ich dich nicht“), die Jazz-Elemente enthalten sowie das an den Soul eines Stevie Wonder oder Marvin Gaye in den frühen 1970er Jahren erinnernde „Jest te nimam rad“ (dt.: „Ich liebe dich nicht“) dar, die auf dem zweiten Album zu finden sind. Ebenfalls auf

Keramičarska lirika ist der Song „Hiphop Harmonica“ (dt.: „HipHop-Akkordeon“), in welchem mit dem Akkordeon sogar ein Instrument der traditionellen Volksmusik zu hören ist. Trotz dieser Besonderheiten passen die Titel allerdings noch immer in das Genre HipHop, da die zuvor genannten Elemente letztlich nur die Funktion haben, bestimmte atmosphärische Effekte zu erzielen – alles andere (relativ komplexe Rhythmen im Viervierteltakt, deklamierend vorgetragene Textpassagen, etc.) ist charakteristisch für den HipHop. Die CD-gestaltung jedoch erscheint nicht HipHop-typisch und die Songs selbst wurden komplett mit ‚Live-Instrumenten‘ eingespielt; es wurde kein einziges Sample verwendet, was ebenso eine Abweichung darstellt.

Dasselbe trifft für die Ebene der kulturellen Konnotationen zu: Genau wie bei Klemen Klemen fehlt hier das Element der ethnischen Erziehung (da es eben keine ethnischen Minderheiten in Slovenien gibt), während alle anderen Merkmale präsent sind. Zunächst ist da ein starkes Element der *boastful self-awareness*, obwohl dies in diesem Fall nicht unbedingt eine kritische Haltung ausdrückt. Hier ist es wohl eher als Versuch zu werten, sich als ‚cool persona‘ zu inszenieren. Dessen ungeachtet scheint sich 6 Pack sicher zu sein, dass seine Texte die authentischsten verfügbaren Zeugnisse des ‚real life‘ darstellen, die allerdings nicht ausschließlich auf die Erfahrungen der Straße beschränkt ist:

„Repam 24 ur in sedem dni v tednu
ni treba časopisa brat zato, ker vse ti bom povedu [...]“
(6 Pack Čukur: ‚Ne se čudit‘; Ne se čudit (Menart, 2001))

„Ich rappe 24 Stunden und 7 Tage die Woche
Du brauchst keine Zeitungen, denn ich werde dir alles erzählen [...]“

6 Packs lokalpatriotische Haltung wird an vielen Referenzen deutlich. Seine Geschichten spielen sich in der Regel in Velenje ab. Er betont immer wieder, stolz darauf zu sein, von dort zu stammen. Darüber hinaus rappt er im Dialekt seiner Region. Ebenso omnipräsent in 6 Packs Texten ist das Element des Hedonismus. Sie hinterlassen den Eindruck, der Künstler sei ausschließlich an Frauen, Alkohol und Drogen interessiert. Und natürlich der Machismo: Wie für Klemen Klemen lässt sich auch für 6 Pack eine Selbstdarstellung als unwiderstehlicher Frauenheld feststellen, womit er ebenfalls die ‚Machonorm‘ des HipHop aktualisiert. Da ich in meiner Untersuchung die textlich-performative Ebene untersuche, nehme ich seine Zeilen als Zeichen des Machismo:

„Oh bejbe zgledaš ok a greš z mano na en
superplayarski koktejl
slekla boš hlačke in majčke slej ko prej če ne pa
pejt pa s svojim kmetom dol se dej.“
(6 Pack Čukur: „šluk šluk“; Ne se čudit (Menart, 2001))

„Okay baby, schau her, Du kommst mit mir auf einen
Super-Player-Cocktail,
Früher oder später wirst Du Deinen BH und Deinen Slip ausziehen,
Und falls nicht, kannst Du gehen und Deinen Bauernfreund ficken.“

Mit Ausnahme der ethnischen Erziehung lassen sich zentrale Elemente des HipHop-Genres in 6 Pack Šukurs Texten identifizieren.

Ein Muster der Aneignung?

Auf Grundlage der Analyse sämtlicher der zehn ausgewählten Künstler wurde eine Tabelle (vgl. unten) erstellt, die einen Überblick über die Elemente des ‚originalen‘ amerikanischen HipHop und ihrem Auftreten in der angeeigneten slovenischen Version geben soll. Da jedoch nahezu alle der hier untersuchten Musiker die stilistischen Merkmale des ‚Originals‘ ohne größere Abweichungen für sich übernehmen, wurde die Vielfalt der musikalischen Elemente auf eine einzige Variable reduziert. Des Weiteren habe ich die Elemente ‚Selbstbewusstsein/Prahlerei‘ und ‚polemische Kritik‘ voneinander getrennt aufgenommen, da sich in der Analyse herausgestellt hat, dass diese nicht zwangsläufig in Verbindung miteinander auftreten. Schließlich, um ein größtmögliches Maß an Klarheit zu gewährleisten, verwende ich nur drei Unterscheidungen hinsichtlich der Präsenz der genretypischen Merkmale in der Musik der slovenischen Künstler: präsent (ja), zum Teil präsent (zum Teil), nicht präsent (leer). Damit ergibt sich zwar ein etwas vereinfachtes Bild, nach reiflicher Überlegung bin ich jedoch zu dem Schluss gelangt, dass diese simple dreiteilige Unterscheidung tatsächlich zur Klarheit beiträgt, ohne dabei wesentliche Details zu vernachlässigen (vgl. Tabelle).

Den aus der Analyse gewonnenen Erkenntnissen zufolge beinhaltet der slovenische HipHop nur wenige kulturelle Eigenheiten. Gleichwohl weisen die lokalen Aneignungen des globalen Genres eine gewisse Konsistenz auf: Von allen dem Genre eigenen Elementen verbinden die slovenischen Künstler die Musik des HipHop an erster Stelle mit ausgeprägt kritischen Texten. Dieses Muster ist als solches nicht außergewöhnlich. In den meisten kulturellen Umgebungen werden die musikalischen Konventionen des Gen-

res mit einer höchst kritischen Grundhaltung kombiniert. Im slovenischen HipHop jedoch beschränken sich die kritischen Texte nicht auf das Thema der Ethnizität und auch andere der etablierten Merkmale des Genres, wie die Betonung des Lokalen, des Hedonismus etc. tauchen häufig nicht auf.

Tabelle: Elemente des ‚originalen‘ amerikanischen HipHop und ihr Auftreten in der angeeigneten slovenischen Version

	<i>Ali En</i>	<i>Klemen Klemen</i>	<i>6 Pack Ćukur</i>	<i>Muratin Jose</i>	<i>N'toko</i>
<i>Musikalische Elemente des Genres</i>	teilweise	Ja	Ja	Ja	Ja
<i>Polemische Kritik</i>	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
<i>Selbstbewusstsein Prahlerei</i>	Ja	Ja	Ja	teilweise	Ja
<i>Betonung des Lokalen</i>					
<i>Erfahrung der ethnischen Ausgrenzung</i>	teilweise	Ja	Ja		
<i>Hedonismus</i>	teilweise	Ja	Ja		
<i>Sexismus</i>		Ja	Ja		

	<i>Plan B</i>	<i>Kosta</i>	<i>Trkaj</i>	<i>Kocka</i>	<i>Samo Boris</i>
<i>Musikalische Elemente des Genres</i>	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
<i>Polemische Kritik</i>	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
<i>Selbstbewusstsein Prahlerei</i>	Ja			Ja	teilweise
<i>Betonung des Lokalen</i>				teilweise	
<i>Erfahrung der ethnischen Ausgrenzung</i>	teilweise			Ja	
<i>Hedonismus</i>	teilweise			Ja	
<i>Sexismus</i>				Ja	

Demnach scheint sich der slovenische HipHop in der Anfangsphase einer Entwicklung zu einer interessanten neuen Spielart des Genres zu befinden. Im Moment fungiert er jedoch vorrangig als Medium für die Konstruktion einer typisch kritischen, man könnte sagen modernistischen Subjektivität.

Aus politischer Perspektive ist das einerseits positiv, da Jugendliche auf diese Weise dazu ermutigt werden, eine reflexive, kritische Haltung gegenüber einer Welt einzunehmen, in die sie gerade eintreten. Andererseits ist dies weniger der Fall, wenn man sich den großen hedonistischen Anteil in den Texten vergegenwärtigt. In einer postmodernen Welt ohne klar definierte Machtzentren, mit spielerischen Identitäten, dem Verlust von Sicher-

heiten etc. muss die Idee von der Konstruktion einer typisch modernistischen, kritischen Subjektivität überholt erscheinen. Denn eine solche oppositionelle Position ist generell schwierig in einer Zeit, in der diese ein etablierter Bestandteil offizieller Diskurse und Marketingstrategien ist. Daher lässt sich argumentieren, dass die zutiefst kritische, moderne Subjektivität, wie sie durch den slovenischen HipHop konstruiert wird, ihre Vorteile (sie ermutigt Jugendliche der sozialen Realität kritisch zu begegnen), aber auch Nachteile hat. Im tragischsten Fall könnte sie ihre Anhänger veranlassen zu glauben, mit einer prinzipiell kritischen Einstellung sei eine gesellschaftliche Verbesserung quasi automatisch erreicht.

Literaturverzeichnis

- Best, Steven und Kellner, Douglas (Hg.) (1991): *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. Houndmills: Palgrave MacMillan Press.
- Coyle, Michael and Jon Dolan (1999): „Modeling Authenticity, Authenticating Commercial Models“. In: Kevin J. H. Dettmar/William Richey (Hg.): *Reading Rock'n'roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 17-36.
- Cross, Brian (1993): *It's not about a Salary ... Rap, race and Resistance in Los Angeles*. London and New York: Verso.
- Decker, Jeffrey L. (1994): „The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism“. In: Andrew Ross/Tricia Rose (Hg.): *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. New York: Routledge, 99-121.
- Dyson, Michael Eric (1993): „Between Apocalypse and Redemption: John Singleton's *Boyz N the Hood*“. In: Jim Collins/Hillary Radner/Ava Preacher Collins (Hg.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge, 209-226.
- Frith, Simon (1983): *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. London: Constable.
- Hollinger, Robert (1994): *Postmodernism and the Social Sciences*. London, Thousand Oaks und New Delhi: Sage.
- Hribar, Tine (2002): „Pankrti, tovariši in drugi“. In: Tine Hribar/Peter Lovšin/Peter Mlakar/Igor Vidmar (Hg.): *Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci*. Ljubljana: Cankarjeva založba in Ropot, 5-7.
- Huq, Rupa (1999): „Living in France. The Parallel Universe of Hexagonal Pop.“ In: Andrew Blake (Hg.): *Living Through Pop*. London: Routledge, 131-145.
- Koren, M. (2004): *Hip hop kultura*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Mitchell, Tony (1996): *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press.

- napo.lee.tano (2000): *Klemen Klemen: Trnow stajl*. <<http://www.mladina.si/tednik/200043/clanek/plosce-01/>> (Zugriff: 30. Juli 2007).
- Repe, Božo (2002): „Vloga slovenskega punka pri širjenju svobode v samoupravnem socializmu sedemdesetih let.“ In: Tine Hribar/Peter Lovšin/Peter Mlakar/Igor Vidmar (Hg.): *Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci*. Ljubljana: Cankarjeva založba in Ropot, 45-56.
- Rose, Tricia (1994): „A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop“. In: Andrew Ross/Tricia Rose (Hg.): *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. New York and London: Routledge, 71-88.
- Toynbee, Jason (2000): *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Hodder Arnold.

SZENETYPISCHE SPRACHE IN DER SCHWEIZER HIPHOP-CHAT-KOMMUNIKATION

Saskia Waibel

Einleitung

HipHop¹ gilt als die beliebteste Jugendkultur in der Schweiz. Um herauszufinden, ob sich die Zugehörigkeit zu einer Kultur auch im Sprachstil der Mitglieder ausdrückt, wurde die empirische Untersuchung von Chatprotokollen als geeignetes Instrument ausgewählt, da das Chatten dem mündlichen Sprachgebrauch sehr nahe kommt. Die Sprachsituation in der Deutschschweiz ist insofern speziell, dass sich der Gebrauch der Mundart durch fast alle Situationen des Alltags hindurch zieht. So wird meistens meistens Mundart gesprochen, geschrieben jedoch wird in Standarddeutsch. Verschiedene Untersuchungen zur Sprache der Jugend in der Schweiz (vgl. Spycher 2004, Dürscheid/Spitzmüller 2006a, Dürscheid/Spitzmüller 2006b) haben aber gezeigt, dass Jugendliche auch für SMS, E-Mails, Webchat etc. die Mundart verwenden.

Im Fokus dieses Beitrags steht dabei die Frage, ob in Chaträumen Anzeichen und Hinweise auf eine szenetypische Sprache in der HipHop-Gemeinschaft festzumachen sind. Der Jugendsprachforscher Jannis Androutsopoulos, der sich mit der HipHop-Szene in Deutschland beschäftigt hat, geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass

„Sprache an sich [...] zwar keine kulturelle Ausdrucksform des HipHop wie Tanzen und Malen (ist) - sie ist aber Zeichensystem des populärsten Elements, des Rap, und darüber hinaus Mittel der gesellschaftlichen Verständigung über die Kultur. Insofern gehört eine Untersuchung der Kennzeichen und Besonderheiten des Sprachgebrauchs zu den Grundfragen eines empirischen Zugangs zu HipHop.“ (Androutsopoulos 2003: 111)

1 Der vorliegende Beitrag ist eine gekürzte und aktualisierte Version des Beitrags „Hützutags we real wosch si...“ Hip-Hop in der Schweiz von Nicolay, Mirta/Waibel, Saskia (2006), erschienen in: Christa Dürscheid/Jürgen Spitzmüller (Hg.) (2006a): *Zwischentöne. Zur Sprache der Jugend in der Deutschschweiz*, Zürich: NZZ-Verlag, Zürich, 115-144.

Mein Beitrag gliedert sich in 2 Teile: Im ersten Teil wird eine kurze Übersicht über die Ausprägung der 4 zentralen Elemente des HipHop in der Deutschschweiz gegeben. Nebst aktueller Sekundärliteratur wurden auch Interviews mit Szenegängern als Quelle hinzugezogen. Im zweiten Teil folgt der Vergleich eines Teentalk-Chat mit einem HipHop-Chat, da sich in der Gegenüberstellung der beiden sprachlichen Praktiken zeigen könnte, wo allfällige Besonderheiten des Sprachgebrauchs der HipHop-Gemeinschaft im Unterschied zu andern Jugendlichen liegen könnten.

HipHop in der Deutschschweiz

Durch die Ausweitung der HipHop-Kultur auf lokale (und ländliche) Räume und die sich verändernden Gesellschaftsstrukturen ist HipHop auch in der Schweiz zu einer der populärsten Pop- und Jugendkulturen geworden. Die Agglomerationen der großen Schweizer Städte unterscheiden sich nicht mehr groß von den verwahrlosten Innenstädten der USA. HipHop wird – wie in vielen anderen Ländern – auch in der Schweiz im Kern von Jugendlichen mit Migrationshintergrund getragen, rekrutiert jedoch Jugendliche aus den verschiedensten Gesellschaftsschichten. Dazu meinen Friedli et al. in einer Schweizer Illustrierten:

„Hip-Hop ist die mächtigste Jugendkultur der Schweiz, und kein Erwachsener versteht, was die Halbwüchsigen meinen, wenn sie mit verschränkten Fingern posieren, mit ausladenden Armbewegungen gestikulieren, in schlabbriegen XL-Klamotten lungern, in schaumgummigem Passgang schlurfen und im ‚Yo, Man, Aight?‘-Slang schwafeln.“ (Friedli et al. 2004: 90)

Rap und Dj-Ing in der Schweiz

In der Schweizer Szene wurde im Untergrund lange vor den ersten Plattenveröffentlichungen mit Rap und Dj-Ing experimentiert, die Szene blieb jedoch vorerst lokal begrenzt. Die eigentliche (und medienwirksame) Geschichte des Schweizer Rap begann im Jahr 1990, als das erste *CH-Fresh-Festival* stattfand, an dem verschiedene Schweizer Rap-Gruppen auftraten. Die erste wichtige Schweizer Rap-Gruppe mit dem Namen Sens Unik stammt aus der französischsprachigen Schweiz. Als Pionier für den ersten schweizerdeutschen Mundart-Rap gilt Black Tiger aus Basel. Sein erster schweizerdeutscher Rap-Song entstand 1992 unter dem Titel „Murder by Dialect“. Deutschschweizer Rapper singen vorwiegend in regionalen Dialekten, wobei vor allem Züricher-, Basler- und Graubündner-Dialekte beliebt sind. Abgesehen von ganz wenigen weiblichen Interpretinnen wie

BigZis und Nanalee aus Zürich ist HipHop auch in der Schweiz nach wie vor eine Männerdomäne (vgl. dazu auch Rellstab 2006). Die zurzeit erfolgreichsten Interpreten in der Schweiz sind die aus Graubünden stammenden Sektion Kuchikäschtli und die Lircas Anals, die sogar auf Rätoromanisch rappen, der vierten und kaum noch gesprochenen Schweizer Landessprache. Weitere ‚Abräumer‘ sind Breitbild, die zum *Splash!*-Festival 2006 auftraten, sowie Gimma, Luut&Tüütli und Chlyklass.

Die regionalen Unterschiede treten jeweils bei der alljährlich stattfindenden ‚Slang-Nacht‘ in Zürich sehr deutlich zutage: Das im HipHop so wichtige *real*-Sein, also die Forderung nach größtmöglicher Authentizität, wird in der Schweiz forciert durch die Verwendung der Mundart ausgedrückt. Jeder Rapper rappt daher in seinem regionalen Dialekt, die er als seine ‚Muttersprache‘ versteht.

Breakdance

Breakdance ist die beliebteste Tanzart der Jugendlichen in der Schweiz. Da dieser Tanz – im Gegensatz zum Beispiel zum illegalen Graffiti-Sprayen – ein in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit konstruktives Element ist, stoßen die Tänzer auf positive Reaktionen von Eltern und ErzieherInnen. Breakdance wird auch in Schulferienprogrammen angeboten und gehört zur Ausbildung jeder Turn- und Sportlehrkraft in der Schweiz. Wichtiger Treffpunkt der Breakdancer ist der alljährlich stattfindende *Battle of the Year*, bei denen es Breakdance-Crews aus der Schweiz zu nationalem und internationalem Ansehen gebracht haben (vgl. Wyss 2004). Anreize zum Gewinnen dieses nationalen Wettbewerbs sind die Teilnahme am *International Battle of the Year* und der *Fame* (Ruhm) in der Szene.

International erfolgreiche Crews aus der Schweiz sind bspw. die Spartan Rockers aus Bern und die FloorRockKidz aus Romanshorn.

Graffiti

Entlang der Bahnlinien, vor allem aber in der Grossregion Zürich, findet man Graffiti schon seit 25 Jahren. Es gibt in den größeren Städten auch *Halls of Fame*, das sind größere Wände, die zum legalen Besprayen freigegeben wurden und auf denen sich gute Sprayer verewigen dürfen. Oft werden solche Aktionen öffentlich angekündigt. Zunehmender Beliebtheit erfreut sich die Street-Art, die sogenannte Straßenkunst. Hier wird nicht nur gesprayed, sondern auch geklebt und collagiert.²

Im Sommer 2006 gab die neueste Plakataktion der Stadtpolizei in Zürich zu reden und löste eine Flut von zustimmenden sowie ablehnenden Leserbriefen in den lokalen Zeitungen aus: Ein Fotomodell zeigt sich als ver-

2 Unter der Züricher Webseite <www.razhia.ch> lassen sich täglich die neuesten Graffitis in und rund um Zürich finden.

meintlich reuiger Sprayer und wird folgendermaßen zitiert: „Gestern Adrenalin pur. Heute: 28.000.- Schulden! Mit diesem illegalen Graffiti habe ich mir echt die Zukunft versprayed. Das bisschen *Respect* und *Fame* sind diesen Stress nicht wert.“

HipHop in Schweizer Chaträumen

Die folgenden Ausführungen erheben nicht den Anspruch, den Sprachgebrauch der HipHopper in der Schweiz umfassend zu beschreiben. Da wären neben Chat-Mitschnitten weitere Datenerhebungen nötig, bspw. über teilnehmende Beobachtung oder andere qualitative Forschungsmethoden.

Dennoch bietet sich der HipHop-Chat für eine sprachwissenschaftliche Untersuchung an, denn in der Gegenüberstellung zu einem ‚normalen‘ Teentalk-Chat kann festgehalten werden, ob es zum Beispiel unterschiedliche Gesprächsthemen gibt, ob HipHop-spezifische Sprache oder ein Szenewortschatz gebraucht wird. Der Internet-Provider Bluewin.ch ist einer der größten Anbieter von Chaträumen in der Schweiz. Das Angebot umfasst spezifische Chaträume wie etwa den so genannten ‚HipHop-Chat‘ oder den ‚Teentalk-Chat‘. In der Deutschschweiz wird ausschließlich in Schweizer Mundart gechattet. Als Datengrundlage dienten Logdateien von insgesamt 48 Stunden Dauer, verteilt über einen Monat an verschiedenen Abenden. Durchschnittlich sind im HipHop-Chatraum etwa 20 Jugendliche im Alter zwischen 14 und 25 Jahren gleichzeitig online. Man meldet sich mit einem Nickname an und bleibt bis auf die E-Mail-Adresse oder die Handy-Telefonnummer anonym. Der Chatraum ist unmoderiert; freiwillige Operateure kontrollieren in unregelmässigen Abständen die Einhaltung der Netiquette. Die Chatsprache ist Schweizerdeutsch in den verschiedenen dialektalen Variationen.

Der Chatraum ‚Teentalk‘ wird bedeutend häufiger besucht als der ‚HipHop-Chat‘. Durchschnittlich sind 500 Jugendliche online, die im Alter zwischen 14 und 20 Jahren sind. Sowohl der Chatraum HipHop als auch der Teentalk bieten Privaträume (p) an, in denen die TeilnehmerInnen ‚privat‘, d.h. für die anderen unsichtbar zu zweit chatten können.

Insgesamt wurden Mitschnitte von sechs Abendchats im August und September 2004 erhoben und ausgewertet (insgesamt 24 Stunden). Im Folgenden werden Einblicke in die verschiedenen Themen gegeben, die in den Chaträumen verhandelt wurden (Abschnitte 2.1 bis 2.8). Im Zentrum steht hierbei die Analyse von Gesprächsthemen, gruppenspezifischen Formeln und dem Szenewortschatz. Um die Anonymität zu wahren, wurden anstelle der Nicknames die Buchstaben A, B, C etc. verwendet.

Das Thema Musik in den Chaträumen der HipHopper

Musik ist das wichtigste Thema im HipHop-Chat. Im Teentalk finden sich demgegenüber nur wenige Sequenzen zu diesem Thema.

Thema Musik im HipHop-Chat

- 1 <A> aso wa lossisch för HipHop
- 2 ami rap kei schwizer rap
- 3 <A> was för ami rap
- 4 underground zB losi atm grad
- 5 1 the headtoucha
- 6 <A> jo kenni au
- 7 <A> wiiter
- 8 könnä sogar college rap isocoles
- 9 <A> jo da interessiert mi weniger
- 10 was flasht di so?
- 11 <A> aso ener öbbis oldschool
- 12 [. . .]

Im HipHop-Chat finden sehr fachspezifische Diskussionen statt. Dies zeigt sich in Zeile 3 mit dem Ausdruck „ami rap“. Die szenespezifische Bezeichnung „oldschool“ in Zeile 11 reicht für den Fragenden als Antwort, um das Interessengebiet einzugrenzen. Ein wichtiges Thema scheint die Kommerzialisierung des HipHop zu sein. Die kritische Haltung zur Kommerzialisierung hängt mit dem Streben nach Authentizität zusammen, das die Writer und Rapper mit den Breakdancern teilen.

Das Thema Drogen unter den HipHoppern

Drogen als explizites Thema kamen im Teentalk überhaupt nicht vor. Dagegen wurde im HipHop-Talk an einem Abend ausführlich über die Konsumierung und den Gebrauch von Drogen diskutiert:

Thema Drogen im HipHop-Chat

- 1 <A> kes wunder griffe alli headz zum cräck..
- 2 i ned
- 3 <A> söll dr scho s'numero vomne cräckdeala gä?
- 4 <C> jo gib :P
- 5 <A> we aber richtig hardcore stoff wosch muesch zum keiahnig
- 6 <A> dä drückts dir i arsh
- 7 isch dass so e massedrogä unter heädz
- 8 <A> nei

9 <A> eher beruigigs-mittu

10 <A> kiffendj headz sie out. hützutags we real wosch sie, muesch nur herds
nä..

Mit „headz“ sind die HipHop-Anhänger gemeint, Crack wird in Zeile 10 dem Kiffen gegenübergestellt. Es wird dabei ein Bezug hergestellt zwischen ‚real sein‘ (authentisch sein) und dem Konsum von Drogen.

Das Thema Sexualität

Das Thema Sexualität ist ein Thema, das normalerweise nur schwer in Chaträumen ‚offen‘, d.h. ohne Zensur, verhandelt werden kann. Die Netiquette der Bluewin-Chaträume verbietet grundsätzlich jedwede sexuelle Anspielungen. Da die Operateure aber nicht immer online sind, erscheinen einige Ausdrücke unzensiert:

Thema Sexualität im HipHop-Chat

1 <F> eui muettere hei äüä no kei arshfigg kassiert

3 [. . .]

4 <G> alles fo**en ausser mutti

5 [. . .]

6 <H> say **** doch dini mami

7 <I> was söll das füre saz si?

8 <J> er het sin eigene slang

Auffallend im HipHop-Chat ist die Verbindung von sexuellen Ausdrücken mit dem Wort *Mutter* in den Zeilen 1-8. Diese Kombination wurde im Teentalk-Chat nie verwendet und könnte auf die in Rapsongs häufig auftretende Bezeichnung *motherfucker* zurückzuführen sein.

Graphostilistische Spiele: <sh> statt <sch>

In den untersuchten Mitschnitten haben wir die häufig gebrauchte graphostilistische Variation, die vom Englischen abgeleitete Schreibung <sh>, an Stelle des zu erwartenden <sch> gefunden:

Graphostilistische Spiele im HipHop-Chat

1 <A> aber i hans no mega stylish gfunäg, wo sie mit dä flaggä anetanzä cho si

2 we abr richtig hardcore stoff wosch muesch zum keiahnig dä drückts dir

3 i arsh

4 <C> eui muettere hei äüä no ke arshfigg kassiert

5 <D> heh... oder steinigä sheissegal.. eifach stärbä müessä si...

6 <E> was kicked by idiOtizm ashtändig

7 <F> joa glaub sho..nid türer ausflug sheentz

Obwohl es für die Mundartverschriftung keine Orthographie gibt, ist die Schreibung <sh> als bewusste Verfremdung zu erkennen, da in Anlehnung an die Regeln der Schriftsprache eindeutig <sch> zu erwarten wäre; dies sowohl bei Wörtern, deren Schreibung in der Standardsprache Deutsch identisch („arsch“) oder ähnlich ist („scho“), als auch bei Wörtern, die sich in Aussprache und Schreibung von der Standardsprache Deutsch unterscheiden („aschtändig“). Im Unterschied dazu ist die Schreibung des Adjektivs „stylish“ in Zeile 1 nicht ungewöhnlich, da es durchaus üblich ist, Anglizismen nach den Regeln der Herkunftssprache zu schreiben. Dass bewusst mit englischen Verschriftungsregeln gespielt wird, zeigt insbesondere die Übertragung der Dialektaussprache nach englischen statt nach standardsprachlichen Konventionen in Zeile 7. Sheentz weicht in der Schreibung an gleich drei Stellen bewusst vom zu erwartenden ab: Statt <sch> wählt der Schreiber <sh>, statt <ii> <ee> und statt <s> die aus dem <Black English> entlehnte Endung <z>.

In den untersuchten Chatmitschnitten aus dem Teentalk-Raum wird die englische Schreibung <sh> in deutschen Wörtern in keinem einzigen Beitrag verwendet. Somit kann vermutet werden, dass sie eine gruppenspezifische Variante der HipHopper zu sein scheint.

<z> - Endung

Die im so genannten *Black English* gebräuchliche Verwendung der Endung <z> im Plural englischer Substantive lässt sich sowohl in den Mitschnitten des Hip-Hop-Chats als auch im Teentalk-Chat immer wieder beobachten:

Endung im HipHop- und Teentalk-Chat

<i>HipHop-Chat</i>	Teentalk-Chat
1 <A> hätter tickz verhängt?	<C> hmm..bin agrooo...ha de aschizz u
2 [. . .]	na vill meh
3 <C> you niggaz chömet ma : D	 Niggazzz
4 joa glaub sho..nid türer	
5 ausflug sheentz	

In Zeile 1 wird zur Kennzeichnung des Plurals des Substantivs *Ticket* statt eines für das Deutsche üblichen <s> ein <z> verwendet. Diese Schreibweise ist ein häufig vorkommendes Phänomen in der HipHop-Szene. In Zeile 5 steht das <z> an Stelle des üblichen <s>, wobei die <z>-Endung der Aussprache für <ts> Rechnung trägt. Zeile 3 zeigt, dass die HipHop-typische Bezeichnung *niggaz* auch im Teentalk realisiert wird. Dies könnte ein Hinweis sein, dass der betreffende Teilnehmer aus der HipHop-Szene stammt und im Teentalk-Raum chattet. Das Gleiche gilt für Zeile 1. Ein

weiteres Indiz dafür, dass Teentalk auch von HipHoppern besucht wird, könnten Nicknames wie zum Beispiel „GANGSTA_GIRL1“ oder „Hip_Hop_AsiaT“ sein.

Anglizismen

Ins Schweizerdeutsche übernommene Anglizismen kommen in den Beiträgen häufig vor:

Anglizismen im HipHop- und Teentalk-Chat

Hip-Hop-Chat

1 <A> aber i ha meh knowledge alsma
 2 aui vom chat zämä
 3 [. . .]
 4 aha aha dr Madlib roucht weed?
 5 <A> muenis itzt det ane chille?
 6 nei denn gitz keini idote me
 7 zum uslavhe
 8 <C> jetzt wots erwähnsch ...flüge
 9 suckt

Teentalk-Chat

<A> wott öbber über anime, manga
 und/oder über video games chttä?
 de klickit mi doch biiiite a!!
 girls mit netmeeting umme?
 <A> Wär vo eu wet chli talkep freu
 mi!!!
 Oboooaahh e chicca wo boardet

Das in Zeile 1 gebrauchte Wort „knowledge“ könnte sich auf die Bezeichnung *Knowledge-Rapper* beziehen, laut einem Szenekenner so genannte ‚pseudointellektuelle Rapper‘, die poetische Rapsongs schreiben. Im Kontext des konkreten Gesprächsstrangs, bei welchem Musikwissen ausgetauscht wird, könnte es sich allerdings auch einfach um eine Variante für die Bezeichnung ‚Kenntnis‘ bzw. ‚Wissen‘ handeln.

Die im Teentalk aufgeführten Bezeichnungen (Zeile 1–4) sind Fachbegriffe aus der Chatkommunikation. In Zeile 4 im HipHop-Raum, wo für die Bezeichnung Gras das englische *weed* gebraucht wird, kann allerdings auf Szenewissen geschlossen werden. *Weed* ist die HipHop-übliche Bezeichnung für Gras. Sie wird auch immer wieder in Artikeln über HipHop-Kultur und in Zusammenhang mit Bandnamen benutzt, so etwa bei den Weedkillaz aus CH-Aargau.

Auffallend sind die englischen Basisverben mit schweizerdeutschen Präfixen, wie in den Zeilen 5 und 7 im Hip-Hop-Chat. Das Basisverb *chillen*, von englisch *to chill* wird wie in der Technoszene im Sinn von ‚hängen‘, ‚liggen‘, ‚sitzen‘, ‚gmütlich umhänge‘ benutzt, was uns von Jugendlichen bestätigt wurde. Das Präfix ‚ane‘- verschiebt die Bedeutung ein zweites Mal und in Zeile 5 wird *chillen* zu einem Verb der Bewegung. Auch Zeile 9 im HipHop-Chat zeigt ein nach deutschem Muster flektiertes englisches Verb: ‚suckt‘ entspricht von der semantischen Bedeutung her dem englischen Ausdruck *this sucks*, mit der Bedeutung ‚das nervt‘, ‚das ist

Scheisse‘. Auch die der zweiten Gruppe zugehörigen englischen Ausdrücke sind keine Spezialität der Hip-Hop-Szene. Sie treten auch im Teentalk-Chat auf. Die Zeilen 5-7 im Teentalk-Chat zeigen englische Verben, die nach schweizerdeutschem Muster flektiert werden. Der Gebrauch von Anglizismen ist also kein szenesprachliches Phänomen, er entspricht wohl eher einer aktuellen Zeiterscheinung. Die Wahl bestimmter Ausdrücke innerhalb des HipHop-Chat ist sicherlich aussagekräftiger.

Spezifische Formeln und Ausdrücke

Nebst der Wahl spezifischer Gesprächsthemen kann auch die Wahl bestimmter sprachlicher Mittel ein Zeichen dafür sein, dass sich ein Besucher des Chatraums in der HipHop-Szene auskennt oder zu ihr gehört. In den folgenden Chat-Sequenzen zeigt sich, wie mit der Verwendung von in der Szene üblichen Ausdrücken ganz bestimmte kulturelle Referenzen vorgenommen werden:

Spezifische Formeln und Ausdrücke im HipHop- und Teentalk-Chat

HipHop-Chat

- 1 <A> hallo gangstars... wär isch aus
- 2 real?
- 3 kiffendi headz sie out..hützutags
- 4 we real wosch sie, muesch nur
- 5 herds näh *
- 6 <C> er hät dänk dä real G slang
- 7 <D> wo bisch dänn ide färiä gsi, dj
- 8 premier, wos so richtig real isch?
- 9 <E> er wot beef mit east u west..
- 10 <H> nei i mache code of the streets

Teentalk-Chat

- hei hip-hop asiat lust zum chätä
- <C> Niggazzz

Die in Zeile 1 im Hip-Hop-Chat aufgeführte Bezeichnung „gangstars“ stellt zweifellos einen Bezug zur Hip-Hop-Szene her. Mit der Anrede „hallo gangstars“ werden möglicherweise Szenegänger angesprochen, die sich mit dem ‚Gangsta-Rap‘ identifizieren. Es folgt die Bezeichnung „real“, die in den Zeilen 2–8 mit unterschiedlichen Bedeutungen vorkommt. In den Zeilen 1–5 geht es um den Zustand ‚real sein‘, der die Zugehörigkeit zur Szene anspricht und den ‚echten‘ Hip-Hopper meint. Der Ausdruck „real G slang“ in Zeile 6 verweist auf den ‚Gangsta-Slang‘, eine Bezeichnung für den Rap der Westküste. In den Zeilen 7–8 geht es um einen Ferienort, der *real* sein soll. Der Begriff könnte hier für ‚gut‘, ‚toll‘ stehen. In Zeile 3 wird die bereits erwähnte HipHop-typische Bezeichnung „headz“ aufgeführt. Die in Zeile 7–8 angesprochene Bezeichnung „dj premier“ ist der Nickname eines Besuchers, der sich auf die Musikszene bezieht.

Zeile 9 nimmt Bezug auf die Spaltung von East- und Westcoast-Rap. Der Ausdruck „beef“ ist ein Slangausdruck für eine Auseinandersetzung mit anderen. Zeile 10 bezieht sich auf den wahren, ursprünglichen ‚Szene-Sprachcode‘ des in den Strassen New Yorks entstandenen HipHop.

Zusammenfassung

Die HipHop-Szene vereint Jugendliche der verschiedensten Gesellschaftsschichten. In den Ghettos von New York entstanden, verbreitete sich die Kultur bald weltweit. Auch in der Schweiz bildete sich die Szene vorerst im Untergrund. In den Anfängen hauptsächlich von Migrantennachkommen als sozialkritisches Ausdrucksmittel verwendet, entwickelte sich die HipHop-Kultur bald zu einer der einflussreichsten Jugendszenen überhaupt. Viele Szenemitglieder sehen in der Kommerzialisierung des HipHop einen Verlust der ‚wahren Werte‘ in der ursprünglichen Kultur. Authentizität und persönlicher Style werden mehr denn je zu wichtigen Unterscheidungsmerkmalen zwischen ‚echten‘ und ‚unechten‘ Hip-Hoppers. HipHop, das die vier Elemente Rap, DJ-ing, Breakdance und Graffiti in sich vereint, bedeutet für viele Jugendliche mehr als nur künstlerischer Ausdruck: HipHop fließt in den Alltag ein und spiegelt sich bspw. auch in Kleidung und der Sprache wider.

Eine Teilszene des HipHop bildet die computervermittelte Kommunikation. Die Untersuchung von Chatmitschnitten aus dem HipHop-Chat und aus dem Teentalk-Chat hat gezeigt, dass sowohl die Themenwahl wie auch der Sprachstil der Jugendlichen in den beiden Chats Unterschiede aufweisen: Während es im allgemeinen Teentalk eher ums Kennenlernen und Flirten geht, werden im HipHop-Chat hauptsächlich Musikthemen besprochen und Fachwissen ausgetauscht. Es wird unter anderem über die Kommerzialisierung des HipHop und das ‚Real-sein‘ debattiert. Immer wieder nehmen Gesprächsstränge einen direkten Bezug auf Szenewissen und setzen ein Minimum an Hintergrundwissen voraus.

Gewisse Gesprächsthemen werden sowohl im HipHop-Chat als auch im Teentalk-Chat abgehandelt: In beiden Chats werden Informationen zu aktuellen Events wie zum Beispiel Open-Airs ausgetauscht. Auch wird in beiden Räumen das in der Adoleszenz wichtige Thema der Sexualität umfangreich und auf ähnlich abwertende Weise thematisiert. Ein Spezifikum des HipHop-Chats ist dabei lediglich am Umgang mit dem Ausdruck *Motherfucker* zu erkennen.

Ansonsten weist der Sprachstil beider Chats in verschiedenen Punkten viele Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten auf. So sind in beiden Chats ähnliche Formen von Anglizismen auffindbar. Eine Ausnahme bildet einzig

die nur im HipHop-Raum festgestellte <sh>-Schreibung. Die Wahl der Nicknames wie auch die Verwendung von eindeutig aus der HipHop-Szene stammenden Begriffen lassen vermuten, dass auch HipHop-Elemente in den Teentalk-Chat einfließen. Es fällt jedoch auf, dass szenetypische Ausdrücke wie etwa *real* oder *Gangstars* im HipHop-Chat regelmässig vorkommen, während sie im Teentalk-Raum zur Ausnahme gehören.³

Literaturverzeichnis

- Androutsopoulos, Jannis: „HipHop und Sprache. Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.) (2003): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript, 111-136.
- Dürscheid, Christa/Spitzmüller, Jürgen (Hg.) (2006a): *Zwischentöne. Zur Sprache der Jugend in der Deutschschweiz*. Zürich: NZZ Libro.
- Dürscheid, Christa/Spitzmüller, Jürgen (Hg.) (2006b): *Perspektiven der Jugendsprachforschung/Trends and Developments in Youth Language Research*. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag.
- Friedli, Bänz et al.: „Die da sind überall“. In: *FACTS*, Zürich, 08.01.2004.
- Nicolay, Mirta/Waibel, Saskia (2006): „Hützutags we real wosch si...“ Hip-Hop in der Schweiz. In: Christa Dürscheid/Jürgen Spitzmüller (Hg.) (2006): *Zwischentöne. Zur Sprache der Jugend in der Deutschschweiz*. Zürich: NZZ Libro, 115-144.
- Rellstab, Daniel H. (2006): „Rüpple statt Schwüpple – Genderplay im HipHop“. In: Christa Dürscheid/Jürgen Spitzmüller (Hg.) (2006): *Perspektiven der Jugendsprachforschung/Trends and Developments in Youth Language Research*. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, 201-226.
- Spycher, Samuel (2004): „„I schribdr de no...“ Schweizerdeutsche Umgangsformen in der SMS-Kommunikation“. In: *Networx* 36, <<http://www.mediensprache.net/networx/networx-36.pdf>> (Zugriff: 01. August 2007).
- Wyss, Thomas: „Bodenturnen mit (Wild)-Style“. In: *Tages-Anzeiger*, 28. Juni 2004.

3 Weitere Informationen zur Schweizer HipHop-Szene finden sich unter folgenden Weblinks: <<http://www.aight-genossen.ch>>; <<http://www.HipHop.ch>>; <<http://www.HipHopstore.ch>>; <<http://www.razhia.ch>>.

RAPPER IM SENEGAL: DIE BOTSCHAFT DER STRASSE

Hans-Jörg Heinrich

Vorwort

Der folgende Text beruht auf Beobachtungen und Recherchen zu meinem Film *Botschafter ihres Volkes*¹ und bezieht sich in weiten Teilen auf die im Rahmen des Films erstellten Interviews und Gespräche² mit senegalesischen Rappern sowie deren Fans. Ergänzt wird der Aufsatz durch die Lektüre ausgewählter Berichte und Aufsätze, die im Internet zu finden waren.

Es handelt sich um die Entwicklung des senegalesischen Rap sowie um eine Situationsbeschreibung aus den Jahren 2003 bis 2005. Die senegalesische Rapszene ist die erste frankophone afrikanische und nach der südafrikanischen die am weitesten entwickelte und einflussreichste Szene des afrikanischen Kontinents.

Rap - ein weltweites Phänomen

Seit den 1970er Jahren hält der Rap seinen Siegeszug um die Welt. Ursprünglich von ausgegrenzten Jugendlichen meist dunkler Hautfarbe in den Wohnblocks der Bronx entwickelt, wächst die Lust am Reimen bei Jugendlichen insbesondere in den ärmsten Ländern und in ausgegrenzten Bevölkerungsschichten. So gibt es HipHop in den Vorstädten der großen afrikanischen und lateinamerikanischen Städte ebenso wie in den Reservaten der australischen Aborigines oder der kleinen Insel Réunion, an der Universität von Dakar oder in einer deutschen Kleinstadt. Auch ist Rap schon lange kein ausschließlich urbanes Phänomen mehr. So gibt es den Bauern in der Schweiz, der von seinem Trecker herunterrappt, ebenso wie denjenigen in

-
- 1 Vgl. Heinrich, Hans-Jörg (2005): *Botschafter ihres Volkes - die Rapper Senegals*; De, Fr, Fr/engl. UT, <www.come-me-lion.de>.
 - 2 Übersetzungen der Interviews und Zitate sind von Marianne Theuring und dem Autor.

nordamerikanischen Reservaten oder in Landcommunities in den USA, Frankreich oder in Kleinststädten Lateinamerikas. In Deutschland ist Rap eher eine Musikform der Jugend unter vielen. Man hört in erster Linie amerikanischen HipHop sowie einige Stars der deutschen Szene. Rap wird eher nebenbei als Musik konsumiert, meist kopfnickend in einem Club oder einsam über dem Walkman.

In den afrikanischen und lateinamerikanischen Ländern hat Rap dagegen eine stark sinnstiftende Bedeutung. Der größte Teil der Jugendlichen hört Rap und hört sehr aufmerksam auf die Texte, hört auf die Botschaft, die die Rapper übermitteln. Am liebsten versammeln sich die Jugendlichen auf kleinen selbst organisierten Konzerten oder auch großen acts, die in Basketballstadien Tausende von Besuchern anziehen. Mit niedrigen Preisen sorgen sie dafür, dass jeder kommen kann. Gemeinsam tauchen sie in die Botschaft ein, die von der Bühne kommt. Dabei geht es nicht um Gangster-rap oder exzentrische Selbstdarstellung. Es geht vielmehr um handfeste Kritik an Politikern, an Aufdeckung von Korruption, um Veruntreuung, Vetternwirtschaft oder um Kriege in der Welt wie denen in der Elfenbeinküste, Kongo, Sudan, Irak und Afghanistan. Aber auch sozialpolitische Themen wie Zwangsehen, Vergewaltigung, Polygamie und Arbeitslosigkeit werden aufgegriffen.

Ursprung des Rap

„Es ist offensichtlich, dass der Rap außerhalb Afrikas geboren und gewachsen ist, wie der Titel unseres letzten Albums *Boomerang* besagt. Damit ist gemeint, dass der Rap mit der Sklaverei Afrika verlassen hat. Auf den Feldern entwickelte er sich weiter, durchlief die vielfältigsten Prozesse bis zur heutigen Form des Rap in den Vereinigten Staaten und kehrte über Europa wieder nach Afrika zurück.“ (Interview mit Daara J)

So stolz und selbstbewusst erklärt Alajiman von der Gruppe Daara J die Entstehung des Rap. Und er mag darin Recht haben. (vgl. Fluch 2002) In der New Yorker Bronx hielten Jugendliche Ende der 1970er Jahre ihre *Jam-battles* auf Straßen und Plätzen ab. Sie hatten überwiegend afrikanische Vorfahren, aber auch junge Menschen aus Lateinamerika und der Karibik mischten sich darunter.

Mit „Rapper’s Delight“ von der Sugarhill Gang ging 1979 der erste Hit in die Charts und niemand hätte damals gedacht, dass dies der Beginn eines neuen Musikstils sein würde, der heute vor allem unter der afrikanischen Jugend ein ungeheuer dynamisches Potential entwickelt.

Die Renaissance des Sprechgesangs kommt den afrikanischen Jugendlichen offensichtlich kulturell sehr entgegen. Dazu noch einmal Alajiman:

„Der Rap hat seine Vorfahren. Wenn du z.B. in den Senegal kommst, findest du einen Stil wie den Tassu, eine Spezialität der senegalesischen Frauen. Wir haben auch den Baku, der von den Königen traditionell zum Kampf gespielt wurde. Es gibt den Kebetu, einen sehr schnellen Stil, es gibt den Tajoran [...] All das hat somit afrikanischen Ursprung und darauf beziehen wir uns.“ (Interview mit DaaraJ; siehe auch Maraszto 2002: 100)

Dakar ist seit vielen Jahren das Zentrum des westafrikanischen HipHop und genau von hier, nämlich von der vorgelagerten Insel Gorée, wurden Tausende von Sklaven nach Amerika verschleppt und mit ihnen die traditionellen Sprechgesänge der Region, die maßgeblich zur Entstehung des Rap in den USA beitrugen.

Die Entwicklung des Rap im Senegal

Die Anfänge des HipHop im Senegal gehen bis in die 1980er Jahre zurück. Ab Mitte der 80er entwickelte sich eine senegalesische ‚Old School‘ deren Protagonisten aus Mangel an Equipment über amerikanische Instrumentalstücke oder afrikanische Perkussion rappten. Zunächst war dieser HipHop wie in den USA reine Tanzmusik und gewann schnell an Popularität. Die weitere Entwicklung will ich im Folgenden anhand dreier international erfolgreicher Gruppen darstellen.

Awadi und Positive Black Soul

Die Geschichte des senegalesischen Rap ist vor allem eng mit der Erfolgsgeschichte der Gruppe Positive Black Soul, kurz PBS verbunden. 1990 vereinigten sich die Führer zweier zunächst rivalisierender Gruppen zu der einflussreichsten Rapgruppe Senegals. Didier Awadi ist Christ und Doug E. Tee Moslem, was, in einem Land mit einer vorwiegend moslemischen Bevölkerung, ein starkes Zeichen setzte. Mit dem Begriff ‚positive‘ wollten sie betonen, dass im Gegensatz zur herrschenden Berichterstattung in Afrika nicht nur Kriege, Aids und Hunger zu finden sind, sondern sie wollten zeigen, dass „die große schwarze Seele mehr ist als nur Elend“ (Omid Nouripour 1998). Auch hier imitierten die ersten afrikanischen Rapper ihre amerikanischen Vorbilder und ihre Musik wurde oft als unmoralische Ausdrucksform angefeindet.

Als der französische Rapper MC Solaar, senegalesischen Ursprungs, 1992 bei einem Konzert Doug E Tee und Awadi hörte, beschloss er, sie zu

fördern. In den nächsten Jahren nahm er mit ihnen eine Kassette auf und lud sie für eine Tournee nach Europa ein. (vgl. Boquet/Pierre-Adolphe 2000) Von da an wurde PBS immer erfolgreicher und bekannter, spielte mit großen Namen der französischen Rapszene. Neben vielen Konzerten im Senegal machten sie eine Afrikatournee durch Gabun, Zaire und Gambia, eine US-Tournee und begannen, viele unbekannte HipHop Bands zu fördern, indem sie ihnen halfen, ihre Lieder auf mehreren Samplern unter dem Namen *Senerap Freestyle* herauszubringen.

Als Positive Black Soul anfang, in der Landessprache Wolof zu rappen, entwickelte sich diese Musik zunehmend zu einem Sprachrohr der Jugend. Ihr erster Hit hieß „Boul Falé“, was in etwa bedeutet: ‚Kümmere dich nicht darum, was die Leute sagen, sondern tu das, was du selbst für richtig hältst.‘ (vgl. Bensignor 1994/Ruthledge im Beiheft zu „Afrika Raps“ 2001) Dieses Lied wurde zum Motto für eine ganze Generation in einer sehr traditionell geprägten islamischen Gesellschaft, wo der Sohn es nicht wagte, dem Vater zu widersprechen.

PBS zählt heute zu den bedeutendsten Musikern Senegals, auf einer Ebene mit den großen Popstars Youssou N'Dour, Baaba Maal, Toure Kunda, Ismael Lo und Thione Seck. Sie selbst sagen, von IAM, A Tribe Called Quest, Gangstarr, Boogie Down Production und selbstverständlich von MC Solaar, den sie ihren großen Bruder nennen, beeinflusst worden zu sein. Heute arbeiten sie mit nur wenigen US-Rappern wie KRS-One oder Supernaturel zusammen, die auch in ihrem Land kritische Töne anschlagen. Doch gleichzeitig betonen sie, dass sie weder französischen noch amerikanischen HipHop machen, sondern afrikanischen. „Unsere Musik ist sehr alt“, sagt Awadi. „Da ist es nur normal, dass wir traditionelle Instrumente wie Kora, Balafon, Sabar, Tama und vor allem traditionelle Percussions benutzen [...] Rap ist ein Kind der Sklaven, in Afrika wurde es geboren, in Amerika ist es groß geworden“ (Interview mit Awadi).

Zu ihren Grundsätzen und Vorbildern befragt, betont Awadi, dass die Afrikaner sich selbst helfen sollten, anstatt immer die Hilfe des Westens zu suchen. Ein guter Afrikaner solle auch viel lesen und sich bilden. Sie selbst beziehen sich auf Kwame Nkrumah und Cheik Anta Diop. Gegenseitiger Respekt ist einer der wichtigsten Werte in der Rapgemeinde. Für die von den Herrschenden ausgeschlossenen soll damit vor allem die verloren gegangene Würde kompensiert werden. Das Auftreten eines Rappers soll locker und sicher sein und eine positive Ausstrahlung vermitteln. Die Rapper sind im Allgemeinen ‚gebildeter‘ als der Großteil der Bevölkerung und können somit als Sprachrohr der Unterprivilegierten fungieren und Missstände aufzeigen (siehe Burkhalter 2002; Ruthledge 1999, 2001). Dazu ist es notwendig, im eigenen Land zu bleiben. So äußerte sich Awadi zu afrikanischen Musikern, die in Europa leben, da man dort angeblich besser

seine Musik publizieren kann, sehr negativ: „Um wirkliche Musik zu machen, muss man den sozialen Kontakt zu seiner Herkunft erhalten, um Zusammenhänge verstehen zu können“ (Interview mit Awadi).

Im Jahre 2003 hat Doug E Tee die Gruppe verlassen und ein Soloprojekt gestartet. PBS nennt sich nun PBS Radikal, deren Mitglieder ihren eigenen Projekten nachgehen oder mit dem Soloprojekt des Bandleaders Awadi auftreten. Weiterhin sind sie eine der beliebtesten Gruppen Senegals.³ Die anderen Bandmitglieder Baay Sooley oder Carlou D haben darüber hinaus ebenfalls ihre eigenen Soloprojekte. Bei anderen Gruppen ist Noumounda Cissoko mit seinen traditionellen Instrumenten Kora und Balafon viel gefragt und die Sängerin Nathalie Thaïs Diarra geht eigenen Soulprojekten nach. Awadi ist mittlerweile zu einem international gefragten Star aufgestiegen und wird ständig zu Konzerten und Vorträgen eingeladen. Er hat sein eigenes Studio in Dakar eingerichtet, wo er junge Rapgruppen produziert.⁴ Gefragt, warum er nun eine Solokarriere gestartet hat, sagt er:

„Der Unterschied liegt im Engagement, in den Themen, die ich entwickle. Ich bin in meiner militanten Haltung sehr weit gegangen. Natürlich ist auch PBS sehr militant, aber nicht so wie ich.“ (Saïd Aït-Hatrit 2004)

2002 brachte Didier Awadi sein erstes Soloalbum *Kaddu Gor* (dt. Übersetzung: ‚Es ist versprochen!‘) heraus, was ihm den *Prix RFI Musiques du Monde* 2003 bescherte. In dem Lied „Sunugal“, auf seiner Website als Video zu sehen, reagiert er auf die Flüchtlingsströme, die auf Pirogen unter Lebensgefahr von Nordafrika nach Spanien fahren, oder beschreibt das Schicksal der Kindersoldaten.⁵ Nachdem er sich bei Sony Music verpflichtete, brachte Didier Awadi im Dezember 2004 im Senegal sein zweites Album (dt. Übersetzung: ‚Eine andere Welt ist denkbar‘), einem Slogan der Antiglobalisierungsbewegung, mit sehr engagierten Texten heraus.⁶ In seinen Liedern reflektiert er die politische Situation Afrikas wie die Verschuldung der Dritten Welt, die politischen Spannungen, die Plünderung des afrikanischen Erbes und die tragischen Auswirkungen der Globalisierung.

Daara J

Eine weitere international bekannte Gruppe ist Daara J. Sie nennt sich ‚Die Schule des Lebens‘ und wurde 1997 durch ihre erste Kassette *Daara-J*, die 15.000 Mal verkauft wurde, schlagartig im ganzen Land bekannt. Die Rapper N'Dongo D und Lord Alajiman und der Sänger Faada Freddy bringen vor allem auf ihrer zweiten CD *Boomerang* ein sehr breites Spektrum an

3 Vgl. www.ausenegal.com/actualites/article.php?idart=321.

4 Vgl. www.didier_awadi.mondomix.com/en/itw3169.htm.

5 Vgl. Videoclip in www.awadimusic.com.

6 Siehe auch www.awadimusic.com.

musikalischen Einflüssen zusammen, was über HipHop, Reggae, Ragga, Dancehall bis zu Latin Einflüssen reicht. Daara J sehen sich ebenfalls der Tradition und Weiterentwicklung des afrikanischen Erbes verpflichtet. Sie rappen über die Globalisierung, die Gefahren, denen die traditionellen afrikanischen Gesellschaften gegenüberstehen, die Gefährdung der Umwelt oder über Spiritualität. Daara J ist neben PBS die zweite senegalesische Rapgruppe, die auch häufig in Europa tourt und deren CDs es bis in die Musikläden in aller Welt geschafft haben. 2004 gelang ihnen mit *Boomerang* die erste Veröffentlichung auf einem westlichen Majorlabel; sie waren daraufhin monatelang in den Weltmusik-Charts diverser Länder vertreten.

Die Gruppe Daara J steht in harter Konkurrenz zu PBS. Sie respektieren sich zwar, gehen sich aber, was gemeinsame Auftritte und Veröffentlichungen angeht, höflich aus dem Weg. Im senegalesischen Präsidentschaftswahlkampf 2000 halfen sie dem Herausforderer Abdoulaye Wade, seine Reden zu schreiben und unterstützten seine Anti-Korruptions-Plattform. Eine Aktion, die innerhalb der Szene nicht unumstritten war; insbesondere da nach Meinung der ‚Szene‘ der alte korrupte Präsident zwar erfolgreich abgesetzt wurde, sich unter dem neuen aber auch keine Verbesserung der Lage zeigt.

Kritische Stimmen

Der internationale Erfolg von PBS und Daara J erregt auch immer wieder den Missmut bei den zahlreichen unbekannteren Gruppen, die vor allem Awadi und den Mitgliedern von PBS vorwerfen, eine Monopolstellung zu halten und den anderen Gruppen kaum eine Chance zu öffentlichen Auftritten zu geben. N'Daye el Hadj, Rapper und Student der Universität Dakar, wirft den alten Gruppen Verrat am HipHop vor und fordert sogar deren Abtreten. „Die Bewegung des HipHop oder lieber des Rap ist nicht dazu da, um eine große Karriere zu starten [...] das ist klar. Denn der Rap ist eine Philosophie.“

Und der Rapper Sounounounba wirft den bekannten Gruppen vor, dass sie sich vom Geld haben korrumpieren lassen. „Für meinen Teil haben sie ihre Ehre für Geld verkauft. Man macht Rap aus Liebe dafür“ (Interview mit Kunta Kinte 2005).

Alif

Eine Sonderstellung nimmt die Frauenrapgruppe Alif ein. Oumy N'Diaye, Minar Sall und Myriame Diallo gründen 1997 die erste weibliche Rap-Band Senegals. Ihr Name ALIF bedeutet: ‚befreiende Attacke der feministischen Infanterie‘.

Als Alif mit dem Rap anfang öffentlich aufzutreten, stießen sie auf den Widerstand ihrer Eltern und vieler ihrer Freunde. Rapper hatten ein schlechtes Image in Afrika, verursacht durch den Gangsterrap aus den

USA. Bis 1979 war die Szene komplett von jungen Männern beherrscht und Mädchen kamen in der Regel nur als Zuschauerinnen oder Tänzerinnen vor. Das änderte sich schlagartig mit dem Erscheinen ihrer ersten Kassette Ende 1999. Das Album sorgte musikalisch für Aufruhr und es folgten viele Einladungen sowie Interviews. Ihre männlichen Kollegen bewunderten die drei jungen Frauen und luden die Truppe oder einfach nur die Chefin Myriame zu diversen Freestyles ein. Auf ihrer ersten Veröffentlichung „VIKTIM“ rappt ALIF z.B. über die Hausangestellten in Senegal, deren Situation durchaus an moderne Sklaverei erinnert. Sie rappen von der Gewalt gegen Frauen, von Prostitution, von Missbrauch, von Vergewaltigung und Zwangsheirat, alles Themen, an die sich die männlichen Kollegen nicht herantrauen. Ihre Liedtexte lösten unter den Jugendlichen eine heftige Diskussion aus. Einige meinten, ALIF sei eine unverschämte, unnötige Provokation, die am besten sofort verschwinden sollte. Andererseits konnten viele weibliche Fans kaum ihren Augen trauen, dass nun endlich sogar Mädchen auf die Bühne stiegen, um einfach zu sagen, was sie und viele andere dachten. Die Bandleaderin Myriam:

„Man sagt, dass der Rap eine aggressive Bewegung ist. Und ein Mädchen, wenn man ein Mädchen sieht, das rappt, wird man dir sagen, dass du ein Bandit bist, dass du auf die schiefe Bahn kommen wirst. Denn in unserer Gesellschaft, in unserer Kultur, wird den Frauen gesagt, dass sie zu Hause bleiben müssen, um sich um die Familie zu kümmern. Ein anderes Problem ist die Konfrontation mit unseren Familien, mit unserer Umgebung, den Freunden, den Nachbarn, verstehst du? Wir haben uns sehr angestrengt, um ihnen zu erklären, was wir machen wollen und dass darin überhaupt nichts Schlechtes liegt. Es ist unser Terrain und jetzt fangen die Leute an zu begreifen. Sie beginnen, uns zu unterstützen. Mit der Familie gibt es keine Probleme mehr. Das ist schon ein großer Fortschritt.“ (Interview mit Alif)

Im Jahr 2003 kamen sie mit Unterstützung von Greenpeace und auf Einladung der Friedrich-Ebert-Stiftung zu einem Symposium über afrikanische Kultur nach Deutschland und machten anschließend eine Tournee über Leipzig, Wien, Brunn, Prag, Hamburg und Kassel und veranstalteten mit ihrer Show einen großen Wirbel. Im Mai 2004 kam ihre neue CD auch in Deutschland auf den Markt. Seitdem touren sie jährlich durch Süddeutschland, Österreich und Prag. Ironie des Schicksals: Die Rapperin Mina heiratete 2005 und verließ die Gruppe, da ihr Mann mit ihrem öffentlichen Auftreten nicht einverstanden war. Alif tritt seitdem in neuer wechselnder Besetzung auf, meist mit der Rapperin Yaya (Ndiaya Gueye).

Neben diesen drei bekannten Gruppen haben es bisher nur wenig andere geschafft, in Europa oder den USA aufzutreten. Die Gruppe Pee Froiss

und BMG 44 kommen immerhin fast jedes Jahr nach Deutschland, Frankreich und Spanien. Ihre Konzerte finden meist in kleinen Clubs vor sehr wenigen Leuten statt. Aus der Fülle hunderter weiterer Rapgruppen in Dakar können hier nur einige wenige exemplarisch genannt und aus Platzgründen nicht weiter vorgestellt werden:

Killer B., Sunu Flavor, Da Brains, Bok Sagnsagn, Boul'Bai, Pee Froiss, Jant Bi, BNP, Sini Saka, NioulteRapadio, King Posse, Wah J, African Mboolo, Posse de RMK, Black Stars, BMG 44, Omzo, Shiffai, Sen Kumpa, Abass Abass, Tata Pound, Dakar All Stars, Bad Master Posse, Barnoz, Black Africa Positive, Digital Posse, Assu K Tene, Fou Malade, Shaka Babs [...]

Die meisten von ihnen haben wenigstens eine oder mehrere Kassetten veröffentlicht oder sind auf Kompilationen vertreten, die es nur in Dakar zu kaufen gibt. CDs sind auf dem einheimischen oder gar internationalen Markt sehr rar. (vgl. Diskografie)

Die Besonderheit des senegalesischen Rap

Die am meisten verbreitete Musik im Senegal ist der M'Balach, den Yousou N'Dour populär gemacht hat. Aber in deren Liedern geht es eher um Liebe und Verlassensein als um das, was den Jugendlichen auf den Nägeln brennt. Ein Schüler kommentiert hierzu: „Ich steh auf Rapper, weil sie die Wahrheit sagen. Die Sachen, die im Land passieren und über die man nicht direkt sprechen kann. Das sagen sie in ihren Videofilmen.“ Ein zweiter Schüler: „Sie reden vor allem über die Korruption.“ Ein anderer Schüler: „In der anderen Musik (dem M'Balach; Anmerkung des Autors) sprechen sie nur über Liebe, über Sex, aber im Rap sagen sie unbedingt die Wahrheit.“ Erster Schüler: „Vor allem die Amerikaner – die sprechen nur über Sex, sie sind beleidigend, nein, das ist abartig, eh. Die Amerikaner sind Arschlöcher.“ (Interview mit Schülern)

Die senegalesischen Rapper setzen sich inhaltlich bewusst vom Gans-terrap der USA ab und beziehen zu den brennenden Problemen in ihrer Heimat Stellung. Für Awadi „ist der Rap ein Mittel zum Kampf gegen gewisse Ungerechtigkeiten. Wir kämpfen für Afrika und gegen die Korruption. Es geht um die Arbeitslosigkeit der Jugendlichen oder um das negative Bild, das der Westen von uns hat.“ (Interview mit Awadi)

Und Myriame von der Frauenrapgruppe Alif hat ihre klare Vorstellung: „Der Rap hat sein definiertes Konzept. Im Rap muss man engagiert sein. Er ist eine Bewegung, die entstanden ist um zu denunzieren. Und ich bin geradezu eine Rebellin.“ (Interview mit Alif) – Awadi führt fort:

„Der Rap ist also nicht nur eine gesellschaftliche Kraft, er ist auch eine politische Kraft. Der Rap greift also die Probleme auf, die es heute in der Gesellschaft gibt. Er spricht sie aus, und wenn du darüber etwas wissen willst, wenn du wissen willst, was im Senegal los ist, dann höre dir eine Rap-Kassette an und du wirst verstehen, was es an guten und was es an schlechten Dingen hier gibt.“ (Interview mit Awadi)

Seine Verbreitung verdankt der Rap auch den unabhängigen Rundfunksendern. Fast 80 Prozent der Hörer schalteten ihr Radio ein, wenn Star-DJ Jules Junior auf Sendung ging. Xuman und Black Stars stellen ihren Hörern nächtelang die neuesten Titel aus Afrika, den USA und der Karibik vor.

Die politische Kraft der Rapper

Der bisherige Höhepunkt der politischen Einflussnahme der Rapper war ihr Einfluss bei der Präsidentschaftswahl im Jahre 2000. Die meisten Rapper nahmen konsequent Stellung in ihren Texten und bei Auftritten und riefen zur Ablösung des bisherigen sozialistischen Präsidenten auf, der 40 Jahre das Land regierte. Obwohl die regierende Partei versuchte, einige Gruppen mit Geld zu ködern oder zu bedrohen, ließen sie sich nicht korrumpieren.

Auf der Kompilation *Politichien*, einer Wortschöpfung aus ‚Politiker‘ und ‚Hund‘, einer der erfolgreichsten und sehr kontrovers diskutierten Kassetten, greifen die Rapper wie Omzo oder Sen Kumpe mit Samplings von Originalzitate der Politiker direkt und deutlich in das Wahlgesehen ein. (Rutledge 2001: track 5,7). Der Wechsel gelang und der neue Präsident Abdoulaye Wade lud nach seinem Wahlsieg als erstes die Rapper zu sich ein, um ihnen zu danken.

Wenn man bedenkt, dass über 80 Prozent der Bevölkerung unter 30 ist und viele von ihnen mit Rap aufgewachsen sind, kann man die Bedeutung der Rapper im Wahlkampf richtig ermessen. Im Jahre 2007 stehen neue Wahlen an und die jungen Leute sind wieder unzufrieden mit der Politik des gewählten Präsidenten. Viele Versprechungen wurden nicht gehalten, die Korruption und Vetternwirtschaft hat nicht aufgehört, die Arbeitslosigkeit ist nach wie vor hoch und es herrscht Hunger in einigen Landesteilen. Vor allem ließ er unbequeme ausländische Journalisten ausweisen und kritische Radiostationen schließen. So werden viele Rapper nicht müde, auch die neue Regierung zu attackieren und prophezeien Aufruhr und Widerstand, wenn sich im Land nicht bald etwas zum Besseren verändert. Auf einem Festival in Dakar leitet Xuman sein Lied mit den Worten ein:

„Ich will jetzt über das Geld reden, das die Regierung für die Aidskranken bekommt und das sie unterschlagen hat. Ich möchte, dass wir darüber mit Gorgui (Spitzname für den Präsidenten; Anmerkung des Autoren), dem Alten in seinem Palast sprechen. Wo kann er denn gerade sein? Ob er denn gerade mal in seinem Palast weilt? - Denn er reist ja sehr gerne. Wenn er da ist, rufen wir ihm zu: Es wird knallen. Wenn sich nicht bald was ändert, wird es hochgehen. Die Regierung muss etwas tun - sonst [...] es wird hier explodieren! Lauter, damit der Alte es in seinem Palast auch hört: Es wird explodieren! Kein Frieden - keine Gerechtigkeit“ (Heinrich, Videodokumentation)

Schon werden wieder einige Rapper unter Druck gesetzt oder es wird versucht, sie zu Auftritten mit positiven Botschaften über dieses Land zu bewegen. Xuman, Mitglied der bekannten Gruppe Pee Froiss, sagte Anfang 2006 auf einer Tournee in Großbritannien, dass die senegalesische Rapbewegung schwächelt. „Im Jahre 2000 war ich sicher, dass die Rapper zum Kampf bereit waren. Aber jetzt bin ich mir nicht mehr sicher. Die Situation ist verwirrend.“

Didier Awadi von der Gruppe PBS ist optimistischer und meint, dass trotz der Bedrohungen die Rapper weiterhin kämpfen werden.

„Wir wissen alle, dass diese Politiker nicht seriös sind, und es ist unsere historische Verantwortung, sie ernsthaft zu bekämpfen. Wir können keinen Rückschritt in Demokratie in diesem Lande hinnehmen, das können wir nicht akzeptieren.“ (Rose Skelton in *Songlines*: 15)

Diese kämpferische Aussage kann man besser verstehen, wenn man hört, was Awadi 2003 in einem Interview sagt: „Der Rap hat seine Bedeutung erlangt, weil man im Senegal seine Meinung frei sagen kann. Deshalb haben die Jugendlichen angefangen zu erzählen, was in den Familien vor sich geht, was auf den Straßen passiert, was die Journalisten nicht zu sagen wagten oder was die Musiker des M’Balach nicht zu sagen wagten, das haben die Rapper gesagt“ (Interview mit Awadi).

Rap als Ausdrucksmöglichkeit

In Dakar soll es zwischen drei- und viertausend Rapgruppen geben. Sie haben eine Vorreiterrolle für die Rapmusik in Westafrika übernommen. Andere Städte wie Conakry, Bamako oder Abidjan ziehen nach. Jedes Jahr werden dort große Rapfestivals vornehmlich in Sportstadien organisiert, zu denen bis zu 20.000 Jugendliche kommen.

Der Rap bekommt auch von den Jugendlichen so viel Zuspruch, da sie sich in den Botschaften der Texte repräsentiert und verstanden fühlen. Faada Freddy von Daara J:

„Wir sind auch Teil einer tiefen afrikanischen und senegalesischen Sehnsucht. Wir sehen uns wie eine Kamera, die wir auf die Straßen richten, auf alles, was in Afrika passiert, um später über diese Bilder reflektieren zu können und mit den Jungen darüber zu sprechen.“ (Interview mit Daara J)

Das Reimen gibt den Jugendlichen eine gute Möglichkeit, ihren Unmut und Frust in einem Leben der Armut und ohne wirkliche Perspektive zu äußern. Der Schüler eines Gymnasiums in Dakar sagt in diesem Zusammenhang:

„Rap ist eine besondere Musik. Es gibt welche, die meinen, der Rap sei brutal. Ich meine aber, dass er eine Revolte ist. Die Jungen fühlen sich ein bisschen vergessen. Sie sehen nur die Möglichkeit, sich durch die Rapmusik auszudrücken. Sie wollen so ihre Unzufriedenheit über das Funktionieren dieser Gesellschaft aufzeigen.“ (Interview mit Schülern)

Die ökonomische Situation der Rapper

Die Auftrittsmöglichkeiten sind für die meisten Rapgruppen allerdings nur bescheiden. Selbstorganisierte Acts in Schulen, kulturellen Zentren oder Discos bringen ihnen etwas Popularität. Eine Kassette aufzunehmen ist für die meisten aber unerschwinglich. Die Rapper leiden vor allem unter dem Geld- und Technikmangel. Nur Bands, die im Ausland erfolgreich sind und dafür oft noch die Unterstützung von Musikern wie MC Solaar oder Yousou N'Dour benötigen, können sich das technische Equipment leisten.

Gee Bayss, einer der wenigen DJ's, von der Gruppe Pee Froiss: „In Westafrika, außer der Elfenbeinküste, gibt es sozusagen keine Länder mit guten Studios, wo die Jungen sich als Autoren verwirklichen können.“

„Hier in unserem Land [...] existieren sehr viele Gruppen, aber bereits nach der Aufnahme ihrer ersten Kassette sind sie wieder weg. Es stimmt, es gibt viele Gruppen, die machen sich einen Namen, aber sie hatten nie die Möglichkeit jemals eine Kassette herauszubringen.“ (Interview mit Pee Froiss)

Wie z.B. die Rapper der Gruppe 23.3: „Wir sind Freunde seit unserer Kindheit. Wir sind 15 Personen. Aber 23.3 hat keine Begrenzung.“ Und weiter rappend:

„Wir sind wie der Wutan Clan, wir machen unsere Stücke spontan, wir machen unser Play back ohne Plan, wir haben keine Mittel, wir wissen uns auch so zu helfen. Wir sind die Rapper aus dem Viertel ohne Geld, aber ich glaube, wir sind die besten Rapper der Welt.“ (Interview mit 23.3)

Und der Rapper Bookam von H.L.M Clan aus dem kleinen Städtchen M'Bour:

„Wir haben hier ein Problem. Ich würde sagen, das Hauptproblem, was uns beim Vorankommen hindert, ist das Materielle. Die senegalesischen Rapper haben Talent, sie haben was zu sagen, sie können den Leuten was geben. Nur was hier fehlt, sind die Produktionsmöglichkeiten, aber wir können es hier nicht forcieren. Wenn wir also keine Mittel haben, keine Produktionsmöglichkeiten, müssen wir mit dem auskommen, was wir haben. Wir machen HipHop, so dass wir mit unseren Instrumenten dazu spielen können, z.B. mit der Gitarre. Die Instrumente, die dafür von den Amerikanern entwickelt worden sind - das müssen wir etwas verändern, da es bisher keine DJs gab, die das machen konnten. Heutzutage gibt es einige Studios, wenn du nach Dakar gehst. Hier in M' Bour gibt es keine Studios.“ (Interview mit H.L.M.Clan)

So erinnert die heutige Szene in Dakar sehr an die Anfänge des Rap in New York. Die Jugendlichen greifen auf das zurück, was sie haben, kennen und können. Dabei wird oft aus der Not eine Tugend gemacht. Viele besinnen sich auf ihre Wurzeln und Traditionen zurück, beziehen ihre Instrumente wie Trommeln, Balafon, Kora, Gitarre und viele andere in ihre Rapsongs ein oder tragen aus Mangel an Ausrüstung und Geld mit diesen Instrumenten vor. Oder sie benutzen nur ihren Körper, die Beatbox oder ihre Stimmen. Beherrschendes Medium des Musikvertriebes im Land ist die Kassette, wobei der gesamte senegalesische Markt von einem einzigen Produzenten, Talla Diagne, kontrolliert wird. Bands wie Pee Froiss oder Black Mboolo, die mit geschätzten Verkaufszahlen von an die 20.000 Stück zu den großen der Szene gehören, können sich keine eigenen DJ-Pulte leisten. Nach eigenen Aussagen produzieren sie ihre Kassetten nur aus Prestige-gründen, Geld kann man damit keines verdienen. Das Geschäft mit der Musik machen nicht die Musiker. „Es ist ganz einfach“, erklärt Xuman:

„eigentlich muss Talla Diagne jedes Mal, wenn er 5.000 Kassetten druckt, zum Copyright-Büro gehen und sie deklarieren. Er geht aber nur für die ersten 5.000 hin, den Rest gibt er nicht an. Die Kassetten, die er dann in den Nachbarländern Mali, Gambia oder in Frankreich verkauft, meldet er erst gar nicht an. Nach zwei Jahren behauptet dieser Talla Diagne dann, dass er insgesamt nur 10.000 verkauft hat.“ (Rutledge 1999)

Afrikanisierung des Rap

Black Stars, der oft mit dem bekannten Sänger Baaba Maal auf Tournee geht, erklärt:

„Ich mache afrikanischen Rap im Senegal, denn, ich sage das immer, wir, die afrikanischen oder senegalesischen Rapper, müssen uns von den amerikanischen oder europäischen unterscheiden. Wir haben unsere Herkunft und Traditionen, man muss immer an seinen Wurzeln bleiben mit dem, was man macht. Ich nehme z.B. den Rhythmus der Mandingo und verbinde ihn mit dem Rap oder ich nehme den Rhythmus der Wolof oder auch den von M’Balach und mache daraus den Rap.“ (Interview mit Black Stars)

Oder Awadi:

„Wir benutzen unsere Kultur mit ihren traditionellen Liedern. Wir singen in unseren Sprachen, wir sprechen von unseren Problemen, wir benutzen unsere traditionellen Instrumente wie Kora, Balafon, Trommel, Gitarre. Der Unterschied liegt also in der Sprache, in der Musik, in der Melodie.“ (Interview mit Awadi)

So entstehen gerade bei den unbekannteren Rapgruppen Songs, die sich doch von den einst amerikanischen Vorbildern unterscheiden. Sie sind oft viel melodischer, weicher, verspielter. Die Texte spielen immer eine große Rolle. Die Rapper benutzen dann vornehmlich ihre traditionellen Sprachen. Damit können sie ihre Botschaft direkt zu ihrem Publikum transportieren. Wolof z.B. ist eine der Hauptsprachen im Senegal und wird in den Familien und untereinander fast ausschließlich gesprochen. Sprichwörter, Wortspiele, Andeutungen, Wettkampf haben im Senegal eine lange Tradition und so können sich die Rapper dieser Mittel bedienen und treffen damit oft in die Herzen des Publikums.

Die wenigen Vorreitergruppen, die den Sprung nach Europa geschafft haben, müssen sich auf ihren Tourneen überlegen, wie sie die Botschaft an ein europäisches Publikum vermitteln wollen, dass ihre Sprache nicht versteht. Einige Lieder sind teilweise auf Englisch oder Französisch, aber damit geht vieles von der Direktheit und Besonderheit in der *Message* verloren.

In Europa treten die Rapper fast immer in langen afrikanischen Bubus auf und haben afrikanische Instrumente auf der Bühne, während sie im Senegal lieber in typischem Rapperoutfit antreten und mit einem DJ arbeiten (vgl. Heinrich, Videodokumentation). Awadi begründet das folgendermaßen:

„Nun, wir haben keine besonderen Probleme, was das Publikum anbetrifft. Ob du die Sprache verstehst oder nicht, ist nicht so wichtig, du musst es fühlen. Natürlich versteht das Publikum im Senegal jedes Wort, was wir singen, es flippt richtig aus.“ (Interview mit Awadi)

Und Myriame führt dazu aus:

„Hier (in Deutschland; Anmerkung des Autors) verstehen die Leute nicht, was wir sagen. Dennoch sind sie gekommen, um die Aufführung zu sehen. Deshalb haben wir versucht, unsere Aussagen zu visualisieren. Sie müssen in unseren Gebärden sehen, was wir ausdrücken wollen. Aber im Senegal kommen die Leute, um zu hören was du sagst, das ist der Unterschied dazu.“ (Interview mit Alif)

In ihrem Heimatland kommen die Jugendlichen zu den Auftritten und kleben an den Lippen der Rapper. Diese kommunizieren von der Bühne direkt mit dem Publikum, nehmen Einwürfe auf, begeben sich in die Menge und verschmelzen letztendlich mit den Jugendlichen. Es ist keine Partymusik, die Jugendlichen wollen etwas Wichtiges hören, was sie für ihr Leben gebrauchen können. Getanzt wird später in den Clubs nach Reggae, Ragga und Dancehall.

Mit ihrer eigenen Sprache und direkten Vortragsweise können die Rapper an die Tradition der Griots, der musikalischen Geschichtenerzähler anknüpfen, die ihrem Publikum seit Jahrhunderten ihre eigene Geschichte vortrugen, ihnen Ratschläge und Weisheiten mit auf den Weg gaben und Moralkodices predigten, aber auch Kritik an der Gesellschaft und den Herrschenden übten.

Die Botschaften der Rapper

Auf einem All-Star-HipHop-Track mit dem Titel „Siensal RMX“, was so viel wie ‚Stell dir vor‘ bedeutet, rappen 22 der besten Gruppen Dakars. So textet unter anderem Awadi: „Stell dir vor, Ariel Sharon hätte Bomben auf World Trade Center, Pentagon und Empire State geworfen. Man hätte nicht zweimal nachgedacht, die Moslems wären Schuld gewesen und Bush hätte alle moslemischen Länder bombardiert.“ Oder Abass von der Gruppe DaB-rains: „Stellt euch vor, alle korrupten Polizisten kommen ins Gefängnis – wer soll dann noch die Gefängnisse bewachen?“ Oder Myriame von Alif: „Stell dir vor, ich wäre die zweite Frau des Präsidenten, ich hätte alles, was ich will, und würde mir ein Haus auf Hawaii kaufen. Hawaii, eh wayy [...]“ (nach „Dakar Raps“, Greenpeace Magazin).

Für die Mehrzahl der Rapper ist ihre Musik nicht nur ein Stil oder eine Mode, sondern verlangt ernsthaftes Engagement von der ganzen Person. Die Rapper wollen durch ihre Botschaften etwas verändern, aktiv in die gesellschaftlichen Prozesse eingreifen. In den Worten von Myriame:

„Man kann sagen, dass der Rap seit seiner Entstehung immer ein einziges Konzept gehabt hat: anzuklagen, anzuklagen, was einen stört, anzuklagen, was die Entwicklung der Nation bremst, und das ist sehr wichtig. Und da sage ich mir, dass es auf uns ankommt, es liegt an uns, die Situation zu verändern, es liegt an uns, Senegal aus seiner Unterentwicklung herauszuholen, es liegt an uns, die Afrikaner auf ein hohes Niveau zu bringen.“ (Interview mit Alif)

Und Awadi ergänzt: „Wir sprechen von unserer Realität, wir sprechen nicht von Gangster-Rap oder von Ghettos. Jeder spricht von seinen eigenen Problemen“ (Interview mit Awadi). – Über die Themen berichtet ein Kassettenverkäufer:

„Die Rapper singen über das, was in der Gesellschaft passiert, über Afrika, die Kriege, wie z.B. jetzt aktuell, was im Irak passiert, an der Elfenbeinküste, über die Probleme des Alltags, das alles. Auch über die Probleme der Studenten und die Probleme, die wir mit den Behörden haben.“ (Interview mit Black Stars)

Natürlich wird auch der Wortkampf heftig geführt, eine alte Form des sich Messens mit Worten, die vor allem von jungen Rappern auf der Straße betrieben wird. Rapper in Gran Yoff, Dakar:

„Ich bin der wahre Mandiagio. Ich heiße Mendy und gebe nie auf. Wo sind hier die MC's, die die Sau rauslassen. Jetzt bin ich da, ihr Meister, der es hier treibt. Du wirst einsehen, dass ich der wahre Mandiagio bin.“
(Interview Black Stars)

Oder man beklagt sein Los, beschreibt die schlechte Lebenssituation und sucht die Schuldigen. Ein Rapper in M'Bour:

„Das Leben ist für mich sehr schwer. Wenn ich am Morgen aufwache, weiß ich nicht aus noch ein. Dann laufe ich über all die großen Plätze, wo man Karten spielt, denn ich habe keine Arbeit. Das macht mir Probleme. Ich kann nicht mal meine Meinung dazu sagen. Ich verbringe meine ganze Zeit beim Teetrinken und habe viel Geduld geübt. Ich habe bestimmt nicht das große Los gezogen.“
(Interview mit Rapper)

Eigene Identität entwickeln

Die Zwickmühle besteht für die Rapper darin, dass sie einerseits von der Musikindustrie nicht in die Ethnoecke gestellt und als Rapper mit ihren Kollegen in den USA gleichgestellt werden wollen. Andererseits wollen sie sich zumindest von den Bildern der Gangsterrapper und Ghettos sowie von sexbesessenen Machos absetzen und an die eigene afrikanische Tradition anknüpfen.

So sehen sich einige HipHopper mehr als Hüter des Islam, um ihre eigene afrikanische Identität klarer zu definieren. F. Wittman hat in der Internetzeitschrift *Norient* (2006) einige Textanalysen gemacht und resümiert: „Ihre sozialkritischen Raptexte sind von einer erzkonservativen Moral und einem frappierenden Islamismus geprägt.“ In ihrer Kritik an den Herrschenden sehen sie hinter Korruption und Vetternwirtschaft einen Egoismus und Materialismus, der nicht mit dem traditionellen Wertesystem der senegalesischen Gesellschaft übereinstimmt, wo Gastfreundschaft, Respekt und Solidarität zentrale Werte für das Zusammenleben bilden. – F. Wittmann (2006) resümiert:

„Diese konservativen Exzesse können als Antwort auf die Folgen der globalen Postmoderne gedeutet werden. Der demütigenden Hegemonie des Westens, dem Versagen der lokalen politischen Elite und der Dekadenz der senegalesischen *nouveaux riches* wird mit radikalen Diskursen begegnet, die als Ventil für die angestaute Wut fungieren.“

Rapper und Familien

Der Familienverband spielt in Afrika eine ganz zentrale Rolle. Junge Menschen können ohne das Einverständnis der Eltern nicht auf Konzerte gehen oder gar als Rapmusiker öffentlich auftreten. Aber viele jungen Menschen haben immer wieder viel Überzeugungsarbeit bei Freunden und Eltern geleistet, um sie von den Vorurteilen wegzubringen, dass Rap etwas mit Gewalt, Drogen und Sex zu tun hat, wie es die amerikanischen Vorbilder im Fernsehen propagieren.

Das Engagement und der Erfolg der Rapper bei den letzten Wahlen hat auch viele Erwachsene von der Integrität der meisten Rapmusiker überzeugt. Entscheidend ist auch der Gedanke, dass eine Karriere als Rapper der ganzen Familie auch in materieller Hinsicht nützen könnte, in einem Land mit hoher Arbeitslosigkeit und großer Armut eine verlockende Perspektive. Awadi meint zum selben Thema:

„Gruppen wie z.B. PBS, Pee Froiss, DaraaJ, die waren erfolgreich und haben begonnen im Ausland zu touren, Plattenverträge abzuschließen. Das hat die Jugendlichen angespornt, zumal eine Krise auf dem Arbeitsmarkt herrschte, da haben sich viele gesagt, wir suchen Arbeit und da können wir Rapper werden, rumreisen, Geld verdienen und ein Star im Wohnviertel werden, in der Heimatstadt.“ (Interview mit Awadi)

In Interviews mit Eltern von Black Stars und Myriame wird zu solch einer Perspektive wohlwollende Akzeptanz und Zustimmung bescheinigt. Black Stars Mutter meint: „Der Rap ist wichtig. Was er da macht, das soll das Beste für ihn werden und wir werden auch davon profitieren können.“

Black Stars Vater: „Er soll ein guter Rapper sein. Er arbeitet gut. Er hilft damit der Familie.“ (Interview mit Black Stars)

Myriames Vater äußert zum selben Thema:

„Studieren oder Musik machen, das ist gleichwertig, wichtig ist, seinen Lebensunterhalt ehrlich zu verdienen. Lass es die Musik sein, lass es das Studium sein, [...] aber wenn du das Diplom hast, um Geld zu verdienen, ha, wenn die Musik Geld einbringt, ha, dann ist es dieselbe Sache.“ (Interview mit Myriame Diallos Vater [Alif])

Resümee

Der Rap im Senegal ist keine kurzlebige Modeerscheinung. Er blüht und gedeiht. Er hat sich nach etwa 25 Jahren zu einer nicht mehr wegzudenkenden Ausdrucksform vieler Jugendlicher in der senegalesischen Gesellschaft etabliert. Er dient einerseits der Selbstartikulation auch in schwierigen persönlichen oder sozialen Situationen. Darüber hinaus ist er Statement für politische und sozialkritische Aussagen, die über Kassette, das Radio und vor allem direkten Zusammenkünften in kleinen oder großen Konzerten ihr Publikum direkt erreichen. Politische Sprengkraft erreichen die Rapper wenn sie Tabuthemen in ihren Texten verarbeiten oder wie bei den Präsidentschaftswahlen im Jahre 2000 agitiert und direkt und konkret Stellung bezogen haben. So resümiert Faada Freddy von Daara J:

„Wir haben diese Dreistigkeit, um die Rolle einer Gegenmacht zu spielen. Wir sind hier, um einige Richtungen vorzugeben, um den Leuten aus der Verwirrung zu helfen. Wir sind da, um sie an ihre Plätze zurückzubringen und sie daran zu erinnern, ein guter Staatsbürger zu sein und dass die Rapper aus Guinea oder Senegal und überhaupt die afrikanischen Rapper mehr engagiert sind als je zuvor bei der Weiterentwicklung Afrikas. Man kann sagen, ein Rapper aus dem Se-

negal, aus Guinea, aus Burkina Faso ist wie ein Botschafter seines Volkes, der sein Volk sowohl nach Innen als nach Außen hin repräsentiert.“ (Interview mit Daara J)

Nachwort: In den letzten zwei Jahren hat sich die Rapszene ständig weiter entwickelt und hat sich neuen politischen und sozialen Situationen stellen müssen. Im März 2007 gab es wieder Wahlen im Senegal. Die Situation hatte sich im Vergleich zu den Wahlen 2000 erheblich verändert. Damals waren sich alle Rapper einig in der Frage, dass der damals herrschende Präsident durch den Opponenten Abdoulaye Wade abgelöst werden musste. Er war der Hoffnungsträger für die junge Generation und alle unterstützten ihn geschlossen. Bald danach wurde schnell klar, dass er in keinster Weise die an ihn gestellten Erwartungen erfüllte und er geriet immer wieder in die Kritik der Rapper. Im Jahre 2007 gab es eine ganze Reihe von Kandidaten, die allerdings alle wenig Aussicht auf einen Wahlsieg hatten. So zersplittert wie die Opposition waren dann auch die Rapper, die unterschiedliche Kandidaten und einige sogar den amtierenden Präsidenten unterstützten. Dank an alle Rapper und Fans, die mir bereitwillig Interviews gaben und mich uneingeschränkt auf ihren Konzerten filmen ließen.

P.S.: In einem engagierten online Medienprojekt verfolgte das amerikanische Label *Nomadic Wax* die verschiedenen Aktivitäten der Rapper und kritischen Journalisten und machte die unübersichtliche oppositionelle Bewegung etwas nachvollziehbar.

Literaturverzeichnis

- Bensignor, Francois (1994): „Interview mit Positive Black Soul“, <www.afromix.org> (Zugriff: August 2004).
- Boquet, José-Luis/Adolphe, Philippe-Pierre (2000): „Histoire du Rap“, <www.universalis.fr>
- Burkhalter, Thomas (2002): „Afrikanischer Kontrapunkt. Die CD ‚Africa Raps‘ zeigt, was Weltmusik auch sein kann“. In: *Neue Züricher Zeitung*, 03. Januar 2002.
- Fischer, Jonathan (2001): „Africa Raps“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14. November 2001.
- Fluch, Karl (2002): „Die ‚Ars Electronica 02‘ präsentiert die beiden afrikanischen HipHop-Acts ‚Pee Froiss‘ und ‚BMG 44‘“. In: *Der Standard*, 5. September 2002.
- Friedrich, Michael (2002): „Rappen – Reim-Artisten mit Wut im Bauch.“ In: *Greenpeace-Magazin* 4, 72-78.

- Friedrich, Michael und Ziegler, Matthias (2003): „Beiheft zu Dakar Raps“, Hamburg: Greenpeace.
- Lützen, André (2001): *Generation Boul Falé - Fotoessay*, Verlag Wunderhorn.
- Maraszto, Caroline (2002): „Sozialpolitische Wende? Zur Entwicklung des Rap im Senegal.“ In: *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* 2 (4). <[http://www.univie.ac.at/ecco/stichproben/ Nr4_Maraszto.pdf](http://www.univie.ac.at/ecco/stichproben/Nr4_Maraszto.pdf)> (Zugriff: 01. August 2007).
- Nouripour, Omid (1998): „HipHop-Revolution in Senegal“, <<http://ntama.uni-mainz.de/content/view/56/39/>>.
- Rutledge, Jay (1999): „Wir sind keine geklonten Affen.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 7/8 8.1999.
- Rutledge, Jay (2001): „Beiheft zu Africa Raps“, München: Trikont.
- Skelton, Rose (2006): [Titel unbekannt] In: *Songlines Issue* 40; Nov./Dez: 15.
- Saïd Aït-Hatrit (2004): [Titel unbekannt] In: <www.afrik.com/article/7180.htm>.
- Wittmann, Frank (2006): [Titel unbekannt] In: *norient*: <www.norient.com/html/show_article.php?ID=85>.

Diskografien, Sampler und Beiträge auf Samplern

- Beiheft von Rutledge, Jay (2001): „Africa Raps: Senegal, Mali and the Gambia“. München: Trikont.
- Beiheft von Friedrich, Michael/Ziegler, Matthias (2002): „Dakar Raps“. In: *Greenpeace Magazin*, Hamburg.
- Positive Black Soul: *Salaam* (1995), *Fodeuk* (mit David Murray, 1997), *Xoyma* (2001), *Run Cool* (2001), *New York/Paris/Dakar* (2003)
- Didier Awadi solo: *Kaddu Gor* (2002), *Un autre monde est possible* (2004), Baay Sooley ft. Carlou D (2006): „Wouty Zion“, auf: VARIOUS – Out Here, (2006): *African Rebel Music*. Pee Froiss Konkerants (2002): *Africa Fete*
- „Compilation Africa Fete“ (1999); „Da Hop Compilation“ (2000); „SIENSAL Compilation Midem“ (2002); „Africa Raps“, Trikont (2001); „Dakar Raps“, Greenpeace (2002)

- ALIF (1999): Viktim, MC.
ALIF (2004): Dakamerap, CD: Out Here.
ALIF (2006): African Rebel Music, CD: Out Here.
ALIF (2007): Urban Africa Club, CD: Out Here.
Daara J (1997): *Darra- J*, CD: Declic.
Daara J (1998): *Xalima*, CD: Declic.
Daara J (2003): *Boomrang*, CD: Wrasse Records/Harmonia Mundi.
Myriame/Awadi (2002): Feature auf der Produktion „Parole d’honneur“
Kaddu Gor.Myriame (2002): *a.s.b.e.f sexe maf* mit taf taf (noneey none)
5910 mit 11 weiteren lokalen Rappern, um gemeinsam den Kampf
gegen Aids zu unterstützen.
Myriame/Awadi/Keyti/Aladji/Bamba J Fall (2002): „Senegale qui gagne“,
Kompilation auf: *le RMX de siensal*: Greenpeace, Dakar Raps.

Internet

- <www.senerap.org>
<www.rage.co.za>
<www.afrik.com>
<mondomix.com>
<www.ausenegal.com>
<www.norient.com>
<www.awadimusic.com>
<<http://link.brightcove.com/services/player/bcpid376530393?bclid=489236425&betid=525642915>>
<<http://www.nomadicwax.com/>>

Interviews und Gespräche

- Alif: März 2003 in Dakar.
Awadi: 15. November 2003 in Osnabrück.
Black Stars: März 2003 in Dakar.
DaaraJ: 26. Februar 2004 in Berlin.
Myriame Diallos Vater (Alif) März 2003 in Dakar.
H.L.M. Clan (M’Bour): März 2003 in M’Bour; 23. März 2003 in Dakar.
Kunta Kinte, N’Daye el Hadj, Sounounounba u.a., Rapper und Studenten
der Universität Dakar: April 2005 in Dakar.
Pee Froiss: März 2003 in Dakar.
SchülerInnen in Dakar: März 2003 in Dakar.
Gespräche mit diversen Rappern in Dakar und M’Bour: März 2003, April
2005: Alif: April 2005 in Dakar; Black Stars: April 2005 in Dakar; Xuman:
April 2005 in Dakar.

IDENTITÄT UND INSZENIERUNG IM HIPHOP

FLIPPIN DA SCRIPT: SUPA SISTAS UND RAP MUSIK

Miriam Strube

I don't act the way society dictates that a woman 'should.' I do not hold back my opinions. I don't stay behind a man. But I'm not here to live by somebody else's standards. I'm defining what a woman is for myself. Simply put, I am not interested in subscribing to what society has decided for half of humankind.
Queen Latifah

Frontin' niggaz gives me hee-bees so while you imitatin' Al Capone
I be Nina Simone and defacating on your microphone.
Lauryn Hill

I Don't Care What You Call Me / I Know Who I Is.
Ursula Rucker

Wie die renommierte Theoretikerin bell hooks in ihrem Buch *Black Looks* meint, ist Musik einer der entscheidenden kulturellen Orte, an dem schwarze Identität und Sexualität verhandelt wird (vgl. hooks 1992: 63). Die vorherrschende musikalische Ausdrucksform für Schwarze im gegenwärtigen Amerika ist die Rap Musik, die einen wesentlichen Teil des HipHops darstellt. Wie andere Musikszenen ist auch der Rap ein von Männern dominiertes Feld.¹ Darüber hinaus befürchten Johnnetta Cole und Beverly Guy-Sheftall, dass HipHop sogar frauenfeindlicher als jedes andere Genre ist:

„We are concerned because we believe that hip-hop is more misogynist and disrespectful of Black girls and women than other popular music genres. The cas-

1 Adrienne Anderson weist allerdings zu recht darauf hin, dass Rap sich während seiner relativ kurzen Existenz gewandelt hat und das Einbeziehen von Rapperinnen die größte Veränderung gewesen ist (vgl. Anderson 2003: 19). - Eine ebenfalls dem Rap gegenüber kritische Perspektive findet sich in T. Denean Sharpley-Whittings *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women* (2007).

ual references to rape and other forms of violence and the soft-porn visuals and messages of many rap music videos are seared into the consciousness of young Black boys and girls at an early age.“ (Cole/Guy-Sheftall 2003: 186)

In „Who(se) Am I? The Identity and Image of Women in Hip-Hop“ geht Imani Perry ebenfalls auf die Misogynie von Rappern ein und macht vor allem zwei Unterdrückungsmechanismen innerhalb der HipHop-Kultur aus: Erstens würden Frauen nur als Ware dargestellt, die vom Rapper besessen und genau wie seine Autos, seine Villen und sein Schmuck vorgeführt wird. In Zusammenhang mit dieser Darstellung würde die Frau zweitens auf ihre Sexualität und ihr Äußeres reduziert, wodurch ihr der Raum für die Artikulation von Persönlichkeit und Individualität genommen werde (vgl. Perry 2003: 137).

Diese Kritik entspricht durchaus der allgemeinen Wahrnehmung und Einschätzung innerhalb und außerhalb der Medien. Bei dieser Auffassung handelt es sich allerdings um eine grobe Verallgemeinerung. Im vorliegenden Aufsatz geht es daher darum, die oft übersehene feministische Kritik im Rap selbst hervorzuheben.² Anhand von einschlägigen Beispielen will ich zeigen, wie amerikanische Rapperinnen ihre Musik dazu nutzen, um sich selbst zu definieren und hartnäckige Stereotypen zu bekämpfen. Es sollen hierbei nur amerikanische Musikerinnen im Fokus stehen, weil ihre Arbeit in einem ganz spezifischen kulturellen und historisch bedingten Kontext stattfindet, der nicht ohne weiteres auf andere Nationen übertragbar ist. Dieser Kontext hängt mit der Sklaverei zusammen, die direkt und indirekt die zwei Stereotypen hervorbrachte, die feministische Rapperinnen in den Vereinigten Staaten noch heute verhandeln: die *oversexed-black-Jezebel* und als Gegenentwurf dazu die ‚unschuldige‘ schwarze Frau, wie sie in der *Uplift*-Ideologie entstand, die die Afroamerikaner aus ihrem Schattendasein auf die gleiche Stufe wie die Weißen heben sollte (vgl. Gaines 1996).

Gemäß dem Stereotyp hat die Jezebel einen nicht zu stillenden sexuellen Hunger; sie ist diejenige, die fast nackt und aufreizend den Mann verführt, sie ist es, die immerzu Sex will und demnach – so die perfide Schlussfolgerung in dieser Konstruktion – gar nicht vergewaltigt werden ‚könne‘. Der Ursprung dieses Stereotyps ist auf die ersten Begegnungen der Europäer mit Afrikanerinnen zurückführbar: „Unaccustomed to the re-

2 Es erscheint mir hierbei nebensächlich, ob die einzelnen Rapperinnen sich selbst mit dem (manchmal als ‚weiß‘ verstandenen) Label ‚Feministin‘ bezeichnen, wie es etwa Joan Morgan und Ursula Rucker tun, sondern darum, dass sie sich für die weibliche Selbstbestimmung einsetzen. Dabei gelingt es ihnen, so die bekannte schwarze Theoretikerin Patricia Hill Collins, „to use the art of rap as a forum to reach young women who have no other means of finding feminism.“ (Hill Collins 2006: 192)

quirements of a tropical climate, Europeans mistook seminudity for lewdness“ (White 1985: 29) und sie führten die in Afrika akzeptierte Polygamie auf unkontrollierbare Lust zurück. Das Stereotyp der Jezebel gründet jedoch nicht einfach auf einem Missverständnis, sondern ist mit Ausbeutungsmechanismen verknüpft. Übergriffe auf Sklavinnen hatten neben der sexuellen Befriedigung auch materielle Konsequenzen, da der Sklavenhalter den für ihn willkommenen ‚Nebeneffekt‘ erzielen konnte, seinen Besitz zu vermehren, indem er Sklavinnen schwängerte.

Im Bemühen, sich vom Bild der Jezebel abzusetzen, betonten Afroamerikanerinnen seit dem neunzehnten Jahrhundert, auch sie seien moralisch, rein, sexuell unschuldig, seien ein Teil der zivilisierten Gesellschaft. Und so sprach sich die *Uplift*-Ideologie für sexuelle Zurückhaltung aus und tabuisierte Sexualität. Anders formuliert, sie forderte Anpassung an die (weiße) Bürgerlichkeit: „longing to protect or save black women, and the black community as a whole, from narratives of sexual and familial pathology, through the embrace of conventional bourgeois propriety in the arenas of sexuality and domesticity“ (Jenkins 2001: 18).

Die sexuellen Stereotypen haben also nicht nur die Weißen in ihrer Sicht auf Afroamerikanerinnen beeinflusst, sondern auch diese selbst, und zwar bis heute. Deswegen, so Tricia Rose in ihrem bahnbrechenden Buch *Black Noise*, ist der zentrale Kampfplatz schwarzer Rapperinnen „the arena of sexual politics“ (Rose 1994a: 147). Auch Suzanne Bost weist auf diesen Kampf und auf den für die Frauen erfolgreichen Ausgang hin:

„female rappers often disrupt misogynist objectification by creating dissonance between multiple layers of their performance. This dissonance reflects both a *postmodern* practice of resistance - subversion from within dominant modes of racialized and sexualized containment - and long-standing tradition in African American cultures [...]“ (Bost 2001).

Während unter Bosts „postmodern practice of resistance“ durchaus auch ambivalente Rapperinnen wie Lil’ Kim fallen können, die mit dem Stereotyp der Jezebel bewußt spielen, sollen im folgenden Musikbeispiele analysiert werden, die mehr beinhalten als jene Zweischneidigkeit, die von ‚Eingeweihten‘ als rebellisch und von ‚Nicht-Eingeweihten‘ als Verkörperung des klassischen Jezebel-Bildes verstanden werden kann.

Tricia Rose geht auf eine Reihe von Beispielen aus den späten 1980er und frühen 1990er Jahren ein, in denen Rapperinnen ihrer Art von feministischer Kritik Ausdruck verliehen haben (vgl. Rose 1994a: 166-175). Das Duo Salt’N’Pepa etwa hat auch gegen Widerstand in der Öffentlichkeit immer ihre sexuelle Selbstbestimmung betont. In ihrem Rap Duet „Shake Your Thang“ singen sie: „It’s my thang and I’ll swing it the way that I feel,

with a little seduction and some sex appeal.“ Selbstbestimmung und weibliche Verführungskünste stehen hier nicht im Widerspruch. Salt’N’Pepa definieren den (schwarzen) Körper als etwas Schönes, als Ausgangspunkt für selbstbestimmte Freude und Vergnügen (im Gegensatz zur Fremdbestimmung der Jezebel) und nicht als Ort für Verletzungen (im Kontrast zu einer defensiven *Uplift*-Ideologie).

Auch die R&B/Rap-Gruppe TLC geht humorvoll und provokativ mit dem Thema Sexualität um. Ihr Hit „Aint’t 2 Proud 2 Beg“ stellt – ohne falsche Scham – das weibliche Verlangen nach sexueller Befriedigung in den Vordergrund. Besonders interessant wird TLC jedoch vor allem durch den gleichzeitigen Aufruf zu Safer Sex, der in der HipHop-Szene ansonsten nicht zu finden ist. Die drei jungen Frauen von TLC traten bei der Performance ihres Stückes mit übergroßen Kondomen auf, die an ihren Kleidern befestigt waren. Sieht man den Song als Aufruf, dann ruft das Trio – bewusst verspielt – zu Sex, aber eben verantwortungsvollem Sex auf, der nicht auf Kosten der Frau oder des Mädchens geht (etwa durch Geschlechtskrankheiten oder eine ungewollte Schwangerschaft). Einigen Medienmachern war diese doppelte Botschaft jedoch Grund genug, um zensierend einzuschreiten: „Anstatt den Text als eine großartige Möglichkeit für junge schwarze Frauen gegen sexuelle Passivität und die Degradierung zum Objekt zu verstehen, interpretierten TV-Zensoren die Hymne als potentiellen Schlachtruf zukünftiger Teenage-Mütter“ (Rose 1998: 114). Diese Teenage-Mutter wird nicht etwa bemitleidet, sondern als *welfare queen* gefürchtet, also – so das omniprésente Konstrukt – als eine schwarze junge Frau, die mit ihren Kindern bewusst auf Kosten des Staates lebt.

Um den Musikvideo-Zensoren und MTV gerecht zu werden (oder um nicht in den Verdacht zu geraten, *welfare queens* zu unterstützen), musste TLC die Zeile mit dem Verweis auf das männliche Geschlechtsteil („2 inches or a yard, rock hard or if it’s sagging“) umwandeln zu „my hat’s to the back and my pants are surely saggin“. Damit ihr erster Hit auch im Radio und auf Musikkkanälen gespielt werden konnte, nahm TLC diese Veränderung in Kauf. Ihr Auftritt bei der (bekanntermaßen eher derben) Sendung „In Living Color“ des TV-Kanals Fox Networks kam hingegen nicht zustande. Anstatt sich auf den Kompromiss einzulassen, eine entschärfte Variante von „Aint’t 2 Proud 2 Beg“ zu singen, wollte das Trio mit einem anderen Lied auftreten. Diese Möglichkeit wurde vom Sender abgelehnt, weshalb der Fernsehauftritt letztlich nicht stattfand.

Dieses Beispiel macht besonders deutlich, an wie vielen Fronten schwarze Frauen gleichzeitig zu kämpfen haben, wenn sie sich für eine selbstbestimmte Sexualität aussprechen. Aufgrund dieser Position und sicherlich auch wegen ihres gemeinsamen kulturellen Erbes und gemeinsamen Kampfes gegen Rassismus haben Afroamerikanerinnen nie einen

strengen Geschlechterseparatismus vertreten. Sie wenden sich nicht komplett gegen den Mann, sondern fordern vielmehr eine differenzierte Kritik, die nicht auf Loyalität mit schwarzen Männern verzichtet. So schreibt Joan Morgan in *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip-Hop Feminist*:

„Racism and the will to survive create a sense of intra-racial loyalty that makes it impossible for black women to turn our backs on black men - even in their ugliest and most sexist of moments. I needed a feminism that would allow us to continue loving ourselves *and* the brothers who hurt us without letting race loyalty buy us early tombstones.“ (Morgan 1999: 36).

Diese Haltung, einzelne Verhaltensweisen schwarzer Männer zu kritisieren, aber keine grundsätzliche Ablehnung zu verbalisieren, lässt sich auch in einigen Rapsongs nachweisen. Ein frühes Beispiel ist Queen Latifahs „Ladies First“, das schwarze Frauen und ihren Beitrag zum schwarzen Befreiungskampf zelebriert. Das Video beginnt mit Photographien von Sojourner Truth, Angela Davis und Winnie Mandela, bevor es zur wichtigsten Strophe des Songs kommt:

„Some think we can't flow / Stereotypes they got to go / I'm gonna mess around and flip the scene into reverse / With what? / With a little touch of ladies first.“

Diese Form von differenzierter Kritik, die gezielt gegen Stereotype angeht und dabei „ladies first“ setzt, aber nie zum Kampfruf gegen Männer ausartet, ist auch in der Musik von Ursula Rucker vorherrschend. Rucker, deren italienische Mutter und schwarzer Vater 1952 noch heimlich heiraten mussten, kann wie Erikah Badu, Lauryn Hill, Me'shell N'degeocello, Missy Elliott und Jill Scott durchaus als ein Ausnahmetalent innerhalb der schwarzen Musik beschrieben werden, obwohl ihnen (mit Ausnahme von Missy Elliott) im öffentlichen oder akademischen Diskurs nicht oder zumindest noch nicht die angemessene Aufmerksamkeit zukommt. Da Rucker m.E. die derzeitige interessanteste und kritischste Sängerin der HipHop-Szene ist, möchte ich auf eine Reihe ihrer Songs ausführlicher eingehen. Rucker fällt vor allem durch ihre Vielseitigkeit auf, sowohl in musikalischer als auch in inhaltlicher Sicht. Nachdem Rucker sich auch durch ihre Zusammenarbeit mit den Hiphopern von The Roots einen Namen gemacht hatte, veröffentlichte sie 2001 ihr erstes Soloalbum *Supa Sista*. Das Booklet zur CD beginnt mit dem „Open Letter From Philadelphia“ von Kelly Sloan, gewissermaßen einem Vorwort, in dem Rucker mit folgenden Worten zitiert wird: „You must understand how important this is [...] my work is my li-

fe.“ Betrachtet man Rucker als Musikerin und Aktivistin genauer, muss man dieses Statement für etwas anderes halten als eine simple Verkaufsstrategie, nämlich für eine ernsthafte Überzeugung.

Rucker – Lyrikerin, Rapperin, ‚bekennende‘ Mutter (die sich im CD-Booklet und auf ihrer Homepage mit ihren Kindern ablichten lässt), diplomierte Journalistin, politische Aktivistin – entzieht sich einer einfachen Kategorisierung. Von großer Bedeutung sind Ruckers Texte, ihre Gedichte, weshalb sie als Teil des *spoken-word-movements* gesehen wird. Dank der HipHop-Kultur, so meint Kelly Sloane im ‚Vorwort‘ von Ruckers Album, sei es Schwarzen möglich, Lyrik einem grösseren Publikum bekannt zu machen: „All too often, poetry is overintellectualized or dismissed; as there remains a great divide between the academy and people. Thanks to hip-hop culture and other forms of visionary music, poetry is alive and well“ (Sloan 2001).

Der zweite zentrale Faktor in Ruckers Werk ist natürlich die Musik selbst. Sie ist dem HipHop verpflichtet, und Rucker sagt auch zu ihrem Anfang 2006 erschienenen Album *Ma’at Mama*, dass es ein HipHop-Album sei, zumindest in Hinsicht auf „its inner workings, feelings, way of life“ (Rucker 2006). Diese (leichte) Einschränkung hat Sinn, denn in Ruckers Musik finden sich neben dem HipHop noch viele andere Stilelemente: ein von Prince inspirierter funky Pop, Jazz, Philly-Soul, Drum’n’Bass, afrikanische Percussions und australische Didgeridoos bilden das Fundament, auf dem sich Ruckers markante Stimme und ihre lyrischen Texte – gesprochen oder gesungen – entfalten.

Was Mark Perlaki in seiner Rezension zu *Ma’at Mama* schwärmerisch zum Ausdruck bringt, trifft auch auf Ruckers zwei vorangegangenen Alben zu:

„Ursula Rucker is cast from the same mold as the likes of Gil Scott Heron, Michael Franti and Allen Ginsberg - the skool of ‚Conscious Poet/ess‘, poetry as catalyst for awakening and social change - fully embodied, an enemy of all that debases and degrades humanity, voice of the dispossessed whose voices will never be heard. A voice like Blue Mountain black coffee - the music providing symphonic and breezy underpinning for the lyrics [...].“ (Perlaki 2006)

Ruckers sozialkritisches und feministisches Engagement wird in vielen ihrer Songs deutlich. Durch ihre Vielseitigkeit befindet sie sich im kritischen Dialog mit unterschiedlichen Gruppen. In ihrem Stück „What???“ greift Rucker ganz direkt kommerziellen HipHop im Stile von Jay Z an:

„Me and my girls [...] were listening to the radio / and we were talking about the state of black music today / or maybe I should say the near non-existent

state of black music today / and we were also discussing the responsibility of music artists / or shall I say the lack of responsibility [...] it's time for change / so what you think [...] you up for the challenge?"

Ruckers differenzierter Blick sieht den schwarzen Mann allerdings nicht einfach als Gegner oder spricht der Frau für ihre Lage nicht schlicht die Verantwortung ab und nimmt durchaus die Passivität von schwarzen Frauen wahr. Rucker würde aber bell hooks Ausführungen zustimmen, dass diese Passivität in einen grösseren Kontext zu stellen sei: „Bombarded with images representing black female bodies as expendable, black women have either passively absorbed this thinking or vehemently resisted it“ (hooks 1992: 65). Rucker geht auf diesen Zusammenhang in ihrem Stück „For Women“ ein, das der Jazzsängerin und Aktivistin Nina Simone und deren Kritik an rassistischen Stereotypen in „Four Women“ Anerkennung zollt.³

Ruckers Song beginnt mit einem kritischen Blick auf das passive Mitwirken von Frauen im kommerziellen HipHop und schreitet dann zur Suche nach den gesellschaftlichen Ursachen dafür fort. In der ersten Strophe steht die Verstrickung von Frauen im Vordergrund:

„My Skin is Brown / My Hair is Platinum Blonde, Today / Burgundy Tomorrow
My Nails is Long / I Know no Sorrow, Cause / Ain't Noting I Care to Know But ...
Where My Check so I can get my Tix For the Jay-Z / Show/ And / I Do Aspire to be a Video-Ho Do / And I know / Pop-Eye Got Shot Last Night / But / That's How it Go, in Da Ghetto“

Gewalt und Sexismus schrecken die Sprecherin nicht, sie träumt davon, als Video-Ho – also als eines von vielen ‚Sexobjekten‘ im Hintergrund eines HipHop-Videos – ihren der Norm angepassten Körper (etwa mit blondiertem Haar) zur Schau zu stellen.

Allerdings weist bereits die zweite Strophe darauf hin, dass die Sprecherin der ersten Strophe auch als Opfer angesehen werden muss. Indem die zweite Strophe anaphorisch beginnt (d.h. mit der Wiederholung von „My Skin“ und „My Hair“) und dadurch eine Verbindung zur ersten Strophe herstellt, wird die Sprecherin in Bezug zu den vier kleinen Mädchen gesetzt, die in Birmingham, Alabama 1963 während der Vorbereitung zum Gottesdienst bei einem rassistisch motivierten Bombenanschlag ermordet

3 In „Four Women“ verweist Nina Simone auf die Bilder der Aunt Sarah („My back is strong/strong enough to take the pain/inflicted again and again/What do they call me/My name is aunt Sarah“), der Safronia („My father was rich and white/He forced my mother late one night/What do they call me/My name is Safronia“), und des süßen ‚Dings‘ („Whose little girl am I!/It is yours if you have some money to buy/What do they call me/My name is sweet thing“). Allerdings endet das Stück nicht pessimistisch oder entmutigt. Ganz im Gegenteil schreit sie die letzte Zeile „My name is Peaches“.

wurden: „My Skin was Young, so Young/ It Burned and Tore/ My Hair was Pressed and Curled/ And Tied With Ribbons that Sunday Morn/ September 15, 1963“

Die Parallelität im Satzgefüge spiegelt eine semantische Analogie wieder: In beiden Fällen ist die Sprecherin ‚weißen‘ Schönheitsidealen für schwarze Mädchen und Frauen unterworfen – die Haare werden daher gefärbt oder geglättet. Und in beiden Fällen geht es um Opfer eines rassistischen Amerika, ob sie nun der direkten Gewalt in Form einer Bombe oder der strukturellen Gewalt durch ein Leben im Ghetto ausgesetzt sind.

In einem Interview mit dem Ezine *rap.de* führt Rucker aus, dass sie selbst aus armen Verhältnissen stammt, aber dennoch das Verhalten der Frauen aus dem Ghetto, die Video-Hos werden wollen, nur bedingt versteht. Trotzdem sieht sie „For Women“ weniger als Kritik an diesen Frauen denn als eine Aufforderung und eine Feier dessen, was diese Frauen sein könnten. Letztlich setzt sich Rucker für Selbstbestimmung und Wahlfreiheit ein, eine Wahlfreiheit, die ihrer Meinung nach im Ghetto aus dem Blickfeld gerät: „Wenn du in solchen Umständen aufwächst, zieht dich das runter. Die Leute verlieren ihren Sinn für die Optionen, die sie haben. Sie sehen nicht, dass sie eine Wahl haben.“ – Und so endet auch „For Women“ mit einem Votum für Selbstbestimmung:

„I Don't Care How They Call Me / I Know Who I Is/Call Me [...] / Crazy, Divine, Ma'at, True Honey Bun, Supreme / Pontifica, Electric Lady, Holy Prostitute / I Don't Care What You Call Me / I Know Who I Is (4 x)/ I Is [...] / Mammy, Mulatto, Welfare Mom / Matriach, Mid-Wife/ I Is“

Die Sprecherin ist eine Vielheit, und sie weiß, wer sie ist. Damit stellt sie sich auch gegen die Tradition der *Uplift*-Ideologie, die die schwarze Frau als rein und tugendhaft definiert und ineins damit reduziert, anstatt unterschiedliche Seiten anzuerkennen. In Ruckers Stück „Poontang Clan“ sagt die Sprecherin: „Why am I so raw?/Cause I don't fuck with protocol or propriety.“ Rucker geht es eben nicht um eine von den Weißen definierte Tugendhaftigkeit, sondern um eine Selbstdefinition. Wie die anderen einen nennen, welchen Namen sie einem geben, zählt nicht.

Sich von der Benennung anderer zu distanzieren, ist auch Thema des Titelstückes auf Ruckers erster CD *Supa Sista*. Die ersten Zeilen des Songs beinhalten eine sexuelle Konnotation: „I rose and fell/as he called my name“. Doch schon in den folgenden Zeilen verdüstert sich die Atmosphäre, indem auf die unausgewogene Beziehung der Partner hingewiesen wird: „I played his games/as [...]he came and came“. Im Rest dieser ersten Strophe ist eine Steigerung zu sehen, in der die Geschichte der Sprecherin schließlich in einer größeren Geschichte aufgeht, sie als ein metonymes Selbst ge-

zeigt wird, ein Selbst, das nicht nur unter einem einzigen Mann, sondern vielmehr unter patriarchalen und rassistischen Strukturen – bis hin zur Sklaverei – gelitten hat: „he changed my name/called my blackness untame/he [...] put me in chains/then [...] he changed my name/then [...]he changed my names [...]“ Obwohl die Sprecherin diese Geschichte als ihr Erbe anerkennt, ja sogar als Teil von sich, verhindert dies aus ihrer Sicht nicht selbstbestimmtes Denken und Verhalten. Nachdem diese erste Strophe mit klarer, aber zurückhaltender Stimme gesungen wird, nur hinterlegt mit etwas afrikanischer Percussion, ändern sich Musik, Stimme und Haltung. Die nächste Strophe wird nicht zurückhaltend gesungen, sondern selbstbewusst und klar gesprochen: „But now i will rewrite history“. Der Rest des Liedes ist eine Hymne auf die schwarze Frau, ein Aufruf, sich nicht unterdrücken zu lassen, im Notfall sogar nicht vor Gewalt zurückzuschrecken: „Your mission is clear/fear is not even an option/with your son on that frontline/ there’s no time/grab your tek9“.

Dass sie den schwarzen Mann ebenfalls als Opfer von Rassismus sieht und nicht nur als Unterdrücker der Frau, hebt Rucker in ihrem Song „Brown Boy (featuring ovasoul7)“ besonders eindringlich hervor. Das Lied beginnt mit einem von ihrem Kollegen ovasoul7 gesungenen Refrain, der auf ein gravierendes Problem in schwarzen Familien hinweist, nämlich die Abwesenheit der Väter: „little all shades of brown boy/daddy loves you/little all shades of brown boy/wonder why, daddy left you/to his life so wrong they do (2x)“. Im Folgenden zählt Rucker in ihrem Sprechgesang eine lange Reihe von Gründen für diese Abwesenheit auf, angefangen bei der Sklaverei, über Lynchmorde, brutale Attentate auf Afroamerikaner, rassistischen Umgang mit Schwarzen in der Armee während des 2. Weltkrieg bis hin zu jener (unfreiwilligen oder uninformierten) Teilnahme an klinischen Experimenten zu Syphilis, die eng mit dem Namen des Tuskegee Institutes verbunden ist.⁴

In ihrer Aufzählung macht Rucker deutlich, dass für sie dieses an schwarzen Männern verübte Unrecht ähnlich schwer wiegt wie die Lynchmorde und die Sklaverei:

„Tuskegee [sic] Airmen and experiment recruits/Strange fruits and Strangers in the Village/Recipients of palefaced pawing and pillage/Black not beautiful, black like oil spillage/Diminished to 3/5 of whole.“⁵

-
- 4 Von 1932 bis 1972 wurde 399 Afroamerikanern die Behandlung von Syphilis verweigert. Sie wurden stattdessen vom United States Public Health Service ohne ausreichende Aufklärung in eine Studie des Tuskegee Institutes eingebunden, indem man sie angeblich wegen ‚schlechten Blutes‘ untersuchte.
- 5 Die zweite Zeile dieser Strophe spielt auf die von Billie Holiday und anderen Bluesfrauen gesungene Hymne „Strange Fruit“ an, die den Opfern der Lynchmorde in den amerikanischen Südstaaten ein Denkmal setzte. Auch in anderer Hinsicht knüpft Rucker hier an musikalische Traditionen an. Bereits 1992 hat

Nun zeichnet sich Rucker aber gerade dadurch aus, dass sie zwar den Schatten der Vergangenheit, das historische Erbe, nicht leugnen, sondern offen legen will, dies aber immer nur tut, um darüber hinauszudeuten, um mit ihrer Musik eine andere, bessere Zukunft zu imaginieren. Und so bleibt sie nicht bei einem verständnisvollen Enumerieren von Gewalttaten gegenüber schwarzen Männern stehen, die deren Ausbrechen aus der Familie erklären und entschuldigen, sondern sie ruft zu Verantwortung auf:

„Receive the sovereign legacy of your history
 Embrace past's misery [...]
 For the purpose of strengthening, not excusing
 Ida B. fought for
 Martin died for
 Emmet Till paid a price
 eyes have cried for [...]
 your life
 What will you do with your life???
 Be the kings you born to be
 Be the fathers your brown boys need [...]“

Geschichtsbewusstsein und die Erkenntnis, Teil eines Größeren zu sein, stehen bei Rucker nicht im Widerspruch zu Selbstbestimmung und Verantwortung. Anders als in „Supa Sista“, in dem die Rolle der Frau im Vordergrund steht, wird in „Brown Boy“ an die Verantwortung des schwarzen Mannes appelliert. Auf ihrem jüngsten Album, *Ma'at Mama*, benannt nach der altägyptische Gottheit Ma'at, Göttin der Erhaltung einer ewig währenden Balance und Wahrheit, widmet Rucker (mittlerweile Mutter von vier Söhnen) den Kindern einen Song, in dem sie auch direkt auf die sexuelle Selbstbestimmung von Mädchen bzw. auf deren Mangel eingeht. Hatte sie noch in „letter to a sister friend“ ihre *sister* aufgefordert, ihren Körper zu ehren und zu behüten („Honor your house/fleshy and sacred/artcarved and curvy/Offer it [...] never [...] to those unworthy“), so ruft die Sprecherin von „Children's Poem“ nun die Erwachsenen zum Schutz der Kinder auf: „You Better Get Out There and Go Pull Your Sweet/Little 12-Year Old Up Off Her Knees/Tell Her She Don't Have to Suck No Boy's Dick to/Keep Him“. Diese Kritik an der sexuellen Unterwürfigkeit junger Mädchen bringt Rucker nicht nur in diesem Lied, sondern auch in einem Interview zum Ausdruck:

der schwarze Klarinettist Don Byron zu einem Gedicht des Musikers und Poeten Sadiq Bey ein Stück namens „Tuskegee Experiment“ aufgenommen, das sogar Titelstück seines Albums wurde.

„In Amerika ist das eine Art Modeerscheinung: Es gibt diese After-School-Parties, wo sie alle Schwänze lutschen - im Ernst. [...] Wenn sie sich sagen „Ich mag diesen Jungen und ich will, dass er das merkt“, dann machen sie das, damit er nicht das Interesse verliert. Das soll ok sein? Ein zwölf jähriges [sic] Mädchen auf seinen Knien?“

Wie Rucker dann in „Rant (Hot in Here)“ zeigt, lehnt sie ein Zuviel an Sex ab: „Not Enough Love, Too Much Sex/Pornography“. Hiermit führt sie einen weiteren wichtigen Gesichtspunkt zur sexuellen Selbstbestimmung an: die Möglichkeit, sich *gegen* Sex zu entscheiden, sich gegen eine blinde Verherrlichung von Sex zu stellen, wie sie ihres Erachtens massgeblich durch die Medien vorangetrieben wird.

Es entspricht jedoch der Vielschichtigkeit von Ursula Rucker, dass sie trotz (oder gerade wegen) ihrer Kritik an der Sexualisierung der Gesellschaft ein explizit von Oralsex handelndes Stück auf *Ma'at Mama* verfasst hat. In dem Lied „Black Erotica“ geht sie auf unterschiedliche Stereotype ein: Eine reifere Frau – und Mutter – kann sinnlich von erotischem Sex singen, obwohl diese Verknüpfung von Mutterschaft, Alter und Erotik selten in Massenmedien gezeigt wird. Eine Kritik an oberflächlichem und fremdbestimmtem Sex muss nicht notwendigerweise Abstinenz als einzige Reaktion zur Folge haben (wie von der *Uplift*-Ideologie proklamiert), schwarze Frauen können über Sex singen, ohne die immer wiederkehrenden Bilder von der Jezebel zur Video-Hoe zu benutzen; die Frau kann (im Gegensatz zu den Mädchen aus „Children's Poem“) Subjekt ihres Begehrens sein.

Die Sprecherin von „Black Erotica“ beginnt mit einer detaillierten Beschreibung des weiblichen Geschlechtsteils. Der Rezensent Matt Semansky hat dies zum Anlass genommen, dieses Lied folgendermassen einzuschätzen: „a clinical and cringe-worthy description of oral sex. Personal empowerment is a noble goal, but Rucker makes it sound like no fun at all.“ (Semansky 2006) Anders als Semansky behauptet, ist das Lied aber gerade keine klinische Beschreibung von Sex, ja, lehnt diese sogar ausdrücklich ab („Skip Scientific Specifics“). Es ist vielmehr eine sehr sinnliche, wenn auch explizite Darstellung. Im Text fragt die Sprecherin: „Obscene? Divine?“, um letztlich beides zu bejahen und zu begrüßen. Der Song beginnt mit einem langsamen Bass und wird nach und nach von ebenfalls langsam gehaltenen Drums, einer Trompete und einem zurückhaltendem Klavier begleitet, die eine ruhige und entspannte, aber intensive Atmosphäre kreieren; dazu hört man Ruckers Sprechgesang: „Lips Kiss, Lips Tongue Lick Clit, Fingers Fondle Tits, Swift Deliberate Microscopic Movements Pheromones Sent ... To Frenzy, To Heaven, To Hell, To Comfort Zones“. Der Text, der ohne Unterteilung in Zeilen oder Strophen zu fließen scheint, wird zunächst nur durch ein gesungenes „M-O-A-N, M-O-A-N“ unterbrochen und fährt

dann fort: „Time Erase, Worry Dissipate, As [...] Knees Frame Face, Knotty Dreads Cascade Over Thighs, Cry, Cry – For Jesus, Cry, Cry – For Jesus, As Pelvis Thrusts, Pubic Bones Jut, Hips Buck But, But, But Wait, But, But Wait, Hands Cup, Pillow Ass Grab Bed Sheet“. Der Song fließt weiter, dabei gibt es eine Zäsur, in der Sprechgesang zu einem leisen und langsamen Flüstern und Stöhnen reduziert wird („I, I Wait, Not Yet, I, I, Wait. Yeah, Right There, I, Wait, Wait, Hod On, Not Yet, I, Wait, Wait, Hhhmmmm, Hhhmmmm“). Die Instrumente als Gegenüber der Sprecherin scheinen auf sie zu hören und begeben sich gewissermaßen in eine wartende Haltung. Nach einer weiteren Zäsur endet das Lied mit einer wieder lauterer Stimme, die sich zufrieden und leicht amüsiert anhört: „There You Have It [...] The Longest Minute in Cunnilingus History“. Musikalisch fällt hier zweierlei auf. Erstens ist „Black Erotika“ nicht nur das sexuell expliziteste Stück in Ruckers Werk, sondern auch das jazzigste. Zweitens beginnt es mit einem Knistern, wie man es sonst nur von alten Schellack- oder Vinylplatten etwa aus dem frühen Blues oder Jazz kennt. Ganz bewusst setzt sich Rucker in diesem Song schon rein musikalisch von der Rap Musik ab und stellt sich in die Tradition des Blues und Jazz, also in die Tradition der schwarzen Frauen, die als erste – und offensichtlich aus Ruckers Sicht am überzeugendsten – für eine selbstbewusste und selbstbestimmte Sexualität öffentlich eintraten. Somit ist das, was „Black Erotica“ ‚schwarz‘ macht, nicht eine bestimmte Form von Körpern oder Sexualpraktiken, sondern vor allem die Rückbesinnung auf eine schwarze Musiktradition. Das heißt natürlich nicht, dass Rucker dem Rap den Rücken kehrt. Vielmehr vollzieht sie erneut einen Aufruf (mit musikalischen Mitteln), aus der Geschichte gestärkt hervorzugehen und auf ihrer Grundlage neue Bilder zu entwerfen und eine Vielheit von Optionen in einer begrenzten und rassistischen Gesellschaft zu schaffen, die nicht der Jezebel oder der unschuldigen schwarzen Frau entsprechen.

Ursula Rucker benutzt ihre Musik genau zu dem Zweck, den Tricia Rose in den 1990er Jahren in einem Grossteil von Texten junger Rapperinnen ausmacht:

„many women’s rap lyrics challenge dominant notions of sexuality, heterosexual courtship, and aesthetic constructions of the body. Their visual presence in music videos and live performances displays exuberant communities of women occupying public space, sexual freedom, independence, and occasionally explicit domination over men.“ (Rose 1994b: 170)

Doch Roses Zitat belegt indirekt eine weitere Tatsache, nämlich das Ignorieren lesbischer Liebe und Sexualität. Obwohl Rapperinnen teilweise mu-

sikalisch, teilweise kulturell (etwa durch das *Signifying*⁶) an die Tradition der Frauen aus Blues und Jazz anknüpfen, stehen viele von ihnen in Bezug auf gleichgeschlechtlichen Sex nicht diesen Vorgängerinnen, sondern ihren derzeitigen männlichen Kollegen näher – bis hin zu homophoben Attacken. Diese Grenze im Rap zu sprengen, über *gay love* zu rappen, wird erst – und sehr sporadisch – durch einige wenige vorangetrieben.

Ein zunehmend bekannter Schauplatz, an dem dies mittlerweile geschieht und an dem Rapperinnen wie God-des, Jen-Ro und Protegeé zusammentreffen, ist das *PeaceOUT*-Festival, das seit 2001 jährlich in Oakland, California abgehalten wird.

Die erste Rapperin, die öffentlich zu ihrem lesbischen Begehren stand, war Queen Pen, deren 1997er Song „Girlfriend“ auf ihrem Album *My Melody* allgemein als Durchbruch gesehen wird (vgl. Walters 1998: 60; Keyes 2004: 273). Die derzeit wohl bekannteste lesbische Rapperin ist allerdings God-des. Sie stand gemeinsam mit dem schwulen Deadlee im Zentrum des 2004 erschienen Dokumentarfilms *Hip Hop Homos*, der auch in *Logo*, einer MTV-Sendung für und über Schwule und Lesben, gezeigt wurde. Ein Auftritt des Duos God-des & She, und zwar in der letzten Episode der dritten Staffel in der populären Fernsehserie *The L Word*, zeugt von ihrem derzeitigem Erfolg und hat diesen sicherlich noch verstärkt.

Ähnlich wie Ursula Rucker, wenn auch nicht so differenziert, kritisiert God-des den HipHop-Mainstream:

„I think a lot of the Hip-Hop out today is horrible [...] It has the same beats, same songs, and same messages. The bling bling and the booty are out done. They are too scared of things that don't fit into their little box. People like what they are familiar with, but that doesn't mean that is what they would choose if they had a lot of different options and different sounding styles. There are no options in mainstream Hip-Hop.“ (God-des 2005)

Auf ihrem Debut-Album versuchen God-des & She daher, musikalisch, visuell und inhaltlich Neuland zu betreten. Das Cover ist in schwarz-weiß gehalten, God-des hat einen kahl geschorenen Kopf, und das Duo inszeniert sich nicht etwa mit einem teuren Auto, Goldschmuck oder in imposanter oder sexualisierter Pose, sondern mit einem kleinen Fahrrad.

Oft sind God-des & She bewusst humorvoll, z.B. in ihrem bekanntesten Stück (mit dem sie auch bei *The L Word* auftreten), „Lick it“. Diesen Rap-

6 An prominentester Stelle wurde das *Signifying* von Henry Louis Gates analysiert. Er beschreibt es als eine Form der Wiederholung, allerdings ist es immer eine Wiederholung „with a signal difference“ (Gates 1988: xxiv). Als Praktiken des *Signifying* nennt er „making fun of, boasting, playing with language, using wit and irony, often giving an obscene or ridiculing message by indirection aimed at reconstituting a subject or at demystifying a subject.“ (Gates 1988: 70)

song beginnt God-des im Tonfall einer sachlichen Lehrerin, die ihre Klasse begrüßt. Thema der Sitzung ist allerdings nichts anderes als Oralverkehr, und so lauten die ersten Zeilen des Liedes: „Good evening class/I would like to welcome you to Pussy Eating one on one./Pay close attention now.“ Im Laufe des Songs rappt God-des dann über die Kunst des Cunnilingus. God-des gibt sich sowohl in ihren Liedern als auch in Interviews selbstbewußt und steht öffentlich zu ihrer sexuellen Orientierung. In ihrem Stück „She does it Best“ von ihrem 2004 produzierten Soloalbum *Reality* singt sie frei heraus: „I’m so damn gay.“

In einem ihrer jüngeren Videos bringt God-des dieses Selbstbewusstsein auf einen höheren Level. Das Video zu „Love you Better“ beginnt mit Bildern aus einem amerikanischen Diner. God-des, wie immer mit kahlem Kopf, ist die Protagonistin des Videos, die zunächst alleine an einer Theke sitzt. Im Diner beobachtet sie ein heterosexuelles Paar, deren männlicher Part God-des sogar ähnlich sieht. Das Paar versteht sich zunächst gut, es isst miteinander, redet und tanzt, was God-des – dem Gesichtsausdruck nach zu urteilen – missfällt. Sie rappt über ihre Tagträume mit der Frau: „Some day you will be mine [...] I can love you better.“ Als das Paar Differenzen zu haben scheint, huscht ein Lächeln über God-des’ Gesicht. Selbstbewusst rappt sie, „I don’t want to be conceited/but I know I treat you better.“ Schließlich wird aus dem Tagtraum Wirklichkeit: Das Video endet mit einem tanzendem Paar, doch diesmal ist es God-des, die mit der hübschen Frau tanzt. Erst an diesem Punkt enthüllt das Video seine subversive Strategie, denn bis zu diesem Punkt war es in seiner Inszenierung durchaus klassisch und wirkte (geradezu erschreckend) heteronormativ. Aber beim Tanz erreicht das Video mit einem Kuss der zwei Frauen nicht nur die Kehrtwende, sondern auch seinen Höhepunkt.

Das chauvinistische Klischee, dass lesbische Frauen nur noch nicht richtig guten Sex mit einem Mann hatten und dieser sie umstimmen würde, wird hier umgekehrt: Es sind die Frauen, die besser lieben können („baby, I can love you better“) und mit Frauen liebevoller umgehen können („I know I treat you better“). God-des & She haben es durchaus geschafft, einen guten Song zu produzieren – God-des’ Rap und Shes Soulstimme ergänzen sich auf wunderbare Weise. Und es ist ein Song, der so gar nicht in den homophoben HipHop-*Mainstream* passt.

Allerdings lassen Song und Video den Humor von „Lick it“ vermissen und die Umkehrung eines alten Klischees bewahrt den Song nicht davor, trotz seiner innovativen Tendenzen letztlich selbst chauvinistisch (nur eben lesbisch-chauvinistisch) zu erscheinen. Allerdings hat dies zumindest zur Folge, dass die beiden Frauen nur schwerlich zum lesbischen ‚Spektakel‘ des oft von Feministinnen kritisierten *male gaze* werden können.

Mit dieser kritischen Bemerkung soll der Beitrag von God-des & She nicht geschmälert werden. Beide leisten einen wichtigen und notwendigen Beitrag innerhalb der HipHop-Szene und der Musikszene insgesamt.

Was jedoch auffällt, wenn man sich die Fan-Seiten von God-des ansieht: Der Zuspruch kommt vor allem von lesbischen Frauen. God-des, die sich auf ihrer Homepage als „white dyke Jew from Wisconsin“ beschreibt, hat sich für ihre Musik einen ‚schwarzen‘ Stil, den Rap, die Lyrik für Marginalisierte, zueigen gemacht. Die Herzen der (weitgehend immer noch homophoben) HipHop-Kultur hat sie noch nicht gewonnen, aber wahrscheinlich denkt sie sich auch in diesem Punkt, „some day you will be mine“ und setzt sich weiterhin wie ihre schwarzen Kolleginnen für die sexuelle Selbstbestimmung im und mit Rap ein, bekämpft Homophobie innerhalb und außerhalb der HipHop-Szene und bemüht sich um das, was Ursula Rucker in „Supa Sista“ zelebriert: „gaining momentum/as you deconstruct their preconceived mis-conceptions“.

Wie bereits einführend erwähnt wurde, gibt es im Mainstream-Rap deutliche sexistische und homophobe Tendenzen. Wie jedoch durch die hier vorgestellten Analysen ebenfalls deutlich geworden sein sollte, gibt es innerhalb des Rap durchaus kritische bzw. selbstkritische Strömungen, die subversive Richtungen einschlagen. Als Kronzeuge hierfür mag Cornel West dienen.

Zwar ist er mittlerweile von seinem Credo aus den 1980er Jahren abgerückt, das den Rap in der subversiven Tradition schwarzer Musik sah und ihm daher fast immer kritische Impulse zusprach.⁷ Trotz der Kommerzialisierung des Rap, trotz seines zunehmenden Mangels an Vision und Reflexion sieht West in dieser Musik vereinzelt auch heute noch ein politisches Potential.

In diesem Sinne lassen sich auch die hier diskutierten Rapperinnen wie Ursula Rucker und God-des als Teil einer kritischen Strömung gegen den Mainstream verstehen, die sich für eine selbstbestimmte und gleichberechtigte Lebensweise einsetzen. Wie bereits an ihnen deutlich wird, artikuliert sich diese Kritik in allen für den HipHop relevanten Medien: in den *lyrics*, der Musik, dem Video und der Präsenz in weiteren visuellen Medien wie etwa der Fernsehserie. Und was dieser Kritik besonderes Gewicht verschafft: Sie wird von innen heraus, also aus der HipHop-Culture selbst hergebracht.

7 Vgl. vor allem Cornel Wests Aufsatz „On Afro-American Music: From Bebop To Rap“, der ursprünglich 1982 in der Zeitschrift *Semiotexte* erschienen ist. Hier sagt er, „the celebratory form of black rap music, especially its upbeat African rhythms, contains utopian aspirations.“ (West 1999: 483)

Literaturverzeichnis

- Anderson, Adrienne (2003): *Word. Rap, politics and feminism*. New York: Writers Club Press.
- Bost, Suzanne (2001): „Be deceived if you wanna be foolish‘ (Re)constructing Body, Genre, and Gender in Feminist Rap“. In: *Post-modern Culture* 12 (1), <<http://www3.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.901/12.1bost.txt>> (Zugriff: 01. August 2007).
- Cole, Johnnatta Betsch/Beverly, Guy-Sheftall (2003): *Gender Talk. The Struggle for Women’s Equality in African American Communities*. New York: Ballantine Books.
- Gaines, Kevin K. (1996): *Uplifting the Race. Black Leadership, Politics, and Culture in the Twentieth Century*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Gates, Jr., Henry Louis (1988): *The Signifying Monkey. A Theory of African American Literary Criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- God-des. Homepage: <<http://www.god-des.com/splash.html>> (Zugriff: 15. Februar 2006).
- Hill Collins, Patricia (2006): *From Black Power to Hip Hop. Racism, Nationalism, and Feminism*. Philadelphia: Temple University Press.
- hooks, bell (1992): *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Keyes, Cheryl L. (2004): „Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces“. In: Murray Forman/Mark Anthony Neal (Hg.): *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York/London: Routledge, 265-276.
- Morgan, Joan (1999): *When Chickenheads Come Home to Roost. My Life as a Hip-Hop Feminist*. New York: Simon and Schuster.
- Perlaki, Mark (2006): Review „Ursula Rucker: ‚Ma’at Mama‘ (K7)“ <http://www.gigwise.com/contents.asp?contentid_=12470> (Zugriff: 30. Juli 2007).
- Perry, Imani (2003): „Who(se) Am I? The Identity and Image of Women in Hip-Hop“. In: Gail Dines/Jean M. Humez (Hg.): *Gender, Race, and Class in Media. A Text-Reader*. London: Sage, 136-148.
- Rose, Tricia (1994a): *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: University Press of New England.
- Rose, Tricia (1994b): „A Style Nobody Can Deal With. Politics, Stlye and the Postindustrial City in Hip Hop“. In: Andrew Ross/Tricia Rose (Hg.): *Microphone Fiends. Youth Music and Youth Culture*. New York: Routledge, 71-88.

- Rose, Tricia (1998): „Sechs oder sechzig Zentimeter“. Zur Zensur sexueller Artikulation schwarzer Frauen“. In: Anette Baldauf/Katharina Weingartner (Hg.): *Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus*. Wien/Bozen: folio, 108-111.
- Rucker, Ursula (2006): *Audiointerview*. <<http://www.ursula-rucker.com/maat.html>> (Zugriff: 23. April 2006).
- Rucker, Ursula (2006): *Interview mit Rap.de*. <<http://rap.de/features/543/t1>> (Zugriff: 31. Januar 2006).
- Semansky, Matt (2006): <<http://www.chartattack.com/damn/2006/02/0701.cfm>> (Zugriff: 07. Februar 2006).
- Sharpley-Whiting/T. Denean (2007): *Pimps Up, Ho's Dow: Hip Hop's Hold on Young Black Women*. New York und London: New York University Press.
- Walters, Barry (1998): „My Melody – A Review“. In: *Advocate* 755, 17. März 1998, 59-60.
- West, Cornel (1999): „On Afro-American Music. From Bebop To Rap“. In: *The Cornel West Reader*, New York: Basic Civitas Books, 474-484.
- White, Deborah Gray (1985): *Ar'n't I a Woman? Female Slaves in the Plantation South*, New York: W.W. Norton & Company.

DIE *BITCH* ALS AMBIVALENTES WEIBLICHKEITSKONZEPT IM HIPHOP

Kimiko Leibnitz

Themenstellung

Das Stereotyp der *bitch* ist eines der gängigsten, wenn nicht das gängigste Frauenbild im HipHop.¹ Überraschend ist, dass der Begriff *bitch* heute nicht mehr allein von Männern, sondern zunehmend auch von Frauen – häufig sogar in Bezug auf sich selbst – verwendet wird. Nachfolgend soll der Begriff *bitch* daher einer semantischen Analyse unterzogen werden, in der seine polyseme, auf szenespezifischen Umdeutungspraktiken beruhende Verwendung rekonstruiert wird. Es gilt in diesem Zusammenhang einerseits die offensichtliche Widersprüchlichkeit in der Verwendung des Wortes *bitch* zu untersuchen, sowie andererseits das Ausmaß seiner Konstruiertheit und Willkürlichkeit aufzuzeigen. Dabei soll unter anderem geklärt werden, welche als charakteristisch geltenden Merkmale eine *bitch* aus Sicht männlicher wie auch weiblicher Rapper ausmachen. In diesem Zusammenhang wird dem Frauenkonzept nicht nur auf der Ebene von Songtexten nachgegangen, sondern auch ein größeres kulturelles und soziales Umfeld einbezogen, das in starkem Maße das Rollenverständnis afroamerikanischer Jugendlicher prägt, aus deren Mitte der HipHop in den 1970er Jahren hervorging und die bis heute eine zentrale Rolle bei allen Neuerungen und Trends innerhalb des Genres spielen.² Dementsprechend liegt der Fokus der nachfolgenden Betrachtungen auch auf der US-amerikanischen HipHop-Kultur und -Musik.

Als Primärliteratur wird eine Auswahl von Liedern herangezogen, die geschlechtsspezifisch unterschiedliche Haltungen gegenüber der *bitch* erkennen lassen. Dabei soll darauf geachtet werden, sowohl die Songs von männlichen als auch von weiblichen HipHop-Künstlern angemessen zu berücksichtigen.

-
- 1 Für eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Frauenstereotype im HipHop siehe Keyes in Neal/Forman 2004: 265-281.
 - 2 Auf diesen Aspekt verweist Kage 2002: 9.

Die *bitch* als Bezeichnung und Rollenkonzept

Übereinstimmend mit dem heutigen Sprachgebrauch im Englischen dient der Begriff *bitch* in der Sprache des HipHop zunächst als Bezeichnung für Frauen, die herrisch, launenhaft, kritisierend, boshaft und/oder gehässig sind.³ Im ursprünglichen Wortsinn – der im Übrigen bis heute gebräuchlich ist – bezeichnet *bitch* allerdings einen weiblichen Hund.⁴ Auf Frauen angewendet weckt dieser Begriff daher zwei grundlegende Assoziationen: Einerseits entsteht damit eine Verbindung mit dem triebhaften Verhalten streunender Hunde, das in diesem Zusammenhang mit Promiskuität bzw. einer offensiv ausgelebten Sexualität gleichgesetzt wird;⁵ andererseits evokiert diese Übertragung der Verhaltensweisen von Hunden auf Frauen auch die Vorstellung von Hierarchiekämpfen sowie nicht zuletzt von Bissigkeit. Das Wort *bitch* dient also auch der Bezeichnung von Frauen, die – sowohl untereinander als auch gegenüber den männlichen Mitgliedern ihrer Gemeinschaft – durch verbale oder tatsächliche Attacken bzw. durch eine grundsätzlich aggressive Haltung auffallen und sich somit nicht in ihre kulturhistorisch etablierte Rolle als devotes, selbstloses Objekt einfügen.⁶

Die Zuordnung animalischer Wesenszüge auf das weibliche Geschlecht ist nicht nur in der HipHop-Szene geläufig, sondern tief in der westlichen Kultur verwurzelt. Diese ist in starkem Maße von dem christlichen Weltbild durchdrungen, das eine Dreifaltigkeit aus Vater, Sohn und heiligem Geist vorsieht (letzterer symbolisch dargestellt durch die Taube als spirituell-ätherisches Luftwesen). Ein weiblicher Part, etwa in Gestalt einer Frauenfigur, ist in dieser Konstellation also nicht vorhanden und erscheint somit quasi zwangsläufig als dem Gott-Vater und Welterschöpfer untergeordnet.⁷ Bei der Darstellung der Jungfrau Maria als wichtigster christlicher

-
- 3 Diese Beschreibung lässt sich aus den entsprechenden Einträgen zu diesem Begriff auf der Webseite <www.urbandictionary.com> ableiten, für letztgenannte Eigenschaft (gehässig) siehe den Eintrag zum Begriff *bitchy* bei Terrell et al 1999: 1113. Laut Oxford English Dictionary ist das Schimpfwort *bitch* in der englischen Sprache bereits seit dem 14. Jahrhundert gebräuchlich und bezeichnet ab dem 15. Jahrhundert auch Männer, die den herkömmlichen Rollenerwartungen widersprechen, indem sie eine nur schwach ausgeprägte Aggressivität und mangelnde Durchsetzungsfähigkeit – also nach patriarchalischem Verständnis weibliche Eigenschaften – aufweisen (siehe Simpson/Weiner 1989: 228).
 - 4 Vgl. Terrell et al 1999: 1113.
 - 5 Nicht zuletzt deshalb wird der Begriff bei vielen Rappern synonym mit *whore* oder *hoe* verwendet. Lieder, in denen diese Gleichsetzung erfolgt, sind z.B. „Move Bitch“ und „I Like Dem Girtz“ (beide 2000) von Lil’ Jon & the Eastside Boyz, „Dis Bitch, Dat Hoe“ (2001) von Three 6 Mafia oder „P.I.M.P.“ (2003) von 50 Cent.
 - 6 Auch wenn dieses Verhalten unter Umständen nur dazu dient, sich innerhalb einer Gruppe zu behaupten bzw. sich gegen Übergriffe zur Wehr zu setzen.
 - 7 Betrachtet man die Glaubenssysteme anderer Kulturen, zeigt sich in dieser Hinsicht ein deutlicher Unterschied: In den Mythen z.B. Griechenlands oder Alt-ägyptens existiert eine Form von Gott-Mutter (in genannten Fällen handelt es

Frauengestalt fällt jedoch auf, dass – im Gegensatz zu der in anderen Kulturen weit verbreiteten Verehrung der weiblichen Fruchtbarkeit in Form entsprechender Göttinnen bzw. Gottheiten – von einer unbefleckten Empfängnis als idealisierter Vorstellung einer von Körperlichkeit und Sexualität losgelösten Fortpflanzung ausgegangen wird. Als dichotome Projektion und Gegenentwurf zur Heiligen findet sich in der Bibel allerdings durchaus das Stereotyp der von einer übersteigerten Sexualität charakterisierten Hure – im Neuen Testament etwa in der Gestalt der Maria Magdalena in Kontrast zur Jungfrau Maria.⁸ Auch im Islam, der im HipHop vor allem aufgrund des Einflusses der *Nation of Islam* durchaus präsent ist,⁹ gilt die Frau als potenzielle Verführerin des Mannes, die aufgrund ihrer körperlichen Reize eine Gefahr sowohl für ihre eigene Tugend als auch für diejenige des Mannes – und damit für den sozialen Frieden insgesamt darstellt.¹⁰

In der Geschichte der Vereinigten Staaten spiegeln sich die beiden Komponenten übersteigerte Sexualität und verbale Aggression im Zusammenhang mit Frauen von ursprünglich afrikanischer Herkunft konkret wider. Wie Patricia Hill Collins bemerkt, war es einst keine Seltenheit, dass eine Sklavin von ihrem Besitzer sexuell missbraucht oder als Geliebte gehalten wurde (vgl. Hill Collins 2000: 81). Sie nahm in diesem Zusammenhang die Rolle der körperlich verfügbaren Kontrastfigur zur überhöhten und als moralisch tadellos stilisierten weißen Südstaatenfrau ein (siehe ebd.: 72). Es wurde dabei eine Verbindung zwischen der Hautfarbe und der moralischen Disposition hergestellt, die schwarzen Frauen eine besondere Affinität zur vermeintlich ‚dunklen‘ Triebwelt unterstellte und dadurch den Missbrauch von Seiten der Täter zu legitimieren versuchte (vgl. ebd.: 71).¹¹

Sexuelle Übergriffe durch Weiße bedeuteten aber nicht nur für die afrikanischstämmigen Frauen eine Demütigung, sondern auch für ihre Männer, die sich aufgrund der zu befürchtenden Konsequenzen nicht gegen ihre Unterdrücker wehren konnten.¹² Daraus resultierte nicht selten ein Gefühl der Ohnmacht und Wut, das einerseits den schwarzen Sklaven in seinem männ-

sich im Besonderen um Gaia und Tefnut), die im Zusammenspiel mit einem männlichen Konterpart aktiv an der Schöpfung der Welt und/oder der Menschheit mitwirken. Siehe dazu Comte 1991: 232 ff.

8 Bereits im Alten Testament gibt es eine Reihe von Frauengestalten wie Eva, Delila oder Salomé, die mit Tod und (moralischem) Verderben in Verbindung gebracht werden.

9 Vgl. Kage 2002: 33.

10 Daher gibt es im Koran bspw. Bekleidungs Vorschriften, welche die Verhüllung weiblicher Reize in der Öffentlichkeit festlegen. Vgl. Zirker 2003: 219 f und 264.

11 An dieser Stelle sei ebenfalls darauf hingewiesen, dass im englischen Sprachgebrauch eine helle Haut- oder Haarfarbe als *fair* bezeichnet wird. Dieses Wort hat zugleich noch weitere (positiv konnotierte) Bedeutungen wie gerecht, hold, heiter und schön. Vgl. Terrell et al 1999: 1315 f.

12 Für nähere Ausführungen zur Entmännlichung afroamerikanischer Männer durch die patriarchalische Ideologie siehe hooks 2004: 4 ff.

lichen Stolz verletzt zurückließ und sich andererseits auch in häuslicher Gewalt entlud. Die Demütigung der empfundenen Entmännlichung endete auch nach Abschaffung der Sklaverei nicht, da afroamerikanische Männer im Gegensatz zu Frauen häufig keine Arbeit fanden. Die traditionelle Rolle des Mannes als Oberhaupt und Ernährer der Familie wurde plötzlich durch das Stereotyp der dominanten Matriarchin, die Mann und Kinder beherrscht und maßregelt, massiv bedroht (siehe Hill Collins 2000: 78 f.).

Beide Rollen, das heißt sowohl die der sexuell verfügbaren und willigen Frau als auch die der dominanten Ernährerin, untergraben die Autorität und das Selbstwertgefühl des afroamerikanischen Mannes und lassen sich daher als Angriff auf seine Identität bzw. grundsätzlich als Widerstand gegen das Patriarchat deuten. Das Label *bitch*, sowie die androzentrische Haltung des HipHop insgesamt, fungieren von diesem Standpunkt aus als eine Maßnahme, um Kontrolle auf das weibliche Geschlecht auszuüben: Indem die Frau als Hündin bezeichnet wird, erscheint sie als evolutorisch unterentwickelt und dadurch dem Mann unterlegen.

Diese abwertende Haltung Frauen gegenüber lässt sich letztlich als Ausdruck von Angst vor Machtverlust begreifen, die gleichzeitig mit sexuellen Wunschvorstellungen gekoppelt ist. Viele Songtexte männlicher Rapper veranschaulichen diese Ambivalenz und spiegeln die weiter oben genannten Eigenschaften Sexualität und Aggressivität wider, welche die *bitch* aus ihrer Sicht kennzeichnen.

Die Verwendung der Bezeichnung *bitch* bei (männlichen) Rappern

Viele Rapgruppen bzw. Rapper wie 2 Live Crew, N.W.A., Notorious B.I.G. oder Ja Rule lassen in ihren Liedern als zentrales Charakteristikum der *bitch* eine übersteigerte Geschlechtlichkeit erkennen.¹³ Diese zielt in der Regel allerdings weniger auf die eigene Triebbefriedigung ab als vielmehr auf die Absicherung materieller Verhältnisse, die durch Beziehungen zu wohlhabenden Männern erreicht werden soll, welche in der traditionellen Rolle des Ernährers ihre Partnerin finanziell unterstützen. Dabei weist die *bitch* in ihrer Ausnutzung der eigenen Sexualität zum Zwecke des Gelderwerbs eine starke Affinität zum Stereotyp der Hure auf.¹⁴ Diese Ver-

13 Beispiele für Lieder dieser Interpreten, die eine solche Haltung zum Ausdruck bringen, sind „Face Down Ass Up“ (1990), „One Less Bitch“ (1991), „Big Booty Hoes“ (1999) und „Bitch Betta Have My Money“ (1998).

14 Neben der intendierten Provokation, die das bewusste Missachten der politischen Korrektheit im Umgang mit dem weiblichen Geschlecht mit sich bringt, werden diese Ausdrücke sicherlich auch deshalb so häufig verwendet, weil sie

bindung spiegelt sich anschaulich in dem Lied „Wonder Why They Call U Bitch“ (1996) wider, in dem sich Tupac Shakur mit dem Rollenbild der *bitch* auseinandersetzt, das er an einer exemplarischen Frauengestalt beleuchtet, und das Geschlechtsverkehr mit materieller Kompensation in Zusammenhang setzt:

„Look here Miss Thang/ Hate to salt your game
But you’s a money hungry woman/ And you need to change.
In tha locker room/ All the homies do is laugh.
High five’s cuz anotha nigga played your ass.
It was said you were sleazy/ Even easy/ Sleepin’ around for what/ You need.“¹⁵

Als weiteres zentrales Merkmal der *bitch* gilt das im vorigen Abschnitt thematisierte Dominanzverhalten. Viele männliche Rapper weisen in ihren Songtexten auf die Überheblichkeit von Frauen hin, die den Kontakt zu den weniger wohlhabenden männlichen Bewohnern ihres Stadtviertels meiden (denen sich die Interpreten nicht selten zugehörig fühlen) und diese mit despektierlichen Bemerkungen bedenken.¹⁶ Dieses vom Mann als Demütigung empfundene Verhalten führt bisweilen sogar dazu, dass körperliche Übergriffe auf Frauen als legitime Strafmaßnahmen betrachtet werden.¹⁷ Die körperliche Züchtigung – wie auch die Herabwürdigung, die die Bezeichnung *bitch* auf verbaler Ebene grundsätzlich mit sich bringt – erscheint aus der Perspektive männlicher Rapper als probates Mittel, um sich gegen das vermeintlich ausfallende Gebaren der Frauen zu wehren.¹⁸

Stellte in den 1980ern die Bezeichnung *bitch* noch unzweifelhaft eine Beleidigung dar, welche die moralische Integrität des weiblichen Geschlechts angriff, wird der Begriff inzwischen häufig synonym mit der Frau im Allgemeinen verwendet – was freilich nichts an der misogynen Haltung

sich aufgrund ihrer Griffigkeit und ihres Klangs mit einer Vielzahl anderer englischer Wörter kombinieren lassen.

- 15 Dieses wie auch alle nachfolgenden Liedzitate stammen von der Webseite <www.lyricsdownload.com> (Zugriff: 15. November 2006). Auch wenn es auf genannter Webseite nicht immer der Fall ist, beginnt innerhalb eines Textzitats jede Zeile mit einem Großbuchstaben, ebenso werden bei abgekürzten Wörtern Apostrophe verwendet, wie dies im herkömmlichen englischen Sprachgebrauch üblich ist, um alle verwendeten Liedbeispiele einheitlich zu gestalten.
- 16 Als exemplarische Lieder, die diesen Eindruck unterstreichen, lassen sich etwa „Sophisticated Bitch“ (1987) von Public Enemy und „A Bitch Is a Bitch“ (1989) von N.W.A. heranziehen.
- 17 Diese Haltung zeigt sich z.B. in „Bitch“ (2003) von Lil’ Jon & the Eastside Boyz, „Smack This Bitch“ (c. 2003) von den Black Knights oder Snoop Doggs „Can U Control Yo Hoe“ (2004).
- 18 Zugleich spielt sicherlich ebenfalls der Umstand eine Rolle - vor allem in dem zuvor genannten Liedbeispiel - dass mit der Darstellung der körperlichen Züchtigung von Frauen schlicht und ergreifend die Zuhörerschaft provoziert werden soll.

ändert, die dieser Bezeichnung nach wie vor inhärent ist.¹⁹ In diesem Zusammenhang erscheint die *bitch* als Gefährtin des *dog*, wie sich freundschaftlich verbundene Männer in der HipHop-Community untereinander gelegentlich bezeichnen.²⁰ Bei dem Begriff *dog* klingt zwar ebenfalls eine gewisse sexuelle Komponente an, doch steht hier die Zugehörigkeit zu einer grundsätzlich hierarchisch strukturierten Gruppe wie auch wiederum eine ausgelebte Aggressivität im Vordergrund. Die Assoziation mit Kaniden und der damit verbundene Eindruck von Angriffslust und Gewaltbereitschaft werden in der medialen Inszenierung von Rappern wie DMX und Jay-Z gelegentlich durch Kampfhunde evoziert, die gleichermaßen die Rolle eines Statussymbols und einer Waffe übernehmen.²¹

Das ‚positive‘ *bitch*-Bild in Raptexten zeichnet sich dadurch aus, dass Frauen – konform gehend mit den Werten und Normen des Patriarchats – loyal an der Seite ihrer oftmals in kriminelle Machenschaften verwickelten Männer stehen, diese unterstützen und nicht etwa als eigenständige Persönlichkeiten in Erscheinung treten.²²

Der Rapsong „Me and My Bitch“ von Notorious B.I.G. bspw. handelt dementsprechend von einer Paarbeziehung, in der die Frau unter anderem aufgrund ihrer Rolle als gewaltbereite Komplizin des Mannes geschätzt wird:

„I wanna bitch that like to play celo, and craps
Packin’ gats, in a coach bag steamin’ dime bags
A real bitch is all I want, all I ever had (yeah, c’mon)
With a Glock just as strong as me
Totin’ guns just as long as me, the bitch belongs with me [...]“

Trotz der Konformität mit dem traditionellen Bild der ‚treuen Gefährtin‘ widerspricht die *bitch* als Partnerin des *thug* bzw. *gangsta* zugleich zwei Stereotypen: dem des wehrlosen Opfers und dem der untreuen Frau, die Männer lediglich als Mittel zur Erlangung materieller Vorteile ausnutzt. Darüber hinaus ist bei dieser Auffassung des Begriffs der *bitch* anzumer-

19 Ähnlich verhält es sich mit der Bezeichnung *motherfucker* bei Männern: Mittlerweile ist dieses ursprünglich überaus derbe Schimpfwort als Anrede unter Freunden in der HipHop-Kultur durchaus gebräuchlich. Nichts desto weniger impliziert dieser Begriff nach wie vor auf Bedeutungsebene ein inzestuöses Verhältnis.

20 Siehe dazu <www.urbandictionary.com> (Zugriff: 15. November 2006).

21 Vgl. Goodwin 2004 (Zugriff: 15. November 2006).

22 Ein Song, der die Affinität der *bitch* zu kriminellen Handlungen wie Drogenkonsum und Waffenbesitz deutlich zum Ausdruck bringt, ist „Gangsta Bitch“ von Westküstenrapper Yukmouth. Gwendolyn D. Pough zitiert in ihrem Aufsatz „Do the Ladies Run This...? Some Thoughts on Hip-Hop Feminism“ mit dem Lied „Down Ass Bitch“ des Rappers Ja Rule ein sehr anschauliches Beispiel für diese positive Umdeutung des Begriffs. Siehe dazu Pough 2003: 240 f.

ken, dass hier lediglich Eigenschaften wie Loyalität oder Gewaltbereitschaft als positiv gelten, die gemeinhin eher mit dem männlichen – und weniger dem weiblichen Geschlecht assoziiert werden.

Die Verwendung der Bezeichnung *bitch* bei Rapperinnen

Auch viele HipHop-Interpretinnen verwenden in ihren Liedern die Bezeichnung *bitch* und legen in diesem Zusammenhang ein Frauenbild vor, das jenem nicht unähnlich ist, welches in den Songtexten männlicher Künstler gezeichnet wird. So existiert auch bei Rapperinnen das Image der *bitch* als Gangsterbraut, die in illegale Aktivitäten wie Drogenschmuggel bzw. -konsum verstrickt ist und/oder mit Schusswaffen umzugehen weiß.²³ Hinsichtlich ihrer Aggressivität und kriminellen Energie steht sie dem Mann also in nichts nach und erscheint dadurch gewissermaßen als ebenbürtige, emanzipierte Partnerin.

Eine Distanzierung von patriarchalischen Wertvorstellungen zeigt sich dabei insbesondere im Verhältnis der *bitch* zu ihrer Sexualität. Im Gegensatz zur Darstellung in den von Männern geschriebenen bzw. vorgetragenen Songtexten begreifen Rapperinnen, die die Bezeichnung *bitch* auf sich wie auch auf andere Frauen anwenden, Sexualität in erster Linie als Ausdruck ihrer Selbstbestimmung und Sinnlichkeit. Die *bitch* tritt dabei generell als Macher und fordernder Part auf den Plan; in dieser Hinsicht nehmen Rapperinnen also eine ähnliche Haltung ein wie ihre männlichen Kollegen, die in ihren Liedern nicht selten mit ihrer sexuellen Anziehungskraft auf Frauen prahlen.²⁴ Unabhängig vom Geschlecht des Künstlers sind jene Lyriken, in denen von der Bezeichnung *bitch* freimütig Gebrauch gemacht wird, grundsätzlich von einer vulgären Sprache durchzogen, die eine Provokation konservativer Verhaltensregeln darstellt und gerade deshalb auch so exzessiv verwendet wird.²⁵

Im Unterschied zu den Liedern männlicher Rapper erscheint die *bitch* bei weiblichen Künstlern nicht ausschließlich als sexuelles Wesen. Sie

23 Die Lieder „Oh Yeah“ von Foxy Brown (2001), Eves „My Bitches“ (1999) sowie zahlreiche Songs von Lil’ Kim wie „Not Tonight“ (1996) und „Revolution“ (2000) rufen bspw. ein solches kriminalisiertes Frauenbild hervor. Vgl. dazu auch Pough 2003: 241.

24 Die Selbstüberhöhung gilt als typisches Stilmittel im Rap. Siehe dazu Klein/Friedrich 2003: 39. Zum Typus des sog. Pimp-Rapper im Besonderen siehe ebd.: 26.

25 Die übermäßige Verwendung von Fäkalsprache zeigt sich in einer großen Auswahl an Liedern, so unter anderem in „Suck My Dick“ (2000) von Lil’ Kim, „Run Dem“ (2001) von Foxy Brown, „Breeve on Em“ und „What’chu Like“ (beide 2000) von Da Brat.

nimmt vielmehr noch andere soziale Rollen ein, wie z.B. die der Mutter und/oder Angehörigen einer Mädchenclique, die in diesem Zusammenhang mit der bei Männern oft hoch stilisierten Gang oder Crew gleichzusetzen ist.²⁶ Auf diese Weise macht sich eine Ausweitung des weiblichen Handlungs- und Wirkungshorizonts bemerkbar, die dem Stereotyp der *bitch* als einem von jeglichem sozialen Umfeld entfernten Lustobjekt entgegenwirkt.

Der Aspekt der Aktivität äußert sich darüber hinaus auch im Umgang mit materiellem Wohlstand, der bei weiblichen Rappern ebenfalls eine große Rolle spielt. Im Gegensatz zur Darstellung der *bitch* bei männlichen Rappern wird Reichtum allerdings nicht ausschließlich durch Intimkontakte erlangt, sondern vielmehr durch eigenes kreatives Schaffen. Wohlstand äußert sich dabei in der Zurschaustellung von Statussymbolen, die somit selbstbewusst präsentierte Zeichen der persönlichen Wertschätzung und Leistung sind. Die Glorifizierung von Luxusgütern und eines ausschweifenden Lebensstils ist bei vielen Rapperinnen prävalent und zeigt sich anschaulich an folgendem Auszug aus dem Lied „Queen Bitch“ (1996) von Lil’ Kim:

„I used to wear Moschino, but every bitch got it
Now I rock colorful minks because my pockets stay knotted [...]
Cruise the diamond district with my biscuit
Flossin’ my Rolex rich
Shit, I’m rich, I’m-a stay that bitch.“

Die Praxis der Aneignung des Begriffs *bitch* durch weibliche Rapper lässt sich auf zweierlei Weise interpretieren: Durch die positive Umdeutung des ursprünglich negativ belegten Worts wird die patriarchalisch-männliche Kategorisierungsmacht einerseits untergraben; die Bezeichnung *bitch* entspricht bei Rapperinnen daher gewissermaßen dem von einem Großteil afroamerikanischer Rapper mittlerweile wertneutral oder sogar positiv verwendeten N-Wort (vgl. Pough 2004: 183). Andererseits gelingt frau mit der Übernahme des Labels *bitch* jedoch nicht die Überwindung der misogynen Bezeichnungspraxis. Gwendolyn Pough weist darauf hin, dass viele Rapperinnen in ihren Liedern zwar ein sehr selbstbewusstes und provokantes Frauenbild zeichnen, die Songtexte oftmals aber von männlichen Autoren verfasst sind – mit der Folge, dass sich die Künstlerinnen zum Werkzeug männlicher Produzenten machen (vgl. ebd.: 186). Trotz des subversiven Akts der Begriffsumdeutung halten sie sich somit nach wie vor an die Spielregeln der von Männern dominierten und patriarchalische Werte unterstützenden Unterhaltungsbranche. Gabriele Klein und Malte Friedrich

26 Vgl. dazu „Drugs“ (1996) von Lil’ Kim, „Silly Bitch in Love“ (2001) von Olivia oder „Bossy“ (2006) von Kelis.

bringen diese Problematik auf den Punkt, wenn sie hierzu Folgendes bemerken: „Das *being bad* ist ein struktureller Bestandteil des HipHop. Das bedeutet, daß Frauen den Spieß zwar umdrehen können, der Spieß aber eigentlich nicht ihrer ist“ (Klein/Friedrich 2003: 208).

Die *bitch* ist keinesfalls ein Weiblichkeitskonzept, das im HipHop von allen Frauen enthusiastisch auf- und angenommen wird. Einige weibliche Rapper lehnen diese Bezeichnung strikt ab und distanzieren sich von der zunehmenden Verhöhnung und Gewaltverherrlichung der HipHop-Kultur, wie sie bspw. im Gangsta-Rap zum Ausdruck kommt.²⁷ Die vielleicht prominenteste Vertreterin dieser Kategorie ist Queen Latifah. Allein ihr Name zeigt, dass sie das Weiblichkeitskonzept der *queen* verkörpert, welches die Frau zu einer würdevollen afrikanischen Königin stilisiert – und damit der *bitch* diametral entgegengesetzt ist, die grundsätzlich die Nähe zu ihrer sozial unterprivilegierten Herkunft und dem damit verbundenen Lebensgefühl hervorhebt.²⁸ In ihrem *Grammy*-prämierten Lied „U.N.I.T.Y.“ (1993) äußert Queen Latifah nicht nur gegenüber einer solchen Position Kritik, sondern wendet sich auch gegen männliche Respektlosigkeit, die selbstbewusst geahndet wird.²⁹ So skizziert sie in diesem Song einen sexuellen Übergriff und beschreibt die Szene folgendermaßen:

„[...] one day I was walking down the block
I had my cutoff shorts on right cause it was crazy hot
I walked past these dudes when they passed me
One of 'em felt my booty, he was nasty
I turned around red, somebody was catching the wrath
Then the little one said (Yeah me bitch) and laughed
Since he was with his boys he tried to break fly
Huh, I punched him dead in his eye and said ‚Who you calling a bitch?‘“

Die in diesem Liedbeispiel zum Ausdruck kommende Haltung ließe sich beinahe als feministisch werten, doch erscheint diese Bezeichnung im Zusammenhang mit Frauen im HipHop eher unangebracht. Tricia Rose weist darauf hin, dass Rapperinnen oft eine skeptische Einstellung gegenüber dem Feminismus aufweisen, den sie für eine bourgeoise Spielerei weißer Mittelschichtsfrauen halten (Rose 2004: 204). Vielmehr argumentieren sie, dass die vom gesellschaftlichen *Mainstream* praktizierte (und gemeinhin anerkannte) Frauenbewegung nicht auf die besonderen Belange und die

27 Zu den Besonderheiten des Gangsta-Rap finden sich weiterführende Angaben bei Kage 2002: 78 ff.

28 Für eine ausführliche Untersuchung des Frauenkonzepts der *queen* siehe Johnson (2003): 162 ff.

29 Siehe dazu vor allem das Lied „Ladies First“. Eine Analyse des Songtexts sowie des dazugehörigen Videos findet sich bei Rose 1994: 163-166.

Lebenswirklichkeit jener Afroamerikanerinnen eingehe, die den unteren sozialen Schichten entstammen, welche zum einen den Nährboden für die HipHop-Kultur bereiteten, denen sich andererseits aber auch diejenigen Rapperinnen verbunden fühlen, die selbst in einem anderen Milieu herangewachsen sind.³⁰

Abschließende Bemerkungen

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass in der amerikanischen HipHop-Szene sowohl männliche als auch weibliche Rapper von der Bezeichnung *bitch* Gebrauch machen. Diese entspricht grundsätzlich dem Stereotyp der Hure, wie er bereits seit Jahrhunderten in der westlichen bzw. christlich geprägten Kultur Bestand hat. Mit dem Konzept der *bitch* sind bestimmte Merkmale, wie z.B. eine ausgeprägte Sexualität oder materielles Streben, verknüpft, die abhängig vom Geschlecht des Rappers unterschiedlich bewertet werden: Männern erscheinen diese Eigenschaften grundsätzlich negativ, während Frauen sie als positiv aufzufassenden Ausdruck weiblichen Selbstbewusstseins begreifen.³¹ Mit der Aneignung des Begriffs adaptieren Rapperinnen wie Da Brat, Lil' Kim oder Missy Elliott den Chauvinismus ihrer männlichen Kollegen und stellen dadurch herkömmliche Rollenerwartungen in Frage. Auf diese Weise untergraben sie zwar das patriarchalische Konzept der *bitch* als einer moralisch und sozial degenerierten Gestalt, zugleich aber bleiben sie durch die Adaption des Begriffs in stereotypen und auf binären Oppositionen basierenden Frauenbildern gefangen.³²

In diesem Zusammenhang stellt sich unweigerlich die Frage, wie sich eine solche Widersprüchlichkeit überwinden ließe. Bei diesem Konflikt handelt es sich weniger um ein HipHop-spezifisches, sondern vielmehr um ein allgemeines kulturelles Problem. Eine Lösung von stereotypen Frauenbildern scheint nur durch die radikale Infragestellung von – bzw. dem Bruch mit – patriarchalischen Denkstrukturen möglich. Diesbezüglich gelte es am kleinsten gemeinsamen Nenner jedweder Gesellschaftsordnung anzusetzen: der Heterosexualität als Norm, die den Fortbestand der Gemeinschaft sichert, und die vom Gros der weiblichen wie auch der männlichen Rapper anerkannt wird. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt scheint allerdings

30 *Grammy*-Preisträgerin Queen Latifah bspw. stammt aus bürgerlichen Verhältnissen und hat in ihrer Kindheit bzw. Jugend somit keinen direkten Kontakt zum Ghetto- und Straßenleben erfahren, dem der HipHop sein spezifisches Erscheinungsbild verdankt. Für weitere biografische Angaben zu ihrer Person siehe <http://www.gale.com/free_resources/bhm/bio/latifah_q.htm> (Zugriff: 15. November 2006).

31 Vgl. dazu Johnson 2003: 156.

32 Zum Binarismus siehe Nünning 2001: 62.

die US-amerikanische Rapszene aufgrund ihrer bisweilen stark ausgeprägten homophoben Tendenz noch weit von einer konsequenten Umsetzung dieser Vorgabe entfernt.

Abschließend drängt sich zudem die Frage auf, ob im Verständnis männlicher HipHop-Künstler ausschließlich ein negatives Frauenbild vorherrscht, das alle Frauen als *bitches* betrachtet, oder ob auch andere Frauenstereotypen anzutreffen sind. In der Tat finden sich in von Männern verfassten Raptexten noch einige weitere Bezeichnungen für Frauen – wie z.B. *baby*, *shorty* und *girl*, die in der Regel als Kosenamen verwendet werden.³³ Auf Bedeutungsebene werten diese Begriffe jedoch die erwachsene Frau als noch nicht voll entwickelt ab und sind somit weit davon entfernt, eine gleichberechtigte Partnerin zu bezeichnen.³⁴

Darüber hinaus treten in Rap-Lyriken noch der zuvor angesprochene Terminus *queen* sowie *lady*, *sister* und *momma* (auch *mama* bzw. *mami*) als alternative Bezeichnungen für Frauen auf.³⁵ Die letzten beiden Begriffe implizieren eine zwischenmenschliche Beziehung, die eine sexuelle Komponente a priori ausklammert und somit nicht zuletzt auch den Mann unabhängig von seinem sozialen und materiellen Status als eine Persönlichkeit zeigt, die nicht auf die Rolle des allzeit potenten Beischläfers und finanzkräftigen Gönners reduziert ist, sondern der durchaus auch an funktionierenden Bindungen – und nicht alleine auf hierarchischen Mechanismen beruhenden Interaktionen – gelegen ist. Auf diese Weise offenbart sich auch unter männlichen Rappern ein latentes Bedürfnis nach bedingungsloser Akzeptanz und Wertschätzung durch das andere Geschlecht, wenngleich die Gleichsetzung der Frau mit einer Mutterfigur freilich zugleich eine de-

33 Beispiele für Lieder, in denen diese Bezeichnungen vorkommen, sind „P.I.M.P.“ und „21 Questions“ (beide 2003) von 50 Cent, sowie das weiter oben bereits angesprochene „Down Ass Bitch“ und „Mesmerize“ (2002) von Ja Rule.

34 Analog zur Verwendung dieser diminutiven Bezeichnungen für das weibliche Geschlecht werden in der HipHop-Kultur Männer nicht selten von Frauen als *papa* bzw. *papi* oder *daddy* tituiert (vgl. die einleitenden Bemerkungen der Hauptfigur im hood film *Baby Boy* von John Singleton aus dem Jahr 2001). Diese Begriffsverwendung suggeriert ein unausgewogenes Kräfteverhältnis der Geschlechter, in der Frauen in der Rolle der Schutzbefohlenen erscheinen, Männer dagegen als Beschützer und Vaterfigur. Siehe hierfür auch den zuvor erwähnten 50 Cent-Song „P.I.M.P.“.

35 Vor allem die Wertschätzung der Mutter nimmt - analog zur Marienverehrung sowohl der katholischen und orthodoxen Kirche, als auch im Islam - im HipHop eine wichtige Rolle ein. Daher gibt es zahlreiche Rapper wie z.B. Tupac Shakur oder Obie Trice, die ihren Müttern Lieder widmen („Dear Mama“ 1995 bzw. „Mama“ 2006), in denen sie ihnen huldigen. Beispiele für Lieder, in denen die Bezeichnung *lady* verwendet wird, sind „Crush on You“ (1996) von Notorious B.I.G., „Diggin’ Me“ (2004) von Crime Mob sowie das weiter oben bereits angesprochene „Down Ass Bitch“ von Ja Rule. Der Begriff *sister* kommt bspw. in „Keep Ya Head Up“ (1993) von Tupac Shakur und „Bitches and Sisters“ (2002) Jay-Z vor, *mami* bzw. *mama* dagegen in „Shake Ya Tailfeather“ (2003) von P. Diddy, Nelly und Murphy Lee oder „Disco Inferno“ (2005) von 50 Cent.

zidiert patriarchalische Haltung zum Ausdruck bringt, die auf der in weiten Teilen des Christentums verbreiteten Madonnenverehrung basiert und das idealisierte Bild einer asexuellen weiblichen Gestalt zeichnet, die durch Loyalität, Genügsamkeit und Hingabe charakterisiert ist. Von einem wertfreien, emanzipierten Gender-Verständnis kann also auch hier nicht die Rede sein.

Das Spannungsverhältnis, das dem Konzept der *bitch* aufgrund der geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Beurteilung weiblicher Verhaltensweisen inhärent ist, reflektiert zugleich eine Widersprüchlichkeit, die den HipHop als kulturelle Bewegung insgesamt prägt. Diese besteht darin, dass er sich durch seine diversen Ausdrucks- und Kunstformen (wie Graffiti, Breakdance und Rap) einerseits zwar deutlich von den ästhetischen Normen des Mainstream abzusetzen versucht, andererseits aber auch gesellschaftlich anerkannten konservativen Werten wie Familiensinn, Ehrgeiz oder Authentizität eine große Bedeutung beimisst. Dadurch bildet der HipHop gewissermaßen die Kultur im Kleinen ab, in der und durch die er ursprünglich entstanden ist.

Literaturverzeichnis

- Comte, Fernand. (1991): *The Wordsworth Dictionary of Mythology*. Edinburgh: W&R Chambers.
- Goodwin, John (2004): „INSIGHTS: Jay-Z and Other Artists Need To Step Up Against Dog Fighting“. *Environment News Service*. <<http://www.ens-newswire.com/ens/oct2004/2004-10-13-insgoo.asp>> (Zugriff: 15. November 2006).
- Hill Collins, Patricia. (2002): *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge.
- Hill Collins, Patricia (2006): *From Black Power to Hip Hop. Racism, Nationalism, and Feminism*. Philadelphia: Temple UP.
- Hooks, Bell. (2004): *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. New York: Routledge.
- Johnson, Leola A. (2003): „The Spirit Is Willing and So Is the Flesh. The Queen in Hip-Hop Culture“. In: Anthony B. Pinn (Hg.): *Noise and Spirit. The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*. New York: New York UP, 154-170.
- Kage, Jan. (2002): *American Rap. Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität*. Mainz: Ventil.
- Kitwana, Bakari. (2002): *The Hip-Hop Generation. Young Blacks and the Crisis in African American Culture*. New York: Basic Civitas.

- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Morgan, Joan (1999): *When Chickenheads Come Home to Roost. My Life as a Hip-Hop Feminist*. New York: Simon & Schuster.
- Neal, Mark Anthony/Forman, Murray (2004): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Nünning, Ansgar (2001): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart.
- Pough, Gwendolyn D. (2003): „Do the Ladies Run This...? Some Thoughts on Hip-Hop Feminism“. In: Rory Dicker/Alison Piepmeier (Hg.): *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*. Boston: Northeastern UP, 232-243.
- Pough, Gwendolyn D. (2004): *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*. Boston: Northeastern UP.
- „Queen Latifah Biography“. *Thompson Gale*. <www.gale.com/free_resources/bhm/bio/latifah_q.htm> (Zugriff: 15. November 2006).
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan UP.
- Simpson, John/Weiner, Edmund (1989): *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon.
- Terrell, Peter et al (1999): *PONS Großwörterbuch für Experten und Universität*. Stuttgart.
- Unbekannt (2006): „Dog“. *Urban Dictionary.com*. <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=dog>> (Zugriff: 15. November 2006).
- Unbekannt (2006): „Bitch“. *Urban Dictionary.com*. <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bitch>> (Zugriff: 15. November 2006).
- Zirker, Hans (2003): *Der Koran*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

INSZENIERUNG UND AUTHENTIZITÄT: ZUR STARINSZENIERUNG VON EMINEM

Martina Schuegraf

Im Folgenden sollen insbesondere zwei Aspekte in Bezug auf Inszenierung und Authentizität herausgestellt werden: Zum einen geht es um die Herstellung von Authentizität bzw. Glaubwürdigkeit über die Anerkennung durch das Publikum. Also um die Frage: In welchem Verhältnis stehen Inszenierung und Authentizität, wenn von einem Wechselverhältnis zwischen Akteurinnen bzw. Akteuren und Zuschauenden ausgegangen wird? Und zum anderen stellt sich die Frage, welche Kriterien sich anführen lassen, wenn mediale Inszenierungen als glaubwürdig wahrgenommen werden (sollen). Hier lassen sich am Beispiel des Rappers Eminem einige entscheidende Aspekte herauskristallisieren.

In diesem Artikel geht es jedoch nicht darum, eine ästhetische oder Stilmittelanalyse der medialen Präsentationen – z.B. im Videoclip – vorzunehmen. Diese spielen zwar auch eine Rolle, sind aber nicht zentral bei meiner Betrachtung.

Die Erkenntnisse resultieren aus einer qualitativen Studie zur Medienkonvergenz von Fernsehen und Internet am Beispiel der in der Bundesrepublik Deutschland empfangbaren Musiksender. In der Studie ging es um das Verhältnis von Medienkonvergenz und Subjektconstitution. Dabei spielte der Bezug zur Musik und den Künstlerinnen und Künstlern für die Interviewteilnehmerinnen und -teilnehmer eine entscheidende Rolle. Für die Untersuchung habe ich 12 paritätisch verteilte Interviews mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen im Alter von 16 bis 24 Jahren durchgeführt. Wichtig war dabei, dass sie Musikfernsehen schauen, Senderpräferenzen standen jedoch nicht im Vordergrund, allerdings sollten sie die entsprechenden Webpräsenzen aufsuchen. Die Interviews fanden bei den Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu Hause statt, da das Internet während des Interviews genutzt werden sollte. Die Interviews waren leitfadengestützt angelegt, insgesamt aber offen gehalten.¹ Durch das Einhalten eines offe-

1 Siehe auch zum Prinzip der Offenheit und Prinzip der Kommunikation Bohnsack 2000.

nen Interviewverfahrens und einer größtmöglichen Zurückhaltung meinerseits wurde den Interviewpartnerinnen und -partnern die Möglichkeit gegeben, ihre eigenen Relevanzsetzungen vorzunehmen, in ihrer Sprache zu sprechen und ihre Themen zu exponieren, die gegebenenfalls über die von mir antizipierten Themenbereiche hinausreichten.

Bei der Auswertung und Interpretation der Interviews wurde sehr schnell deutlich, dass Glaubwürdigkeit bzw. Authentizität ein wichtiges Kriterium ist, um Künstlerinnen und Künstler für gut zu befinden bzw. im Rap zu respektieren. Dabei kam es immer auf den Prozess der Herstellung und auf die Präsentation von Authentizität an. Das bezieht sich letztlich nicht nur auf die Darstellung im Fernsehen, sondern ebenso in anderen Medien wie Internet, Musikzeitschriften, Fanmagazine, Plattencover etc. und damit auf die Konvergenz der Medien bezüglich eines Inhaltes – hier Eminem. Dies kann jedoch nur im Zusammenwirken der Akteurinnen und Akteure auf der einen und der Zuschauenden auf der anderen Seite gelingen. Und genau um diesen Prozess der Herstellung von Authentizität in der Performance bzw. Inszenierung des Rappers Eminem wird es im folgenden Artikel gehen. Es soll an zwei Interviewbeispielen aufgezeigt werden, wie Eminems Texte und Darstellungsweise in seiner Musik und seinen Videos von einem Publikum, das nicht unbedingt dem Rap zugetan sein muss, wahrgenommen wird und wie es ihm gelingt, trotzdem bei seinen Zuhörerinnen und Zuhörern bzw. Zuschauerinnen und Zuschauern das Gefühl von Authentizität zu erzeugen.

Hierzu möchte ich in einem ersten Schritt auf verschiedene performativitätstheoretische Ansätze eingehen. Sie bilden den Ausgangspunkt für meine Überlegungen zu Inszenierung und Authentizität, da sie sich für die Analyse medialer Aufführungen im Sinne performativer Akte gut eignen, was ich folgend darstellen werde. In einem zweiten Schritt soll anhand von zwei empirischen Beispielen – wie oben bereits genannt – aus Interviews mit Musikfernsehrezipientinnen und -rezipienten exemplarisch dargestellt werden, wie sich diese theoretischen Überlegungen mit dem Phänomenbereich Starsinszenierung verbinden lassen. Hierbei dient die Inszenierung Eminems, auf die sich die beiden Fälle, die ich vorstellen werde, beziehen, als Anschauungsbeispiel. Im dritten Schritt möchte diese Erkenntnisse noch einmal pointieren, wobei sich hier von einer Inszenierung von Authentizität sprechen lässt.

Performance - Performanz - Performativität

Als ‚Performance‘ kann z.B. der musikalische Auftritt einer Band in einem Konzert bezeichnet werden. Hierbei handelt es sich um ein Ereignis, das in der Regel zeitlich begrenzt und einmalig ist. Der Auftritt einer Band kann bspw. auch als Videoclip und damit als eine mediale Darstellung inszeniert werden. Dadurch erhält die Performance einen wiederholbaren Charakter und verliert an Einmaligkeit. Grundsätzlich gehören zu jeder künstlerischen Performance nicht nur die Akteurinnen bzw. Akteure sondern auch die Zuschauenden. Erst durch diese Rahmung wird die Aufführung in der Bezugnahme auf ein Publikum zur Performance, wobei die Zuschauerinnen und Zuschauer eine konstitutive Funktion innehaben.

‚Performanz‘ ist zum einen die deutsche Übersetzung des aus dem Englischen kommenden Begriffes Performance. Zum anderen kann jede sprachliche Äußerung als Performanz deklariert werden. Doch ist nicht jede Äußerung zugleich performativ. ‚Performativität‘ als kulturwissenschaftlich verwendeter Begriff betont „den *konstitutiven Charakter sozialer Handlungen*. In dieser Konstitution bezeichnet das Performative sowohl das Gelingen sozialer Prozesse, wie auch deren Veränderbarkeit, Fragilität und Scheitern, das dann wieder zu neuen sozialen Wirklichkeiten führen kann“ (Wulf u.a. 2001: 12, Hervorhebung im Original).

Daran anschließend lässt sich fragen, was dies für mediale Aufführungen bzw. (Medien-) Inszenierungen heißt? Inszenierungen operieren mit Bildern, Informationen und kommunikativen Mitteln, die Wirklichkeiten produzieren. Dabei sind sie zumeist intentional und folgen bestimmten Absichten. Bei der Inszenierung geht es darum, Ereignisse ‚in Szene zu setzen‘. Im Musikmedienkontext sollen z.B. (neue) Künstlerinnen und Künstler lanciert, Botschaften vermittelt, Authentizitäten vermarktet werden. Auch Medien folgen Inszenierungstechniken, durch die ihre Inhalte und Angebote zur Aufführung gelangen. Diese Inszenierungstechniken wirken auf die Präsentation der Inhalte bzw. auf die Aufführungspraktiken der in den oder durch die Medien dargestellten Angebote. Doch stellt sich nun die Frage: Wie lässt sich zwischen einer natürlich anmutenden und einer ‚künstlichen‘ Inszenierung unterscheiden? Was bedeutet wirklich und unwirklich, echt und unecht, wenn von einer wirklichkeitskonstruierenden Inszenierung ausgegangen wird? Auch Gabriele Klein und Malte Friedrich formulieren in der Einleitung zu ihrer Studie über deutschsprachige Hip Hop Kultur, in der auch die mediale Vermittlung eine wichtige Rolle spielt, eine Verunsicherung angesichts inszenierter Wirklichkeiten und betonen, dass „mit der Vermischung von inszenierten und simulierten Wirklichkeiten [...] die Unsicherheit darüber wächst, was echt oder unecht, künstlich oder natürlich, glaubhaft oder unglaubwürdig ist“ (Klein/Friedrich 2003: 7).

Mit Verweis auf Daniel Dayan und Elihu Katz schreiben Klein und Friedrich in ihrem Buch, dass beim Fernsehen nicht von einer Repräsentation oder Abbildung von ‚realen‘ Ereignissen gesprochen werden kann. Sie schließen sich Dayan und Katz an, die schon in den 1980er Jahren die These vertreten haben, dass durch Inszenierungspraktiken Ereignisse hergestellt werden. Das heißt, dass das Fernsehen nicht über Ereignisse berichte, sondern diesen überhaupt erst zur Existenz ver helfe (vgl. Klein/Friedrich 2003: 128f.). Meines Erachtens reicht ein solches Postulat über eine Annahme hinaus, die davon ausgeht, dass Wirklichkeiten zwar u.a. durch Medien konstruiert sind, jedoch auf der Ebene der Konstruktion verbleiben. Dayan und Katz drehen die Verhältnisse sozusagen um, indem sie durch die Konstruktion etwas konstituiert und auf diese Weise überhaupt erst ‚ins Leben gerufen‘ sehen.

„Mit der Medialisierung des Sozialen hat ein Prozeß eingesetzt, der das Verhältnis zwischen Bild und Realität transformiert. Bilder präsentieren Wirklichkeit weniger, als daß sie diese herstellen. Erst was in den Bildmedien auftaucht, gilt als existent und glaubwürdig. Bilder machen Wirklichkeit, sie sind performativ.“ (Klein/Friedrich 2003: 128)

Mit diesem Gedanken lässt sich eine Beziehung zu Judith Butlers Performativitätsbegriff herstellen. Butler entwickelte ihren Performativitätsbegriff in Bezug auf den Konstituierungsgedanken geschlechtlicher Identität(en). Sie geht dabei der Frage nach, wie Subjekte ihre geschlechtliche Identität erhalten und diese – in der Regel – auch ihr ganzes Leben beibehalten. Hier soll es nun vor allem darum gehen, ihren Performativitätsbegriff auf mediale Ereignisse anzuwenden, und nicht um die Frage nach der Herstellung von Geschlecht.

Mit Verweis auf Althusser's Anrufungsmodell ist erst einmal festzuhalten, dass ein Subjekt erst dann seinen Subjektstatus erhält, wenn es von einer anrufenden Person legitimiert wird. Butler betont jedoch und modifiziert hier Althusser's Theorie, dass (erst) mit dem „Akt der Anerkennung“ die Interpellation zu einem „Akt der Konstitution wird“ (vgl. Butler 1998: 43). Zwar wird das angerufene Subjekt mit der Anrufung konstituiert, doch kann es sich von der Anrufung distanzieren. Zudem erlangt die Anrufung nur dann ihre Wirksamkeit, wenn sie über die Zeit hinweg anerkannt und iteriert wird. Das Moment der Wiederholung ist für Butler somit die Kraft des performativen Aktes. Bezieht man diese Überlegung auf das oben angeführte Zitat von Klein und Friedrich, heißt das: Nur wenn die ‚Bilder im Fernsehen‘ stetig wiederholt und damit zur Aufführung gebracht werden sowie von einer Rezipientenschaft Anerkennung erfahren, können sie nach Butler wirklichkeitskonstituierend wirksam werden. Ebenso bedeutet dies,

dass auch Glaubwürdigkeit erst durch die fortwährende performative Aufführung hergestellt werden kann. Denn wenn Bilder Wirklichkeit ‚machen‘ und performativ sind – wie Klein und Friedrich konstatieren –, müssen auch sie iteriert werden, um Authentizität zu erzeugen. Doch verbleibt diese Wirkung vom Authentisch sein nicht in einer von Bildern gemachten Wirklichkeit, sondern wird durch Nachahmung und Imitation immer wieder neu erzeugt und auf diese Weise rekontextualisiert. Als ein solcher Prozess kann das Nachahmen von Bewegungen oder auch das Mitsingen von Texten einer Künstlerin durch Zuschauende interpretiert werden. Hierbei ist das Wechselverhältnis zwischen Akteurin bzw. Akteur und Zuschauerin bzw. Zuschauer von zentraler Bedeutung. Bei einem Liveauftritt ist diese wechselseitige Bezugnahme von Zuschauenden auf Performende und auch umgekehrt zentral für den Akt der performativen Aufführung.

Damit geht es dann nicht mehr um die Frage, was echt ist und was nicht, was Simulation ist und was Wirklichkeit. Wenn man der Annahme folgt, dass es kein Abbild von Wirklichkeit bzw. simulierte Wirklichkeiten gibt, sondern auch Wirklichkeit durch Imitation, Transformation und die Nachahmung von etwas performativ hergestellt wird, so wird auch eine Unterscheidung zwischen Simulation und Wirklichkeit obsolet. An einem Videoclipbeispiel veranschaulicht bedeutet dies, dass die gelungene Performance einer Künstlerin im Musikvideo durch die Bezugnahme durch andere oder das Nachahmen und Imitieren durch die Künstlerin selbst (bspw. bei einer Liveaufführung) wirklich – oder hier auch ‚real‘ – wird.

„The function of live performance under this new arrangement is to authenticate the video by showing that the same images and events that occur in the video can be reproduced on stage, thus making the video the standard for what is ‘real’ in this performative realm.“ (Auslander 1993: 93, zitiert nach Klein/Friedrich 2003: 131)

Auf diese Weise wird die Aufführung immer wieder ‚realisiert‘ und in der ‚Kopie‘, die stets auch Veränderung bedeutet, rekontextualisiert. Dies schließt an eine weitere Überlegung Butlers an. Mit Rekurs auf Derridas Reinterpretation des austinschen Modells der Sprechakttheorie impliziert die Iteration für Butler immer auch die Möglichkeit zur Veränderung. Ihr geht es dabei nicht um die Wiederholung des Gleichen, sondern in der Wiederholung ist das Anderswerden mit inbegriffen. Aus dieser Iterierbarkeit entsteht die Möglichkeit zu Kontextwechseln und infolge dessen zu Veränderung und Verschiebung (von Bedeutung). Diese Rekontextualisierung lässt sich auch in Bezug auf die Medien feststellen. Zum einen können Angebote durch Medienwechsel rekontextualisiert werden. Ebenso sind Rekontextualisierungen in der Aufführung und somit Präsentation der Me-

dieninhalte festzustellen, wenn in Bezug auf andere Medieninhalte zitiert und imitiert wird. Hier lässt sich auf Michaela Krützen verweisen, die von De- und Rekontextualisierungen am Beispiel der Inszenierung von Madonna spricht, wobei die Künstlerin Imageelemente anderer Künstlerinnen und Künstler zitiert und in ihren Selbstentwurf integriert (vgl. Krützen 2002). In ähnlicher Weise lässt sich ein solches Spiel bei Eminem finden, was noch zu zeigen sein wird.

Insbesondere am Beispiel des Videoclips ist somit verdeutlicht worden, dass die Grenzen zwischen Realität und Künstlichkeit, Wirklichkeit und Simulation fragwürdig werden. Entscheidend sind der Inszenierungsrahmen und damit die unterschiedlichen Präsentationstechniken der Medien und verschiedenen Aufführungspraktiken ihrer Inhalte. Dies ermöglicht zudem differenzierte Umgangsweisen und Handlungspraxen der Zuschauenden bzw. Mediennutzenden. Zum einen wird dieser Mediengebrauch durch die Medien beeinflusst und bestimmt. Zum anderen haben auch die Mediennutzenden Erwartungen an Medieninhalte und -repräsentantinnen bzw. -repräsentanten und urteilen je nach Präsentation über Anerkennung und Nicht-Anerkennung der performativen Aufführung. Auch hierbei nehmen die Inszenierungstechniken der Medien und Aufführungspraktiken der Inhalte eine zentrale Position ein, die über das Gelingen oder Misslingen des performativen Aktes (mit) entscheiden. Somit sind für den performativen Akt der Aufführung zwei Dimensionen relevant: erstens das Präsentierte und seine Darstellung selbst und zweitens der Inszenierungsrahmen, der durch das jeweilige Medium vorgegeben wird. Gerade dieses Zusammenkommen oder ‚Verschmelzen‘ beider Dimensionen in der medialen Präsentation ist das ‚Produkt‘, das der Nutzerschaft im Umgang mit den Medien zur Verfügung steht.

Starinszenierung am Beispiel Eminem

Tamara ist 16 Jahre alt. Durch das Interview mit ihr wird deutlich, dass Künstlerinnen und Künstler insbesondere dann authentisch und damit glaubhaft sind, wenn sie ein Herzensanliegen in ihren Äußerungen, Liedern, Texten, Bildern kurz: in ihren medialen Inszenierungen zum Ausdruck bringen. Besonders deutlich wird dies, wenn Tamara ihre Erwartungen am Beispiel von Eminems Song „Stan“, den er zusammen mit Dido aufgenommen hat, beschreibt.

„T: Ja dass dass man halt probiert irgendwie so ne Botschaft mit zu geben irgendwie oder dass| zum Anregen andenken| also zum Anden| zum Denken anregen ähm mit diesem Video so auch [...] es gab doch ein Video von Eminem

hier Stan [...] mit Dido zusammen war das da die haben auch die Geschichte erzählt [...] dass er halt irgendwie voll der Eminem-Fanatiker war und seine Frau schwanger war [...] und dem war es ganz egal, dass seine Frau schwanger war und am Ende ist er dann gestorben [...]

I: Wer jetzt?

T: Ja der also [...]

I: Versuch das Video mal zu beschreiben [...] die Geschichte.

T: Also das ist [...] eigentlich schwer zu| das ist eigentlich gar nicht so viel das ist halt ähm [...] war halt Eminem war das auch ähm [...] [nuschelt:] das war gar nicht Eminem [...] ich weiß nicht der fand halt voll Eminem toll [...] und hat ihn halt auch so imitiert und so und hat halt also [...] er war halt sein Gott sozusagen Eminem und seine Frau war schwanger [...] das war ihm total egal so ungefähr [...] und er hat sich halt nur um Eminem gekümmert und hat ihm auch immer geschrieben und so und ist eigentlich auch nicht zurückgekommen irgendwann [...] und dann hat er halt eines Tages auch| eines Abends auch so gesehen, wie sie ihre| seine Frau auch so rumgestöbert hat in seinen Eminem-Sachen und hat sie dann erst mal so [...] ja nicht geschla| ja er hat sie geschlagen ja [...] und dann [...] sein kleiner Bruder hat ihn auch schon so hat ihn auch schon so angehimmelt also jetzt nicht Eminem sondern (seinen Bruder) dann [...] dann ist er halt [...] dann hat seine Frau irgendwie| die saß dann noch und hat auch geweint das war ihm auch ganz egal irgendwie [...] bis er halt eines Tages oder eines nachts hat's irgendwie geregnet oder so und dann ist er halt da so lang gefahren und ist halt am Ende so gestorben weil er von der Brücke gestürzt ist irgendwie [...] [...] mit dem Auto [...] weil er so aggressiv war irgendwie [...] und [...] ähm am Ende stehen die an seinem Grab und da sieht man so wie sein kleiner Bruder auch so schon so blonde, gefärbte Haare hat halt so wie Eminem und so [...] ist halt so zum drüber Nachdenken [...] irgendwie was es eigentlich bringt den [...] so [...] den so zu verehren dass es eigentlich| ob man das wirklich| ob es das wirklich wert ist [...].“

Diese Transkriptpassage zeugt von einer detaillierten Wiedergabe dessen, was in dem Videoclip von Eminem zu seinem Song „Stan“ passiert. Die Erzählung beginnt mit der Betonung dessen, was Tamara von einem Musikvideo erwartet. Sie erwartet eine „Botschaft“, die „zum Denken anregen“ soll. Sie bevorzugt eine Handlung, in der eine Haltung zum Ausdruck kommt. In ihrer Erzählung fährt sie mit einer Zusammenfassung der Handlung, die der Clip visualisiert, fort. Diese kurze Ausführung markiert die für sie wichtigsten Eckpunkte der Geschichte, die Eminem mit der Sängerin Dido gemeinsam erzählt: Es handelt sich um einen „Eminem-Fanatiker“, der eine schwangere Frau hat, um die er sich nicht kümmert, und der am Ende stirbt. Auf meine Aufforderung, die Geschichte nachzuerzählen, beginnt eine dezidierte Deskription des Inhalts. Tamara weist darauf hin, wa-

rum er seine Frau vernachlässigt, was sie daraufhin unternimmt und wie die Geschichte endet. Zudem macht sie deutlich, wie sehr sein Bruder den Eminem-Fanatiker und darüber vermittelt den Star verehrt. Die Haupterzählung endet mit dem Tod des Eminem-Fanatikers und mit der Erklärung, wie es zu dem Tod kam: Er sei zu „aggressiv“ gewesen und – das ist die ironische Wendung des Clips – sein kleiner Bruder stehe schon im Look des Stars Eminem, worauf die blond gefärbten Haare hindeuten, am Grab seines verstorbenen, älteren Bruders. Als „Botschaft“ aus dem Musikclip nimmt sie für sich die Überlegung mit, inwiefern ein solches Fanfanatikerdasein auf Kosten anderer die Verehrung wert ist. Auf meine Detaillierungsnachfrage bzgl. der Botschaft differenziert sie dies aus.

„Ich weiß nicht, dass er [Eminem, M.S.] halt selbstkritisch ist würde ich sagen [.] dass dass man aufpassen muss wenn man jetzt also ich denk ma jetzt nicht nur ihn aber wenn man halt so Leute verehrt dass man auch auf| dass man ein eigenes Leben hat irgendwie dass man [...] ja, dass man sein eigenes Leben leben soll und nicht versuchen soll von irgendeinem Star das Leben zu leben.“

Eminems Botschaft zielt nach Tamaras Ansicht darauf ab, dass er seinen Fans sagen will, sie sollen ihr eigenes Leben und nicht das eines Stars leben. Dies heißt sie für gut, denn sie sieht darin den kritischen Umgang eines Stars mit seinem Status in der Musikwelt und vor allem mit seiner Vorbildfunktion für seine Fans. Fanatische Verehrung und fanatisches Fansein führen in ihren Augen nicht zu einem selbstbestimmten Leben. Das scheint einen Wert für sie darzustellen. Hierin mag sich auch ein Bedürfnis Tamaras widerspiegeln, ein selbstbestimmtes, nicht auf viele Kompromisse ausgerichtetes und nicht von außen bestimmtes Leben zu führen. Außerdem weist Tamara mit ihrer Erzählung darauf hin, dass Eminem die Reaktionen und das Verhalten seiner Fans für relevant genug hält, um mit ihnen mittels seiner Lyrics zu kommunizieren. Darüber hinaus verfügt Tamara über ein Kontextwissen, was den Zeitpunkt des Musikclips betrifft.

„Und das war auch zu ner Zeit, weil Eminem war da ja [...] wirklich so der [...] Rap-Rüpel gewesen [nuschelt:] (wie man so sagt) [...] Der Rap-Rüpel [lacht] das scheint| das stand halt mal so [...] ähm [...] na ja, das war eigentlich so wo er sich so ein bisschen geändert hat wie er sich wirklich| dass er gezeigt hat dass es nicht [...] so gut ist dass man ihn jetzt so nachahmt oder so [.] dass es nicht alles gut ist was er tut so ungefähr [...] und das fand ich auch sehr gut irgendwie dass [...] ja [...] denkt man drüber nach dann.“

Dieses Video lief zu einer Zeit im Musikfernsehen, in der Eminem Imageprobleme aufgrund seiner gewalttätigen, homophoben und frauenfeindli-

chen Inszenierungen in Texten und Videoclips hatte. Tamara konstatiert, dass Eminem zu dem Zeitpunkt des Videos als „Rap-Rüpel“ angesehen wurde. Sie sieht diese Darstellung Eminems in seinen Inszenierungen, gesteht ihm aber gleichzeitig die Möglichkeit zur Veränderung zu, da er sich selbst von seinem Image distanziert, indem er es seiner eigenen Ansicht nach nicht für nachahmenswert hält. Anders gesprochen: Er präsentiert sich zwar als „Rap-Rüpel“, verwirft diese Inszenierung jedoch wieder, indem er sie nicht als imitierwürdig deklariert. Hier deutet sich eine Umkehrung oder vielleicht besser: Verschiebung an, die Tamara zu spüren scheint. Denn trotz seines ‚Rüpel-daseins‘ sieht sie seine Inszenierung positiv, vorausgesetzt sie ist selbstkritisch.

Diese Art der Inszenierung Eminems wird in anderen Videoclips von ihm noch offensichtlicher und zwar, wenn er in gewalttätigen Akten oder Szenen, in denen er andere diffamiert, mit dem Moment der Ironie spielt und dieses auch selbstironisch wendet. Denn diese Art der Inszenierung bricht seine Gewaltdarstellungen und verleiht ihnen subversiv einen komischen Charakter. Schon die Bezeichnung Rap-Rüpel weist auf einen ironischen oder zumindest nicht eindeutig abwertenden Umgang hinsichtlich seiner Inszenierung hin. Was heißt dies nun bezogen auf die Frage nach Authentizität in seiner Inszenierung? Eminem wirkt hier glaubwürdig, weil es ihm zum einen gelingt, eine Botschaft zu vermitteln und diese auch glaubhaft in seinen Texten und Bildern zu transportieren. Doch darüber hinaus präsentiert er sich brüchig, d.h. mit verschiedenen „Gesichtern“. Er ist der Rap-Rüpel und singt gewalttätige Texte, er ist der Ermahnende und appelliert an seine Fans, ihn nicht zu imitieren, er ist der Diffamierer und besingt andere und sich dabei (selbst-)ironisch.² Trotz des Spiels mit verschiedenen Präsentationsfiguren schafft er es mittels seiner wiederkehrenden Selbstironie und Selbstkritik sich kohärent zu inszenieren und diese Inszenierung in seiner Aufführung in Videoclips (oder bei Konzerten) glaubwürdig herzustellen. Ihm gelingt es, in der performativen Aufführung mit seiner artifiziellen Inszenierung authentisch zu wirken. Er bezieht sich direkt auf sein Publikum, indem er dessen Reaktionen und Verhaltensweisen für relevant genug erachtet, um mittels seiner Lyrik mit seinen Fans zu kommunizieren. Mittels dieser inszenierten Kommunikation ist er in der Lage, zu einer (Identifikations-)Figur zu werden, mit der sich seine Zuschauer- bzw. -hörerschaft auseinandersetzt und dies auf das eigene Leben beziehen kann. Wie am Beispiel von Tamara gelingt dies nicht nur geschlechtsinhärent sondern auch *crossgender*.

2 Die Aufteilung in verschiedene Figuren zeigt sich allein schon in seinen drei Namen, Eminem (der Künstlername), Slim Shady (der Name des gewalttätigen Aufrührers), Marshall Mathers (der Geburtsname). Und unter allen drei Namen tritt er in der Öffentlichkeit auf. Vergleiche auch zur Inszenierung des Künstlers die biografische Darstellung zu Eminem von Anthony Bozza 2004.

Nun möchte ich noch einen zweiten Fall kurz darstellen, der etwas anders gelagert ist, aber die obigen Ausführungen zur Inszenierung Eminems unterstützt.

Jan ist 17 Jahre alt und bevorzugt eigentlich Heavy Metal. Denn Jans Ansicht nach steht beim Metal die Musikinszenierung im Vordergrund und nicht das ‚Posen‘ der Künstlerinnen und Künstler wie das seiner Meinung nach bei Rapperinnen und Rappern der Fall ist. Heavy Metal ist für Jan musikbezogen und auf die Inszenierung von Musik ausgelegt, Rap ist ihm zu personenbezogen und legt damit zu viel Wert auf die für ihn übertriebene Inszenierung der Personen. Es gibt für ihn jedoch eine Ausnahme und das ist Eminem.

„J: Es gibt Sachen zwischendurch die mir bei Rap gefallen z.B. ein paar Sachen von Eminem mag ich [...]

I: z.B.

J: ähm ‚Without me‘ fand ich ganz lustig ‚The way I am‘ und ja solche Sachen eben.“

Diese Bevorzugung lässt sich durch die Inszenierung Eminems und Jans spezielle Titelauswahl erklären. In beiden Titeln rappt Eminem über sich und Ausschnitte seines Lebens, was Eminem allerdings in den meisten seiner Lyrics tut. „The way I am“ ist ein Song, in dem der Künstler über seinen Ruhm als Star und die für ihn lästige Anhänglichkeit seiner Fans sowie seinen rüden Umgang damit spricht. Hier steht nicht die hüpfende, posende Figur im Vordergrund, sondern eine unbeschönigte, mit seiner Umgebung hadernde. Dies zeugt wie in dem bei Tamara angesprochenen Titel „Stan“ von einer klaren, wenn auch verbal gewaltbereiten Direktheit. Besonders „Without me“ ist in seiner Videoclipinszenierung deutlich ironisch und auf komische Momente anlegt. Gerade diese Mischung aus Ironie und Komik und die Direktheit, mit der Eminem seine Fans anspricht, lassen den Rapper in den Augen Jans von anderen Rappern abweichend erscheinen. Jan lehnt das stereotype Rapperbild mit Gold(zähnen), umgeben von Luxusautos und leicht bekleideten Frauen ab. Eminem bricht mit diesen Stereotypen und wird dadurch für Jan akzeptabel bis dahin, dass er sagt, dass er ihn „mag“.

Inszenierung von Authentizität bei Eminem

Authentizität scheint im Umgang mit den (Musik-)Medien nicht an Natürlichkeit, Ursprünglichkeit oder Originalität (im Sinne von Original) gebunden zu sein, sondern Authentizität wird durch die Inszenierung in der Präsentation der performativen Aufführung überhaupt erst hervorgebracht. Auf diese Weise kann Artifizielles, Brüchiges, künstlich Erscheinendes authentisch sein, wenn es kontextuell glaubhaft dargestellt und präsentiert wird. Eine Formulierung fiel in diesem Zusammenhang in meinen Interviews immer wieder, und zwar, dass etwas mit ‚Herzblut vertreten‘ bzw. die Präsentation der Künstlerinnen und Künstler ‚mit Herz‘ dargestellt werden muss, kurz: dass ein Herzensanliegen der Akteurinnen bzw. Akteure erkennbar werden muss. Dies betont den klaren Anspruch auf eine glaubhafte Präsentation der Inszenierung.

Tamaras Beschreibung von Eminems Auftreten und Jans positive Erwähnung des Rappers, obwohl er eigentlich Hip Hop ablehnt, lassen sich für eine gelungene Inszenierung im Musikbusiness anführen. Eminem hat verschiedene ‚Gesichter‘, dennoch scheint seine Inszenierung kohärent wahrgenommen zu werden. Wie durch Tamaras Deskription des Inhaltes und der Aussage des Songs „Stan“ von Eminem mit der Sängerin Dido deutlich geworden ist, spielt insbesondere die Botschaft des Textes (inklusive der bildlichen Umsetzung im Videoclip) eine herausragende Rolle. Eminem spricht in diesem Song seine Fans an, ihn nicht zu kopieren, sondern ihr eigenes Leben zu führen. Tamaras Erzählung weist darauf hin, dass dem Star Eminem seine Fans anscheinend so viel bedeuten,³ dass er mittels eines Songs und seiner Lyrik mit ihnen kommuniziert und sie ermahnt, ihm nicht – zu ihrem Schaden wie in dem Song – nachzueifern. Hier zeigt sich ein Künstler, der sich (in Tamaras Augen) kritisch mit seinem Status und seiner Vorbildfunktion auseinandersetzt. Er ist in diesem Song der ‚Ermahnende‘. Doch ist Eminem auch ein Sänger, der sich frauenfeindlich, homophob und gewalttätig in seinen Texten und Videoclips inszeniert. Dennoch schafft er es gleichzeitig eine Distanziertheit zu diesen Inszenierungen herzustellen, indem er diese Aufführungen – wie in dem Song „Stan“ – für nicht nachahmenswert hält. Auf diese Weise verwirft er diese Inszenierungen. Außerdem ist er ein Rapper, der andere KünstlerInnen diffamiert. Doch gleichzeitig stellt er sich und andere in solchen Videoclips als unvollkommen und ironisch gebrochen dar. Insbesondere dieses Moment der Ironie scheint für Jan eine große Rolle zu spielen, da er bei seiner positiven Erwähnung von Eminems Songs, obwohl er Hip Hop in-

3 An dieser Stelle sind die Gründe für seine Motivation mit seinen Fans zu kommunizieren erst einmal irrelevant. Bedeutend ist vielmehr, wie er mit seinen Fans ‚spricht‘.

sgesamt ablehnt, u.a. gerade solche nennt, die den Künstler mit Ironie spielend präsentieren. Durch diese Art der Inszenierung bricht Eminem zum Teil seine Gewaltdarstellungen und Diffamierungen und verleiht ihnen subversiv einen komischen Charakter. Eminem spielt in seinen Auftritten zwar mit unterschiedlichen Inszenierungen und ‚Gesichtern‘, die sich auch in seinen verschiedenen Namen (Eminem, Slim Shady und Marshall Mathers) widerspiegeln, doch gelingt es ihm, in seinen Texten und Videoclips Botschaften zu vermitteln und dadurch Kohärenz herzustellen. Denn dieses Spiel mit verschiedenen ‚Gesichtern‘ und die damit verbundenen Brüche gehören zu seiner Inszenierung und werden so glaubhaft.

Somit lässt sich letztlich festhalten: Mediale Inszenierungen bewegen sich zwischen Spiel und Kohärenz. Zu einer authentischen Inszenierung gehören ebenso Brüche, dennoch müssen die Wiedererkennbarkeit und Bezugsrahmen, welche Kohärenz erzeugen, gewährleistet sein. Brüche durch den wiederholten Auftritt mit verschiedenen ‚Gesichtern‘/Figuren wie bei Eminem können die mediale Inszenierung von Künstlerinnen und Künstlern charakterisieren und durch die Beständigkeit in der Präsentation Kohärenz erzeugen. Das heißt paradoxerweise, dass durch die steten Brüche überhaupt erst Kohärenz hervorgebracht wird. Dieses ludische Spiel mit Inszenierungselementen ist an eine kohärente Darstellung gebunden, um anerkennungswürdige Authentizität zu evozieren.

Betrachtet man diese Inszenierung zwischen Spiel und Kohärenz, muss ebenso berücksichtigt werden, dass Bild und Text, visuelle und auditive Performance eine Einheit bilden, aber von Auftritt zu Auftritt variieren und dennoch wiedererkennbar sein müssen. In diese Richtung weist auch das von Christoph Wulf und Günther Gebauer angeführte Beispiel der Unterschrift eines Menschen:

„Jeder Mensch hat eine charakteristische, authentische und wiedererkennbare Signatur, aber niemals schreibt man seinen Namen zweimal in exakt derselben Weise.“ (Gebauer/Wulf 1998: 14)

Zur Gleichheit gehört die Variation und gerade hierin liegt auch die Wiedererkennbarkeit des einander Ähnelnden. Vergleicht man nun die Inszenierungen von Künstlern und Künstlerinnen mit Unterschriften von Menschen, lässt sich der spezifische Inszenierungsstil (Kohärenz) eines Künstlers – wie hier am Beispiel von Eminem – mit seinen Variationen (Spiel) als Handschrift (Markenzeichen) des Künstlers betrachten. Darin liegt die Wiedererkennbarkeit und somit die Möglichkeit zur Inszenierungs-Authentifizierung durch die Mediennutzenden.

Und genau dieses Spiel mit Brüchen bei wiedererkennbarer Inszenierung unterscheidet Eminem von anderen US-Rappern aus dem Mainstream-

bereich. Eminem wiederholt nicht einfach stereotype und zum Teil simple Rappersymboliken und mediale Inszenierungspraktiken, sondern er verfremdet, ironisiert und verschiebt sie immer wieder. In anderen Präsentationen geht er ‚mit sich selbst ins Gericht‘, was ebenso der Rapperlogik in der Regel zuwider läuft. Dies scheint ein Grund dafür zu sein, dass der Künstler für ein größeres Publikum attraktiv zu sein scheint im Vergleich zu anderen Rapkünstlern.⁴ Denn es gelingt ihm, seine Glaubwürdigkeit immer wieder erneut und neu in Szene zu setzen.⁵

Literaturverzeichnis

- Auslander, Philip (1993): *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London/New York: Routledge.
- Bohnsack, Ralf (2000): *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung*. Opladen: Leske und Budrich.
- Bozza, Anthony (2004): *Eminem – Die Biographie. Whatever you say I am*. München: Heine.
- Butler, Judith (1998): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin: Berlin Verlag. (Original 1997: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*).
- Gebauer, Günther/Wulf, Christoph (1998): *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kulturen des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krützen, Michaela (2002): „Madonna ist Marilyn ist Marlene ist Evita ist Diana ist Mummy ist Cowgirl ist – Madonna“. In: Wolfgang Ullrich/Sabine Schirdewahn (Hg.): *Stars – Annäherungen an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Fischer, 62-104.
- Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (2001): „Sprache, Macht und Handeln – Aspekte des Performativen“. In: Christoph Wulf/Michael Göhlich/Jörg Zirfas (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim und München: Juventa, 9-24.

4 Das soll auf keinen Fall vernachlässigen, dass Eminem zudem im Vergleich zu den meisten Mainstream-Rappern weißer Hautfarbe ist. Doch dies soll hier nicht problematisiert werden, denn eine solche Analyse würde eine andere Betrachtungsweise erfordern.

5 Zu untersuchen wäre natürlich, inwiefern diese Darstellungsweise Eminems auf eingeschworene Rap-Fans und Rappergemeinden wirkt und inwiefern sich diese von ihm absetzen.

WAS IST SO DEUTSCH DARAN? KULTURELLE IDENTITÄT IN DER BERLINER HIPHOP-SZENE

Inez H. Templeton

Einleitung

Mark Pennay behauptet in seinem Kapitel „Rap in Germany“, dass Rap in deutscher Sprache für die deutsche Jugend bezeichnend ist:

„Regrettably, the flow of new ideas and stylistic innovations in popular music is nearly always from the English-speaking market and not to it. But this must be balanced against a growing independence and confidence among *young Germans that they can create music in German for Germans*¹ - the most positive development within post-unification Germany of a renaissance within the local music scene, and one within which the transmuted and initially contested genre of rap has played a key role.“ (Pennay 2001: 128)

Das Bemerkenswerte an Pennays Zitat ist, dass er – im Gegensatz zu einer englisch-sprechenden „globalen“ HipHop-Community – eine ‚lokale‘ deutsche Szene konstruiert, ohne die unterschiedlichen Faktoren der ethnischen und kulturellen Identität in Deutschland zu berücksichtigen und wie sie sich auf die dortige Hip Hop Szene auswirken. Seine Behauptung, „young Germans [...] can create music in German for Germans“, lässt Sprache und nationale bzw. kulturelle Identität verschmelzen, ignoriert die Vielfalt der zeitgenössischen deutschen Gesellschaft und lässt den Einfluss dieser Vielfalt auf die Hip Hop Praktiken außer acht.

Robert Walser befasst sich in seinem Beitrag in Allan F. Moores Sammelband *Analysing Popular Music* mit diesem Manko. Walser fordert Wissenschaftler dazu auf, Faktoren in Betracht zu ziehen, die vordergründig nichts mit der Musik zu tun zu haben scheinen, aber ohne die man die Musik nicht begrifflich fassen kann. Als Beispiel bringt er das Thema Gewalt in Rapper Ice Cubes Lied „When Will They Shoot?“ an, indem er ver-

1 Hervorhebungen der Autorin.

schiedene Statistiken nennt, die den amerikanischen Kontext für junge Schwarze Männer wie Ice Cube widerspiegeln. Zusammenfassend sagt er:

„Instead of censorship, demonization or hand-wringing about whether it is a good thing for us to have violent music, we might better ask whether it is a good thing to have social conditions to which violent music is an obvious and reasonable response. Such ‚sociological‘ information is often taken to be quite distant from the concerns of musical analysis. But knowledge of these conditions of poverty and injustice is absolutely essential, because without it, the analyst cannot possibly understand why this music has taken the form it has.“ (Walser 2003: 33)

Es ist deshalb nicht überraschend, dass Pennays Versäumnis, mit dem begrifflichen Erfassen von ‚deutsch‘ nicht auf die soziale Realität junger Leute geschaut zu haben, zu einer oberflächlichen Analyse der deutschen Rap Musik kommt.

Dieser folgende Aufsatz ist Teil meiner Dissertation. In dem Kapitel, aus dem der Aufsatz entnommen wurde, habe ich neben dem Begriff ‚deutsch‘ auch untersucht, inwiefern das Konzept der deutschen Identität in den Berliner HipHop-Communities reflektiert wird. Dabei habe ich folgende Fragen aufgeworfen: Wer ist Deutscher? Wie wird man deutscher Staatsbürger? Welche Rolle spielt die Sprache (im Konzept) der deutschen Identität? Diese Fragen sind insofern bedeutsam, da sie die Punkte darlegen, die das Ausmaß der deutschen Identität direkt beeinflussen, welche die jungen Berliner bei ihrer Identitätsbildung für sich in Anspruch nehmen. Damit meine ich, dass diese Fragen helfen sollen, die schwierigen Auffassungen von Nationalität und Identität in Deutschland Schritt für Schritt darzulegen, eben weil sich junge Leute in dieser Einflussosphäre selbst definieren. Mit anderen Worten, inwieweit sie deutsche Identität – oder jede andere Ethnizität – in ihren HipHop-Praktiken ausdrücken, hängt mit den politischen und kulturellen Konstrukten zusammen, die erklären, was es heißt, deutsch zu sein.

Obwohl an dieser Stelle nicht genug Raum ist, diese Punkte im Ganzen zu erörtern, ist es wichtig zu erwähnen, dass der fortwährende Mythos der deutschen Homogenität als Kontext zu verstehen ist, in welchem Immigranten – Afro-Deutsche und ehemalige Ostdeutsche eingeschlossen – ihre Identität aufbauen und HipHop-Kultur erleben. Ebenso wichtig ist allerdings der Einfluss deutscher Identität auf deutsche Mitglieder der HipHop-Gemeinschaft. Während die deutsche Identität generell ein schwer fassbares (oder ungewolltes) Konzept sein mag, kann es auch ein problematisches Konzept für Deutsche sein, die in der HipHop-Szene aktiv sind. Da Faktoren wie Rasse und Performativität den HipHop-Diskurs durchdringen, ist es

nicht ungewöhnlich, deutsche HipHopper anzutreffen, die der Meinung sind, deutsch zu sein schränke sie ein. Dies werden wiederum nicht-deutsche Mitglieder der HipHop-Gemeinschaft niemals erfahren können.

Eng damit in Zusammenhang steht auch das Erbe des Nationalsozialismus und dessen Rolle in den zeitgenössischen Verhandlungen über die deutsche Identität. Die Bewältigung der Nazivergangenheit in Deutschland nimmt immer noch einen sehr großen Raum in der Erinnerungskultur des Landes ein.² Wie junge Leute in Berlin zu diesen Debatten stehen, ist symptomhaft für die Vergangenheitsbewältigung und der Art und Weise genereller politischer Positionierung.

Das Konzept des deutschen Nationalstolzes trifft sicherlich nicht auf einen Jugendlichen zu, der in der Türkei geboren wurde. Allerdings wird deutsche Geschichte wahrscheinlich dann eine Rolle spielen, wenn es darum geht, dass in Deutschland geborene Afro-Deutsche oder jugendliche Migranten der Meinung sind, dass Integration eine Rolle in ihrem Leben spielen sollte. Wie die folgenden Abschnitte zeigen, gibt es einige Teenager mit Migrationshintergrund, die eine deutsche Identität für nicht erstrebenswert halten. Für andere deutsche Jugendliche, für die eine deutsche Identität mehr Gewicht hat, verweisen auf Probleme der Unterschiede zwischen Ost und West. Eines der überraschenderen Ergebnisse meiner ethnographischen Studie war, dass alltagstheoretische und wissenschaftliche Vorstellungen von Identität stark divergieren. Das ist dann besonders auffällig, wenn junge Leute ihre Identitätskonstruktionen eng mit Popmusik verbinden.

Ein anderes überraschendes Ergebnis war, dass deutsche HipHop-Künstler sich weniger untereinander unterstützen, da sie kaum Solidaritätsgefühle aus nationalen Beweggründen entwickeln. Es kann zugegebenermaßen auch als ein Mangel an Selbstbewusstsein der deutschen Jugendlichen in Bezug auf ihre eigene HipHop-Authentizität gewertet werden. Allerdings bin ich der Meinung, dass die Bevorzugung des amerikanischen HipHop nicht nur eine Frage der ästhetischen Wertschätzung ist, sondern auch mit der Beziehung zwischen jungen Deutschen und ihrer national orientierten Kultur geknüpft ist.

2 Für eine detaillierte Erörterung, wie diese Auseinandersetzung in den Werken deutscher Historiker bewertet wird, siehe Berger 1995.

Identitäten in Berlin

Trotz der jüngsten Änderungen der Einwanderungsgesetze und der deutschen Staatsangehörigkeit gibt es weiterhin die traditionelle Auffassung, dass eine deutsche Abstammung für eine deutsche Identität unabdingbar ist. Weiterhin hat Deutschland, das zwar behauptet, kein Einwanderungsland zu sein, keine Zugeständnisse für eine Einbürgerung gemacht. Die kürzlichen Reformen dienen letztendlich dazu, die Gesetzeslage mit dem Rest Europas in Einklang zu bringen. Interessanterweise haben meine Interviews gezeigt, dass Immigranten und Afro-Deutsche eher eine traditionelle Auffassung von deutscher Identität haben. Tatsächlich war der gesetzliche Rahmen für eine alltagstheoretische deutsche Identitätskonstruktion wenig relevant. Vielmehr war diese der Leitfrage unterworfen: „Wohin gehöre ich?“ Da mein Projekt nur Einzelfälle untersucht, kann man die Standpunkte, die ich zu diesem Thema gefunden habe, schwerlich verallgemeinern. Die vorliegenden Daten zeigen jedoch, dass Diskussionen deutsche Identität nicht nur auf ihre gesetzlichen Bestandteile reduzieren, sondern dass auch die Komplexität der ‚nicht-deutschen‘ Auffassungen, was denn die deutsche Identität ausmacht, in Betracht gezogen werden müssen.

Es ist folglich nicht einfach festzustellen, wie sich deutsche Identität in der Berliner HipHop-Community manifestiert. Der bedeutende Faktor ist hier, dass Auffassungen von Identität, geographischer Herkunft und Zugehörigkeit im Berliner Alltag untrennbar mit einer komplexen (in mancher Hinsicht schonungslosen) Geschichte verknüpft sind, die auch weiterhin den zeitgenössischen Diskurs bestimmt. Im Folgenden beschäftige ich mich mit drei Gruppen: Nicht-Deutschen, Afro-Deutschen und Deutschen, um Manifestationen deutscher Identität in der Berliner HipHop-Szene zu untersuchen. Diese unterschiedlichen Gruppierungen sollen Aufschluss über verschiedene alltagstheoretische Konzepte von deutscher Identität geben. Dies wird an Unterkategorien wie Identität, Herkunft, Zugehörigkeit festgemacht.

Kheops: Es ist ein Wunder, dass ich deutsch spreche

Ich traf Kheops auf einer HipHop-Show im *Tacheles*, einem beliebten Club in Berlin Mitte. Er war als MC für die Level-Eight Crew tätig, die aus sechs HipHop-Gruppen besteht. Kheops kam von Kamerun nach Deutschland, als er 15 Jahre alt war. Es ‚war nicht seine Wahl nach Berlin zu ziehen, aber er musste damit klarkommen‘, sagt er. Auf der anderen Seite zeigt er sich überzeugt, dass er Glück hatte, weil seine Brüder und Schwestern mit ihm in Berlin waren (nur seine Mutter blieb in Kamerun), denn für Ausländer in Berlin ist es schwierig, mit Einheimischen Kontakte zu knüpfen.

Seine Muttersprachen sind Französisch und Englisch und er besuchte ein französisches Gymnasium in Berlin, wo er sein Abitur ablegte. Jetzt studiert er Kommunikationswissenschaften an der Technischen Universität Berlin. Auf dem Gymnasium entdeckte er HipHop für sich, davor war er Fan von Pop und R&B. Seine ersten Rapversuche waren in Englisch, weil er erst begann Deutsch zu lernen, als er nach Berlin zog. Aber er erkannte bald, dass es sehr schwierig war, in Berlin zu leben und auf Englisch zu rappen. Laut Kheops hängt die Glaubwürdigkeit mit der Sprache zusammen; die Leute würden ihn nicht verstehen, wenn er in Englisch rappete. Aber neben dem sprachlichen Aspekt ist auch das Thema, über das gerappt wird, von hoher Bedeutung. Kheops ist der Meinung, dass Rap letzten Endes ein Mittel zum Ausdruck der eigenen Persönlichkeit ist:

„Der Türke wird nicht akzeptiert, weil er über seine Herkunft rappt: über Kreuzberg, über Drogen, ein hartes Leben. Aber man muss sich selber treu bleiben. Ich kann einfach nicht darüber rappen, ein Gangster zu sein. Ich weiß null darüber. Ich habe keine Ahnung, wie man mit einer Waffe schießt. Manchen Leuten wird einfach nicht die Chance gegeben, sich selbst auszudrücken. Der einzige Weg, die Dinge zu ändern und zu verbessern, ist, den Leuten die Möglichkeit zu geben, sich zu äußern. Aber die Leute hier in Deutschland interessieren sich nicht für so eine Art von HipHop. Aber man kann es ändern - es ist einfach eine Frage der Zeit.“

Kheops sagt, dass die deutschen Rapper sich nicht mit Themen beschäftigen, mit denen sich das deutsche Publikum identifizieren kann und dass sie versuchen etwas zu sein, was sie nicht sind. „There are so many things to talk about: life in Germany, circumstances [...].“

Obwohl von Kheops Umfeld sein Abitur und Studium als bedeutende Leistungen angesehen werden, fühlt er sich selbst nicht vollständig in die deutsche Gesellschaft integriert:

„Es ist sehr hart für jemanden, in die Gesellschaft integriert zu werden, der nicht hier geboren wurde. Wenn man es nicht wirklich aus tiefstem Herzen will, wird es auch nicht passieren. Es ist wirklich ein Wunder, dass ich Deutsch spreche und dass ich Songtexte auf Deutsch schreibe. Ich bin stolz auf mich.“

Er hat sich vorgenommen, nach Beendigung seines Studiums und nachdem er ein bisschen Geld verdient hat, nach Kamerun zurückkehren. „Dort komme ich her“ sagt er, „und man muss wissen, wo man herkommt.“

Charnell: Zu wem oder was gehöre ich?

Ich stieß zum ersten Mal in der Zeitschrift *Wicked* auf Charnell bzw. auf seine frühere Rap-Gruppe Da Fource. In diesem Beitrag äußerten sich Charnell und sein früherer Partner Timo kritisch über deutsche Rapper, die das Wort ‚Nigger‘ benutzten. Dies sei ein beleidigender und unangebrachter Versuch, Glaubwürdigkeit in der Szene zu erlangen. Als Sohn eines afroamerikanischen GIs und einer deutsch-puertoricanischen Mutter, hat Charnell damit gekämpft herauszufinden, wer er ist und zu wem er gehört:

„Ein Nigger in Deutschland zu sein ist wirklich hart. Die Türken hassen dich. Die Araber hassen dich. Du machst Musik für diese Leute, weil du mit ihnen aufgewachsen bist, aber sie unterstützen dich nicht. Natürlich mögen dich die Deutschen auch nicht. Wir haben nie unsere *community* gefunden.“

Charnells Suche nach Gemeinschaft begann, als sein Vater zurück in die USA ging. Nach dem Fall der Mauer kehrten viele amerikanische Soldaten in die Vereinigten Staaten zurück. Obwohl Charnell und seine Mutter einige Zeit mit Charnells Vater in den USA verbrachten, entschied sie, nicht dorthin zurückzuziehen. Charnell war mit dieser Entscheidung nicht glücklich und ging einige Jahre später nach Florida, um mit seinem Vater zu leben und dort eine Mittelschule zu besuchen. Jedoch machte das Alkoholproblem des Vaters und seine aggressive Einstellung es Charnell unmöglich, mit ihm zusammenzubleiben, so dass er nach einem Jahr zu seiner Mutter nach Berlin zurückging. Er begann darauf, Marihuana zu rauchen und auf der Straße herumzuhängen. Er fühlte sich zu den türkischen und arabischen Straßengangs hingezogen, weil er das Gefühl hatte, dass sie zu engen Gemeinschaften zusammengefunden hatten, um in einer feindlichen Umgebung zu überleben. Obwohl es einige afroamerikanische Kids auf dem Gymnasium gab, fühlte sich Charnell ihnen nicht verbunden:

„Die türkischen Jungs aus Kreuzberg hingen immer vor der Schule ab und es gab oft Stress. Die schwarzen Jungs aus den Staaten waren *fakes*, weil sie eine große Klappe hatten und wenn die Kacke am Dampfen war, waren sie die ersten, die weg waren. Deshalb begann ich, mit den Türken und Arabern rumzuhängen.“

Um sich Respekt zu verschaffen, musste er sich wie sie verhalten, sich wie sie anziehen und sogar ihren Akzent nachmachen – eine Strategie, die ihm heute eher komisch anmutet.

Während er eine Strafe in der Jugendstrafvollzugsanstalt verbüßte, entdeckte Charnell Snoop Dogs Texte und begann schließlich, selbst Songtexte zu schreiben. Nachdem er die Aufmerksamkeit einer Plattenfirma auf sich gezogen hatte, gab es allerdings das Problem, dass seine Themen als zu amerikanisch empfunden wurden:

„Die Deutschen haben einen Weg gefunden, sich auszudrücken und den HipHop wettbewerbsfähig zu machen. Sie sagen, ‚HipHop handelt nicht hiervon oder davon, sondern hier geht es um Wortspiele. Yo man, ich kann reimen und meine Reime sind echt fett.‘ Und wenn du über die richtig krassen Sachen von der Straße reden willst, dann glauben sie dir nicht. Sie sagen, dass es sie innerlich nicht berührt. Ich habe über Drogen geschrieben, wie Leute erstochen werden, wie Leute überfallen werden und jedes Mal höre ich denselben Mist: ‚Wir sind hier nicht in Amerika, du kannst nicht über solche Sachen in Deutschland rapen.‘“

Laut Charnell glauben Kids der deutschen Mittelschicht nicht, dass solche Sachen wirklich in Berlin passieren. Charnell ist von der Entwicklung des HipHop in Deutschland enttäuscht. Er denkt, dass HipHop von Geschäftsleuten dominiert wird, die nichts über HipHop wissen und die sich hauptsächlich auf die Künstler konzentrieren, die am meisten Geld bringen. Deshalb gründete er kürzlich seine eigene Plattenfirma, und er glaubt, dass er damit einem Trend entspricht, der die HipHop-Szene in Deutschland letztendlich verändern wird.

Er gibt zu, dass er seine deutschen Wurzeln verkannt hat, als er jünger war. Im Zusammenhang mit dieser Ablehnung stand der Glaube, dass deutsch zu sein nichts wäre, worauf man stolz sein könne. Das wurde auch von anderen Interviewten so empfunden. Charnell denkt, dass Deutschland einmal ein starkes Land gewesen ist, das aber durch den Krieg und die spätere Besetzung alles verloren hat. Er schreibt auch den deutschen Frauen eine teilweise Schuld am Gesichtverlust Deutschlands zu:

„Die Türken, die Amis [...] begannen sich deutsche Frauen zu nehmen und deutsche Jungs zusammenzuschlagen. Wir würden niemals zugeben, dass wir deutsches Blut in uns haben. Nein. Wir sind so und so, oder wir sind schwarz. Sie würden sagen: ‚Ich dachte deine Mutter wäre Deutsche.‘ Nein. ‚Hm, was ist sie denn dann?‘ Ich weiß es nicht, aber sie ist keine Deutsche.“

Seine Beschreibung, mit einer deutschen Mutter aufgewachsen zu sein, unterstreicht sein Gefühl der Verwirrtheit bezüglich seiner Identität. Er sagt, dass er nie richtig wusste, wo sein Platz in der deutschen Gesellschaft war, und er erinnert sich, in der Schule ausgelacht worden zu sein, weil seine

Haare anders waren und seine Hautfarbe dunkel. Interessanterweise verfällt er manchmal in die dritte Person, wenn er von diesen Erinnerungen spricht:

„Sie wissen rein gar nichts über ihre eigene Kultur. Sie wachsen mit einer deutschen Mutter auf. Sie gehen in die Schule und die Kinder fragen sie: ‚Warum ist dein Haar so?‘ Sie wissen nicht, was sie darauf antworten sollen. Die Leute machen sich über sie lustig. Dann werden sie wütend auf sich selber. Wer bin ich? Bin ich Deutscher? Bin ich Amerikaner? Wo gehöre ich hin? Niemand mag mich richtig. Niemand akzeptiert mich richtig.“

Anhand der Probleme, die Charnell als Farbiger in Berlin in seiner Kindheit und Jugend erlebt hat, ist es vielleicht nicht überraschend, dass er sich nie als Deutscher betrachtet. Er stellt klar, dass er sich nicht als deutschen Rapper sieht, sondern eher als jemanden, der auf Deutsch rappt. Anders als Kheops hat Charnell gesetzlich das Recht, auf die deutsche Staatsbürgerschaft Anspruch zu erheben. Aber stattdessen sieht er seine Zukunft in den Vereinigten Staaten in der Nähe seines Vaters, wo er sich ein weniger kompliziertes Leben erhofft.

Joe Rilla: Er fühlt rein gar nichts

Im Frühling 2001 sah ich Joe Rilla und seine Gruppe Analphabeten in der HipHop Lyricist Lounge in der Berliner Volksbühne auftreten. Zunächst entwickelte sich der Berliner Frontmann zu einem erfolgreichen Produzenten. Kurz nach der Wende stieg er in die HipHop-Kultur ein. Er begann als Graffiti-Sprayer und machte sich in Berlin einen Namen. Als er älter wurde und die Zusammenstöße mit der Polizei ernster wurden, überdachte er seine Zukunft als Sprayer:

„Ja, Sprayen war mein Leben, aber nur bis zu einem bestimmten Alter. Irgendwann realisierte ich, dass es mein Name und meine Crew waren, die mir Respekt und Anerkennung einbrachten und die Polizei mich einfach nur noch stresste. Es ist eine Sache, für das Sprayen Geldstrafen zu bekommen, aber eine andere, dafür ins Gefängnis zu gehen - was einen nämlich erwartet, wenn man älter ist. Ich wollte nicht aus der HipHop-Szene aussteigen, aber ich war zu alt, um zu breaken, und meine Finger waren zu langsam zum DJing. Somit war das Rappen die einzige Sache, die mir übrig blieb.“

Inspiziert durch die HipHop-Radio-Show von André Langefeld, begann Joe Rilla zu rappen. Anfangs rappte er auf Englisch, ließ aber bald davon ab, da die meisten Leute ihn nicht verstehen konnten, und die, die ihn verstanden, machten sich über seine grammatikalischen Fehler lustig. Zur selben Zeit, als er auf Deutsch zu rappen begann, lernte er erstmals etwas über Produk-

tion. Kürzlich gründeten er und sein Partner das Plattenlabel *Ostblock*, das kreative Heimat für circa sechs Rapper ist. Er hat sein eigenes Studio und kreiert Beats für die *Ostblock*-Künstler wie auch für Künstler anderer Labels. Der Name *Ostblock* suggeriert einen Fokus auf Ost-Berlin/Ost-Deutschland und Joe Rilla ist der Meinung, dass es so einfacher ist:

„Naja, ich komme aus dem Osten und ich konnte mir niemals vorstellen, mit jemanden zusammenzuarbeiten oder mich mit jemandem zusammentun, der sich so verhält, als ob der Westen das große Ding wäre. So begann alles. Die Wende ist zwar schon 13 Jahre her, aber es gibt immer noch Leute, die herumlaufen und solche Sachen sagen wie ‚West-Berlin, maskulin‘ oder ‚West-Berlin ist das Ding‘. Nein. Wir brauchen coole Leute im Studio.“

Joe Rilla meint, dass Rapper aus dem Osten weniger ernst genommen werden als die Rapper aus dem Westen. Allerdings bleibt weiterhin eine Diskrepanz zwischen weißen und schwarzen Rappern. Er geht davon aus, dass weiße Rapper doppelt so gut sein müssen wie ihre schwarzen Kollegen. Joe Rilla glaubt, dass das zum großen Teil an der Plattenindustrie liegt, die begierig darauf ist, schwarze Künstler zu fördern, weil diese als authentischer eingestuft werden. Außerdem kritisiert er die Situation des deutschen HipHop. Seiner Meinung nach entstehen Probleme durch das geringe Alter der Zielgruppe:

„Es gibt all diese Kids, die denken: ‚Ich bin hip, Mann. Ich will dazugehören. Meine Freunde hören HipHop und ich werde auch HipHop hören. Meine Freunde tragen Kapuzenpullover und ich werde auch Kapuzenpullover tragen. Meine Freunde gehen zum Konzert der Analphabeten und ich werde mit hingehen.‘ Dieser Typ mag das Konzert vielleicht nicht einmal, aber er steht dort und denkt: ‚Das ist cool. Ich bin cool.‘ Aber er fühlt eigentlich nicht wirklich etwas.“

Für Joe Rilla ist das der Grund, warum HipHop in Deutschland immer eine Modeerscheinung sein wird. Er ist der Meinung, dass die Deutschen vergessen haben, dass HipHop Spaß machen sollte – sie wollen einfach nur cool sein. Er beschreibt die Deutschen als ein Volk ohne Illusion. Um zu zeigen, was er damit meint, verweist er auf ein Konzert des US-Rappers Common in Berlin:

„Du gehst zu einer typischen HipHop- Show und es sind meistens sehr junge Leute da und kaum einer tanzt. Aber vor kurzem war ich auf einem Konzert von Common. Dort waren Leute aller Altersklassen und sie haben sich alle gut amüsiert, wie verrückt getanzt. Aber wenn ein deutscher Act die Show eröffnet hät-

te, hätten die Leute wieder mal nur rumgestanden. Verstehst du was ich mit Illusion meine? Wenn Common kommt, denken sie: ‚Oh, hier ist jemand aus den Staaten [...] jemand der *real* ist.‘“

Dass HipHop eine Mode in Deutschland darstellt, hängt nach Joe Rilla mit dem Alter der aktiven Mitglieder in der HipHop-Szene zusammen. Die Beobachtung allerdings, dass Common verschiedene Altersgruppen anspricht und dass sich auch ältere Fans amerikanischen Künstlern verbunden fühlen, kommt nach Joe Rillas Meinung bei deutschen Künstlern nicht so häufig vor.

Fazit

Aufgrund der inkonsistenten und belasteten Identitätsentwürfe der Deutschen ist es nicht überraschend, dass junge Leute in Berlins extrem multi-kultureller Umgebung mit dem Begriff ‚deutsch‘ unterschiedliche Auffassungen verbinden: Auffassungen, die wenig mit Kriterien der Staatsbürgerschaft zu tun haben. Vielmehr haben die verschiedenen kulturellen und sozialen Herkunft je junger Leute in Berlin einen großen Einfluss auf ihre Ansichten von Identität, Herkunft und der Zugehörigkeit zur deutschen Gesellschaft. Diese beeinflussen auch deren Verständnis von HipHop-Kultur und HipHop-Praktiken.

HipHop wurde in Deutschland anfänglich als amerikanischer Musikimport betrachtet. Durch Filme wie *Beat Street* oder *Wild Style* waren junge Leute fähig, die Straßenkultur zu sehen, die den Kontext für HipHop-Musik lieferte. Diese Kombination von Bildern und Musik war voraussichtlich wirkmächtiger als die Rezeption von Musik allein. Die Filme zeigten, wie HipHop im städtischen Amerika gelebt und erlebt wurde. Obwohl die Musik frisch und neu war, waren die jungen Leute auch empfänglich für das, was den sozialen Kontext des HipHops als urbane Kultur in Amerika bildete.

Allerdings war die Entwicklung von HipHop-Identitäten in Deutschland nicht nur an die Erfahrungen und die Produktion der amerikanischen HipHop-Kultur gebunden, sondern auch an die kulturellen und gesellschaftlichen Besonderheiten in Deutschland. Um deshalb die Rolle des HipHop bei der Entwicklung der Identitäten junger Leute in Berlin zu verstehen, muss man HipHop als Mythos (USA) und als Erfahrung (Berlin) betrachten.

Darauf zu bestehen, HipHop außerhalb der USA als Möglichkeit zu interpretieren, neue lokale Identitäten in einer globalen Jugendbewegung zu etablieren, würde vielleicht einen wesentlichen Aspekt außer acht lassen: Denn junge Leute außerhalb der USA kreieren mit HipHop etwas Neues.

HipHop entfernt sich so von seinen Wurzeln in Amerika. Es scheint, dass dieser Aspekt für die Wissenschaftler von größerer Bedeutung ist als für die deutschen Szenepraktiken selbst.

Genauer gesagt sind die Wurzeln des HipHop im städtischen Amerika genau das, was so viele junge Leute in Berlin zur HipHop-Kultur hinzieht, trotz all der möglicherweise existierenden kulturellen Differenzen zwischen ihnen. In den Worten von Simon Frith:

„Music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives.“ (Frith 1996: 124)

Literaturverzeichnis

- Berger, Stefan (1995): „Historians and Nation-Building in Germany after Reunification.“ In: *Past and Present* 148 (August 1995), 187-222.
- Bernstein, Richard (2005): „Berlin Journal: Germans Told to Cheer up. ,Why Should We?’ Some Say.“ In: *The New York Times*, 06. Dezember 2005.
- Frith, Simon (1996): „Music and Identity.“ In: Stuart Hall/Paul Du Gay (Hg.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 108-127.
- Pennay, Mark (2001): „Rap in Germany: The Birth of a Genre.“ In: Tony Mitchell (Hg.): *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 111-133.
- Walser, Robert (2003): „Popular music analysis: ten apothegms and four instances.“ In: Allan F. Moore (Hg.): *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 16-38.

**HIPHOP ALS MEDIENKULTUR
UND SOZIALE PRAXIS**

„SAMPLING“ ALS KULTURELLE PRAXIS DES HIPHOP

Malte Pelleter/Steffen Lepa

Die Entwicklung des „Samplings“ als musikalische Praxis

Oft wird die Praxis des ‚Samplings‘, welche konstitutiv für einen Großteil elektronischer Musikproduktionen und im besonderen Maße für HipHop-Musik ist, auf theoretischer Ebene lediglich als eine Form musikalischer Collage betrachtet und entsprechend vor dem theoretischen Hintergrund des visuellen Pendant analysiert. Wir möchten hier jedoch eine sowohl kultursoziologische als auch musikalische Perspektive auf die techno-soziale Praxis des ‚Sampling‘ eröffnen. Dabei ist sie einerseits als Ermächtigungstechnologie sozial benachteiligter Minderheiten zum Zwecke der Vergemeinschaftung und musikalischen Selbstartikulation anzusehen und andererseits als neue revolutionäre musikalische Kompositionspraxis, deren Fundament insbesondere durch medientechnologische Umwälzungen des 20. Jahrhunderts gelegt, ja geradezu initiiert wurde.

„Denn die Botschaft jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt“, schrieb McLuhan (1964: 22f.). Ferner hatte sich die Situation des Menschen in Bezug auf Musikproduktion, Distribution und Rezeption auditiver Werke bereits durch Edisons Grammophon (bzw. dessen Nachfolger Langspielplatte und Tonband) gewandelt: Die Realisierung der technischen Reproduzierbarkeit von Sprache und Musik in Gestalt des Phonographen trug die Botschaft eines neuen Zeitalters in sich, das McLuhan als Wiederkunft von Praktiken der „oralen Stammeskulturen“ beschrieb. Motor dieser Entwicklung sei dafür die wieder installierte, unmittelbare Wirkung von Raum und Zeit, unterstützt durch die transzendierende Qualität der Elektrizität (McLuhan 1964/1995).

Schien der Phonograph zunächst nur ein simples technisches Distributionsmittel, welches die Musik aus den Konzertsälen in die Wohnzimmer der Bürger und mithilfe des Radios in die Wohnhäuser der proletarischen Massen transportierte, so setzte er doch von Anfang an auch gänzlich neue Rahmenbedingungen für die Produktion musikalischer Werke, welche sich

fortan nach den Gegebenheiten des Mediums richten mussten, etwa was Länge, Dynamik und Instrumentation betraf. Die gegenseitige Anpassung von Reproduktionstechnologie und Kunstproduktion setzte sich weiter fort: elektrifizierte und später rein elektronische Musikinstrumente wurden entwickelt, und Langspielplatten ermöglichten alsbald die Aufzeichnung längere Werke und Stereophonie (Hiebler 2005). Der für die massenweise Verbreitung entstandene gewaltige Produktionsapparat der Musikindustrie enthielt jedoch eine zusätzliche Eigendynamik: Die Erfindung der Tonaufnahme, welche zunächst rein dokumentarischen Zwecken dienen sollte, erzeugte durch die neue Verfügbarkeit von Klängen eine verstärkte Nachfrage nach aufregenden, dem elektrifizierten Zeitalter angepassten Inhalten. Die Flexibilität des Tonbands in Bezug auf Lösch-, Kopier- und Wiederschreibbarkeit lieferte die neuen medialen Möglichkeiten zur Befriedigung dieser Bedürfnisse. So wurden zunächst Schallplattenaufnahmen durch technische Nachbearbeitung im Tonstudio perfektioniert, später folgte dann das *Overdubbing*, also die durch das Mehrspurverfahren ermöglichte schrittweise Aufnahme einzelner Instrumente, die auf der Platte dann gleichzeitig erklingen. Durch dieses Verfahren konnte ein einzelner Musiker theoretisch sämtliche Instrumente eines Orchesters spielen. Spätestens in den 60er Jahren entwickelte sich durch die Fusion mit synthetischer Klangerzeugung aus dieser Idee eine neue Form der Musik, deren wesentliche Anteile von Reproduktionsmaschinen geschaffen wurden, und die kein Original im Sinne einer ursprünglichen Aufführung mehr kannte.¹

Damit war technologisch als auch auf Seiten der Rezipientenerwartungen das Fundament für die Werke der Disco- und Popmusikära gesetzt. Die für die neue Art der Musikproduktion verwendeten Bandmaschinen und Synthesizer waren jedoch zunächst unerschwinglich für gewöhnliche Musiker und so setzte sich Popmusik sehr schnell dem Verdacht aus, Wegbereiter einer ‚fordistischen‘ Massenvereinnahmung und Regression des Geschmacks zu sein, die schon Adorno angesichts der technischen Reproduzierbarkeit von Musikwerken befürchtet hatte (Adorno 1938). Es bedurfte aber lediglich einer einfachen, praktischen Idee, um die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit von Klang zur Kreation neuer Werke und Produktionsweisen zu nutzen: Die allorts verfügbare Schallplatte bot Kopien von Klang, Rhythmus und Struktur unzähliger Klangwerke preisgünstig an, eine Manipulierbarkeit von Dauer, Geschwindigkeit und Tonhöhe, sowie die Zerteilung von Werken in ihre einzelnen Funktionsbestandteile war durch die simple Technik der Plattenspieler potentiell bereits gegeben. In diesen Möglichkeiten steckte also schon die Idee der späteren Sampler-

1 Als frühe Beispiele aus der Populärkultur wären hier Miles Davis' Album *Bitches Brew* oder das Album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* der Beatles zu nennen.

Geräte verborgen: Dass Herstellen neuer Musik aus Versatzstücken anderer, aufgezeichneter Musik, die Aneignung von billiger, massenweise hergestellter Reproduktionstechnologie zum Zwecke der künstlerischen Werkproduktion.

Spin it back: Geschichte des ‚Samplings‘ im HipHop

Die Idee des ‚Samplings‘ mit Plattenspielern reicht zurück bis in die Ursprünge der HipHop-Kultur. Auf den Blockparties der South-Bronx Mitte der 1970er Jahre bemerkten DJs wie Kool Herc, dass das Publikum auf bestimmte Passagen der gespielten Soul-, Funk- oder auch Rock-Platten intensiver reagierte. Diese zeigte sich insbesondere bei den so genannten *Breaks*, meistens reine Instrumentalpassagen, die auf ein rhythmisches Grundgerüst aus Drums und Bass reduziert sind. Anstatt ein vielleicht mittelmäßiges Stück auszuspielen, nutzen die DJs nur diese Breaks und verlängerten diese durch *Backspins*. Schon hier ist von ‚Sampling‘ zu sprechen, als Prinzip der Aneignung von (medial-) gespeicherten akustischen Versatzstücken. Denn die DJs dieser Zeit behandelten Musikstücke nicht mehr als ganzheitliche Werke, sondern zerteilten und reduzierten sie auf gewisse Bestandteile, die für eigene Zwecke hier zur Belebung der Tanzfläche umfunktioniert wurden.

Der erste digitale Sampler kam 1979 mit dem ‚Fairlight CMI‘ auf den Markt. Dieser riesige Musikcomputer blieb allerdings für durchschnittliche Tonstudios und erst recht für die DJs der South Bronx unerschwinglich. Diese halfen sich mit zugänglicher Technologie weiter. Mithilfe einfacher Kassettendecks wurden erste *Loops*² aufgenommen. Für die so genannten ‚Pause-Button-Tapes‘ wird die Aufnahme nach Durchlaufen des Breaks pausiert, die Platte zurückgedreht und von vorne begonnen. Durch Abkleben der Löschköpfe des Rekorders können im Nachhinein weitere Spuren, z.B. zusätzliche Soundschichten oder auch Raps, hinzugefügt werden. Grandmaster Flash begann schon früh damit, analoge Drumcomputer (zu diesem Zeitpunkt bloße Übungshilfen für Schlagzeuger) in sein DJ-Set einzubauen. Er bewegte sich so bereits einen Schritt weiter auf Praktiken aktueller Musikproduktion zu. Zu Beginn der 1980er Jahre kam schließlich mit dem ‚Emulator‘ der Firma E-MU ein preisgünstiger Keyboardsampler auf den Markt, ein Gerät, welches in der Lage war, eigene elektronische Klangaufnahmen auf Tastendruck in verschiedenen Tonhöhen abzuspielen. Es folgten 1985 die ‚E-MU SP12‘ und 1988 die ‚Akai MPC60‘, zwei Drumcomputer mit eingebautem Sampler, die unter HipHop-Produzenten

2 Endlosschleifen musikalischer Versatzstücke.

legendären Status erreichen. Mit Eingabepads³ anstatt einer herkömmlichen Klaviatur schienen diese den DJs zugänglicher, vermutet Rolf Großmann (2005). HipHop-Produzent RZA erklärt die Vorliebe seiner Kollegen: „They would just push the key, drop in the sample, and that’s it. They wouldn’t usually actually play the sample.“ (RZA 2005: 196).

Die HipHop-DJs begannen die neue Technologie zu entdecken und nutzten sie im Sinne ihrer Block-Party DJ-Praxis. Das ‚Sampling‘ mit Hilfe von darauf spezialisierten Sampler-Geräten war kein verspieltes Experimentieren mit neuen technischen Möglichkeiten mehr, sondern eine Übersetzung der bewährten DJ-Techniken auf die neue digitale Plattform. Der Sampler wurde in seiner Funktion umcodiert, indem er explizit entgegen seiner Gebrauchsanweisung genutzt wurde (vgl. Poschardt 1997): So sahen die Herstellerfirmen den Zweck der Sampler zunächst lediglich in der Simulation akustischer Instrumente, die damit kostengünstig für Tonstudios und Musikproduzenten zur Verfügung stehen sollten. Die HipHop-Produzenten fügten dieser Funktion eine neue ästhetische Strategie hinzu, indem sie den Sampler zum ‚akustischen Skalpell‘ machen, mit dem sie die Breaks ihrer Plattensammlung noch präziser herauspräparieren können als dies mit Schallplatten oder Kassettenrecordern vorher möglich gewesen war.

Knowledge, wisdom, understanding: Theoretische Annäherung an ‚Sampling‘ als Kulturtechnik

Um die Technik des ‚Sampling‘ theoretisch zu fassen, unterscheiden Andrew Goodwin (1990) und Rolf Großmann (2005) jeweils drei ästhetische Strategien des Einsatzes von Samples in zeitgenössischer elektronischer Musik: Die erste, bei beiden Autoren identisch, ist die bereits erwähnte Funktion der Simulation. Hierfür speichert der Sampler mehrere akustische „Materialproben“ (Großmann 2005: 322) eines Instruments, um diese dann möglichst exakt zu imitieren.⁴ Darüber hinaus bildeten sich weitere Strategien durch das Hinzuziehen von bereits medial gespeicherten Klängen als Samplequelle heraus: Goodwin unterscheidet hier das verspielte Zitieren der großen Remixer der achtziger Jahre sowie drittens die „politics out of stealing“ (Goodwin 1990: 271) der HipHop- und auch Punk-DJs. Großmann nennt neben der Simulation die oben beschriebene musikalische

3 Anschlagssensitive, großflächige Tasten, die mit Fingern, Handflächen oder Schlagzeugsticks angeschlagen werden.

4 Dieses Verfahren wird in der Popmusikproduktion heute genreübergreifend genutzt, da so ein einzelner Produzent z.B. ganze Orchestersätze programmieren kann.

Verwendung von ‚Sampling‘ im Rahmen der DJ-Kultur HipHop als weitere Strategie. Die letzte sieht er im Bereich des experimentellen Sound-Designs realisiert. In ihren theoretischen Analysen beziehen sich Goodwin und Großmann vor allem auf die Bedeutung und Konsequenzen des ‚Samplings‘ für den musikalischen Produktionsprozess, den sie aus dem Blickwinkel unterschiedlicher Musikpraxen betrachten. Um ‚Sampling‘ nun im Kontext der HipHop-Kultur theoretisch zu fassen, wird hier in Anlehnung an beide Autoren eine funktionale Strukturierung vorgeschlagen, in der nach verschiedenen sozio-musikalischen Aneignungspraxen unterschieden wird. HipHop-Samples werden dabei sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene betrachtet. So lassen sich drei Typen der Verwendung von ‚Sampling‘ unterscheiden:

- *Simulation/Komposition*: ‚Sampling‘ als musikalisches Werkzeug, welches der Aneignung und Kontrolle jedweder Art von Geräuschen dient und damit zur musikalischen Werkproduktion ermächtigt.
- *Zitat/Referenz*: ‚Sampling‘ als ein intertextuelle Verweisungspraxis, welche zur Aneignung von Bedeutungen und Kontexten dient.
- *Historizität/Materialität*: ‚Sampling‘ als eine transparente Technik der Werkproduktion, welche die eigene Materialbezogenheit und Geschichtlichkeit offen legt und selbstreflexiv zum Thema macht.

Das HipHop-Sample kann entlang dieser häufig sogar simultan vollzogenen Funktionen als eine Fortschreibung afrikanischer musikalischer Tradition verstanden werden. Es mag sogar als ‚orale Kulturpraxis‘ im Sinne Marshall McLuhans (1964/1995) gelten, welche gegenüber der europäischen ‚schriftlichen‘ Tradition westlicher Kunstmusik sowohl in Aufführungs- als auch Rezeptionspraxis einen eklatanten Bruch markiert. Manche Autoren sehen darauf aufbauend im Sampling die Möglichkeit der ‚subversiven Infektion‘ der europäischen Musikpraxis allgemein (vgl. Eshun 1999).

Das auditive Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit

Der Kulturtheoretiker Walter Benjamin sah bereits 1936 mit der technisch erreichten Reproduzierbarkeit eines Kunstwerkes eine entscheidende Veränderung, nicht nur in dessen Wesen sondern vor allem in dessen sozialer Funktion (vgl. Benjamin 1936/1964). Durch die technologische Reproduzierbarkeit von Werken sei die Kategorie der Echtheit, die an das „Hier und Jetzt“ (Benjamin 1936/1964: 12) des einmaligen Werkes gebunden bliebe,

eliminiert und gleichzeitig jene Distanz zwischen Rezipient und Werk aufgehoben, in der Benjamin dessen eigentliche ‚Aura‘ begründet sieht. Dies führe zu einer Verschiebung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst: War das Werk ursprünglich immer Bestandteil eines Kultes, so trete mit der Möglichkeit der Reproduktion vollständig der Ausstellungswert des Werkes vor dessen Kultwert, womit schließlich die „Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe“ (Benjamin 1936/1964: 14) einherginge. Die Kunst verlöre ihr Fundament in Kult und Tradition und damit ihre Autonomie. Gleichzeitig, so Benjamin weiter, werde durch die „Schockwirkung“ (Benjamin 1936/1964: 39) der neuen Technologien eine Versenkung während der Rezeption unmöglich gemacht. Stattdessen würde das reproduzierte Werk in Form der Zerstreung erfahren. Zusammen mit der massiven Verfügbarkeit von ‚Originalen‘ durch die Vervielfältigungstechnologie werde so die Kollektivrezeption von Kunst durch Massen möglich, und das reproduzierte Werk so zu einem potenziell politischen Medium mit subversivem Potential.

Im Folgenden sollen diese Thesen auf die auditiven Werke der HipHop-Musik⁵ und hier vor allem auf sample-basierte Instrumentale als spezielle Produkte von Reproduktionstechnologie angewendet werden. Die drei oben definierten Aneignungspraxen werden so hinsichtlich ihrer soziomusikalischen Funktion innerhalb der HipHop-Musikpraxis, den daraus resultierenden Konsequenzen für den Autor- und Werksbegriff sowie eines etwaigen subversiven Potentials näher untersucht. Des Weiteren sollen Parallelen zur afrikanischen Musikpraxis aufgezeigt werden, welche die eingangs zitierten Thesen McLuhans zur Wiederkehr oraler Kulturpraktiken belegen können.

Simulation/Komposition

‚Sampling‘ ist die Aneignung von Klängen. Wie erläutert, geschah dies in der Geschichte des HipHop zunächst über die Verwendung von Plattenspielern. Diese wurden so von bloßen Reproduktionsgeräten zum akustischen Schneidetisch umfunktioniert, in dem die verschiedenen Musikstücke rekombiniert wurden. Der digitale Sampler ermöglichte kurze Zeit später eine effektivere Kontrolle über gespeicherte Sounds: Einzelne Instrumente oder Klänge, ganze melodische Motive, Rhythmen oder Grooves, jedes auffindbare Geräusch wurde nun auf abruf-, verfüg- und verwendbar. Begonnen mit der Verwendung von zumeist ganztaktigen Samples wurden die Techniken der Produzenten sehr schnell immer komplexer. Durch einen Filter konnte z.B. lediglich die Basslinie eines Stückes mit perkussiven Elementen eines anderen kombiniert werden. Gleichzeitig wurden die ver-

5 Benjamin bezieht sich im diskutierten Text mehrheitlich auf Film und Fotografie.

wendeten Songs immer feiner zerschnitten, die Samples dadurch immer kürzer. Produzenten der frühen Neunziger wie Marley Marl oder DJ Premier sampleten nur noch einzelne Noten oder Töne, so genannte *Chops* oder *One-Shots*. Aus diesen wurden dann völlig neue Melodien und Rhythmen zusammengesetzt. Typischerweise wird im HipHop eine zirkuläre Struktur der Instrumentale durch das *Loopen*, also das Wiederholen von kurzen, aus Samplen zusammengestellten *Patterns* erzeugt. Joseph G. Schloss (2004) beschreibt die resultierende Wirkung:

„As the end of a phrase approaches, the listener begins to anticipate its beginning. [...] a virtual call-and-response develops in which a break actually answers itself - the end of the break establishes a tension that is resolved by the return of its own beginning.“ (Schloss 2004: S. 138)

Das *Loopen* als Kompositionstechnik steht im deutlichen Gegensatz zur europäischen Musikpraxis, in der meist die lineare Entwicklung von Melodien über Songstrukturen, Harmoniegerüste und Kadenzten im Vordergrund steht. Analog zur afrikanischen Musikpraxis, in der „Wiederholung und Einheitlichkeit [...] als besondere musikgestalterische Stärke“ (Schütz 1992: 68) gelten, wird auch im HipHop-Beat der *Loop* genutzt, „um die Tiefe [...] der musikalischen Struktur offenzulegen“ (Miller Chernoff zitiert nach Schütz 1992: 68). In der traditionellen afrikanischen Musik wie im HipHop-Beat entwickelt sich die Musik vertikal anstatt horizontal-linear: Das *Layering*, das Hinzufügen und Aufbauen von Soundschichten zu einem polyrhythmischen Gesamtwerk tritt an die Stelle der Melodieentwicklung (Bartlett 2005; Rose 1994).

Die entstehenden *Tracks* werden allerdings programmiert, nicht mehr improvisiert oder komponiert. Die Fähigkeiten, die dies vom HipHop-Producer erfordert, sind gänzlich von denen des ausgebildeten Musiker-Instrumentalisten verschieden. Dieser Wandel des Musizierens zur Tätigkeit eines Ingenieurs (vgl. McLuhan 1964/1995) bedeutet einen völlig neuen Zugang zur musikalischen Werkproduktion, welcher vorher stets an eine musiktheoretische Ausbildung gebunden war. Durch die Verwendung von verfügbarer Technologie einer postindustriellen Gesellschaft und ebenso verfügbaren Klängen aus dem globalen Medienpool schafft HipHop-„Sampling“ so gerade solchen Jugendlichen eine Möglichkeit zur musikalischen Praxis, denen das Privileg einer klassischen bürgerlichen Musikausbildung verwehrt ist.⁶ Somit kann „Sampling“ also als eine kreative

6 Die Ursachen und Motive für die Verwendung von „Samples“ zur Musikproduktion dürfen jedoch nicht ausschließlich auf soziale Marginalisierung zurückgeführt werden. Eine solche Lesart würde schon dadurch unterminiert, dass das amerikanische Schulsystem durchaus auch für benachteiligte Jugendliche Möglichkeiten einer musikalischen Ausbildung bietet. „Sampling“ ist also vermutlich

Aneignungspraxis und (Um-)Gestaltung von hochgradig fremdbestimmten auditiven Alltagswelten beschrieben werden. Aber anders als Punk, der historisch zuvor ähnliches versuchte, reduziert HipHop die dafür nötigen Fähigkeiten nicht, sondern verschiebt sie auf ein anderes Wissensgebiet, nämlich vom klassischen, institutionalisierten Wissen um Komposition, wie es an Musikhochschulen gelehrt wird, hin zum Wissen um Klangwirkungen, soziale Praxis und Technologie.

Der HipHop-Musiker muss Verständnis mitbringen sowohl für den Umgang mit der Reproduktionstechnologie als auch gerade für das einzelne Sample und dessen Verwendbarkeit und Bedeutung im sozio-musikalischen Gesamtwerk. Dies ist neben der Veröffentlichung mittels Tonträger auch auf den Moment der Aufführung ausgerichtet.

Zitat/Referenz

„Sampling“ ist eine konstitutiv materialbezogene ästhetische Praxis (vgl. Großmann 2005) und scheint als solche durch die Verwendung von präfabrizierten musikalischen Versatzstücken auch deren Bedeutungskontexte in das neue Werk einzubringen. Dieser Zitatcharakter der Samples wird z.B. bei eingestreuten Filmdialogen, integriertem Straßenlärm oder auch hinein gescratchten Textzeilen anderer HipHop-Tracks ebenso offensichtlich. Zudem kann durch das markierte Herausstellen besonders bekannter Rock-, Pop-, TV-, oder Schlagermelodien Distanzierung und Ironisierung geschaffen werden.

Auch wenn mit der Fülle an Kombination die (Wieder)Erkennbarkeit bestimmter Samples und damit deren Verweischarakter schwindet, so bleibt doch der bloße *Sound* des Samples als eine Art Textsorten (bzw. System)Referenz auf die Bedeutungszusammenhänge und Konnotationen bestimmter musikalischer Stile bestehen. Durch eine derartige Bezugnahme stellt sich der HipHop-Artist als Kundiger dar und verortet sich gleichzeitig als eigener Teil der Popkulturgeschichte.⁷ „Texte sind [...] immer Produkt einer Rezeptions- und Wirkungsgeschichte anderer Texte, zu denen sie in Beziehung stehen“ (Mikos 2003: 72), so Lothar Mikos über diesen intertextuellen Verweischarakter der HipHop-Beats.

Ein HipHop-Track steht nie für sich alleine, sondern wird immer vor dem Hintergrund der eigenen (medien-) kulturellen Erfahrung produziert und rezipiert. Mikos unterscheidet zwischen der präsentierten Intertextuali-

nicht die ‚letzte Wahl‘, vielmehr kann gerade in seiner Neuartigkeit und Unabhängigkeit von ‚institutionalisierter‘ musikalischer Praxis ein besonderer Reiz liegen.

7 Zur Zitatfunktion von Samples ist anzumerken, dass diese nach Auffassung der Autoren in theoretischen Arbeiten zur HipHop-Musik, oft überbetont wird. Wie dieser Text zeigen will, funktioniert ‚Sampling‘ im HipHop immer auf mehreren Ebenen. Dass oft nur auf die Zitatfunktion eingegangen wird, mag mit einer häufig textanalytisch ausgerichteten Perspektive zusammenhängen.

tät, den Referenzen die auf Seite des Produzenten gezielt eingebaut werden, sowie der in der Rezeption realisierten Intertextualität. Nur wenn Produzent und Rezipient also Teil eines gemeinsamen kulturellen Referenzsystems sind, können die Bezüge in der Rezeption rekonstruiert werden. So ist Intertextualität „ein Moment des Kommunikationsprozesses zwischen Autor/Produzent und Hörer/Rezipient“ (Mikos 2003: 72).

Mit diesem Verständnis lassen sich ‚Samplings‘ auch als Bestandteile eines kommunikativen Gedächtnisses der HipHop-Kultur begreifen, stellt Mikos weiter fest. Dies geschieht durch intertextuelle Anspielungen auf bestimmte gemeinschaftlich geteilte kulturelle Wissensbestände bzw. Ursprungsmythen, die so kommunikativ die eigene kulturelle Identität verstetigen und aktualisieren. Darüber hinaus kann ‚Sampling‘ auch als Baustein des kulturellen Gedächtnisses der afroamerikanischen Gemeinschaft gelesen werden, da es traditionelle afrikanische Musik- und Erzählpraxis in der Diaspora reaktualisiert. Das ständige Aufgreifen und die fortwährende Neuinterpretation von bekannten musikalischen Motiven, wie sie auch durch das ‚Sampling‘ geschehen, finden sich in der traditionellen afrikanischen Musik ebenso wie im Gospel oder im Jazz des zwanzigsten Jahrhunderts wieder. So wird durch ‚Sampling‘ das Musikstück, vergleichbar mit der afrikanischen Musikpraxis, zu einem dynamischen Prozess, zu einer kontinuierlichen Entwicklung, und die Idee eines autonomen Werkes verabschiedet.

Über die so dynamisierten und gleichzeitig durch die Einführung elektronischer Distributionsnetze global geführten musikalischen Diskurse über HipHop wird immer auch das Thema ‚Authentizität‘ verhandelt. Gabriele Klein und Malte Friedrich haben gezeigt, wie diese im HipHop ständig neu performativ hergestellt wird (vgl. Klein/Friedrich 2003). Dies findet mithin auch durch ‚Sampling‘ statt, z. B. zum Zweck des Verweisens auf den Ursprungsmythos der DJ-Kultur und zur Präsentation des eigenen populärkulturellen Kapitals in Form von szenespezifischem Wissen, was sich in einer möglichst kreativen Auswahl und Verwendung von Samplequellen zeigen kann: Durch die Auswahl der ‚richtigen‘ Sounds weist man sich als der Szene zugehörig aus. Auch gerade die Verwendung von besonders obskuren Samples bezeugt den Aufwand und die Zeit, die der Produzent dem so genannten *Crate Digging* widmet, also dem stundenlangen Graben in Plattenkisten, auf der Suche nach besonders außergewöhnlichen Samples. Weiterhin kann der spezifische Sound der verwendeten Samples lokale Bezüge herstellen,⁸ und den Produzenten in einem (ebenfalls dynamischen) Genresystem verorten. Wie Adam Krims (2001) gezeigt hat, liegt in jeder fixen Definition eines solchen auch immer eine Form der ungenauen Verallge-

8 So kann anhand eines bloßen *Drum-Patterns* der Beat z.B. ‚nach New York‘ oder eher ‚nach Detroit‘ klingen.

meinerung von *Realness*, aber dies verdeutlicht gleichzeitig die polyphonen Vorstellungen von (musikalischer) Authentizität innerhalb der HipHop-Kultur. Diese steht auch über die Praxis des ‚Sampling‘ in ständiger Verhandlung (vgl. Krims, 2001).

Historizität/Materialität

Im Gegensatz zum weit verbreiteten Gebrauch von ‚Sampling‘ in der Mainstream-Popmusik ist das HipHop-Sample immer als solches zu erkennen. Es ist nicht mehr die Simulation eines ‚Live-Instruments‘, sondern es ist immer ein neuartiges Produkt mit spezifischen Eigenschaften. Diese hängen eng mit der Materialität der verwendeten Sounds und deren Zusammenspiel mit der angeeigneten Reproduktionstechnologie zusammen. So wird z.B. durch das akustisch hörbare *Scratching*⁹ der Schallplatte die gegenüber herkömmlichen Instrumenten völlig andersartige Form der Kontrolle, welche ‚Sampling‘ über die Klänge bietet, explizit herausgestellt. Das außerdem vorgeführte Knistern der verwendeten Vinylplatte oder auch der typische Frequenzverlauf einer Aufnahme aus den 1960er Jahren unterstreicht explizit die Historizität der Materialien und den reproduktiven, zitierenden Charakter der Komposition. Die dem HipHop eigene Technizität der Werkproduktion wird also bewusst hörbar gemacht, anstatt verschleiert. Indem der Produzent dabei seine Quellen und Verfahrensweisen offen legt, wird der musikalische Produktionsprozess für die Rezipienten transparent.

Auch damit wird die Idee eines autonomen Werkes, das ausschließlich einem Künstlergenie entspringt, implizit kritisiert und unterminiert. Hier ist ebenso der ästhetische Gegensatz zu bemerken, der sich zwischen sample-basierter Musik und der klassischen Rockmusikästhetik, welche immer noch den Popmusikmarkt bestimmt, aufzutut: Während heute jede kommerzielle Musikproduktion immer ein gemeinsames Werk von Musikern und Technikern ist, ist die technische Verschleierung dieser Tatsache ein Hauptziel der meisten Produktionen, um damit das romantische Bild eines autonomen Werkes, das von einem genialen Künstler geschaffen wurde, zum Zweck der besseren Vermarktung aufrechtzuerhalten (Schumacher 2005). Um dies unter kulturindustriellen Reproduktions- und Distributionsbedingungen weiterhin zu gewährleisten, wird ganz im Sinne Benjamins (1936/1964) ein Starkult aufgebaut, um eine künstliche Aura im Nachhinein zu schaffen. In diesem Kontext lässt sich auch die Inszenierung von Authentizität einordnen. So muss im Rock und Pop trotz digitaler Aufnahme und Produktionstechnologien weiterhin alles ‚natürlich‘ im Sinne genrespezifischer Typika klingen. Im HipHop ist diese Materialität der klanglichen Elemente jedoch anders definiert: Klangliche *Realness* entsteht

9 Schnelles Vor- und Zurückbewegen der Schallplatte während des Abspielens.

über den Wert des Klangs für *Flow* und *Groove* und möglichst hoher Verwendungs-Originalität, die im Idealfall lokale oder historische kulturelle Kontinuitäten herstellt. Die dabei entstehenden Beats stehen auch nicht für sich selbst, ihr Wert definiert sich vielmehr funktional, da sie im Sinne afrikanischer Musiktradition im Zusammenspiel mit MCs und Publikum und neuen Remixen dazu dienen, „ein soziales Ereignis anzukündigen, zu strukturieren und zu füllen“ (Schütz 1992: 19). Sie sind nie ‚l’art pour l’art‘, sondern müssen immer auch ihre soziale und kulturelle Funktion im Sinne der Reaktualisierung von Bedeutungsstrukturen und Fixpunkten der HipHop-Kultur erfüllen.

Es zeigt sich also, dass der HipHop-Beat gerade durch das Offenlegen der eigenen Konstruiertheit, seines Ursprungs in der Reproduktionstechnologie und der immanenten Materialbezogenheit Authentizität herstellt. Diese ist nicht mehr, wie bei Benjamin, an die Einmaligkeit des Werkes gebunden, sondern wird wie bei Klein und Friedrich (2003) beschrieben, zu einer verhandelbaren Kategorie, die sich auf die individuellen Fähigkeiten des Produzenten beruft. Die „Aura“ des HipHop-Beats liegt dabei nicht mehr in der „einmalige[n] Erscheinung einer Ferne, wie nah sie sein mag“ (Benjamin 1936: 15) sondern in dem ständigen Widerspruch, dem ‚Hin-und-her‘ zwischen Altbekanntem und Neuartigem, das sich beim Rezipienten ergibt, wenn er ein Sample zu erkennen meint. Benjamins Aurabegriff wird damit auf den Kopf gestellt, indem die Aura der HipHop-Musik eben gerade auf der Reproduktionstechnologie beruht.

Fazit: ‚Sampling‘ als kulturelle Praxis des HipHop

Als sich ein Jahrhundert nach Erfindung des Plattenspielers in der South Bronx HipHop als neuer Musikstil etablierte, erfüllte sich eines der zentralen Versprechen postmoderner Kulturtheoretiker (vgl. Poschard 1997): Die massenweise Verbreitung auditiver elektronischer Reproduktionsmaschinen führte nicht etwa, wie Adorno (1938) fürchtete, zu einer Hypnose der Massen unter kulturindustriellen Vorzeichen, sondern, wie dieser Text zeigen will, zu gänzlich neuen Aneignungsformen von Klängen und Musik: Die neuen Musiker waren und sind Sammler, Handwerker, autodidaktische Techniker und Ingenieure: Musik wurde nicht von institutionell geschulten Experten und nach Maßgaben althergebrachter Liedformen zusammengestellt, sondern durch alltagspraktisch geschulte Laien mit dem Zweck der maximalen Rhythmuswirkung. Ziel ist ebenfalls weniger eine aktive Versenkung der Rezipienten ins Werk, sondern eher ihre Aktivierung zur Partizipation an HipHop-Kultur. Das Repetitive des HipHop-Beats ist dafür

stilbildend als auch fundierend für die soziale (Kultur)Gemeinschaft. Die beständige hypnotische Wiederholung wird erst durch die Reproduktionstechnik ermöglicht, die sie hervorgebracht hat und erzeugt gleichzeitig den kultisch-ritualhaften Charakter während der Rezeption. Empirische Untersuchungen zur Musikrezeption belegen entsprechend, dass HipHop vor allem von jugendlichen Rezipienten mit einem starken Bedürfnis nach Sozialität konsumiert wird, ‚diffuses Hören‘ und ‚motorisches Hören‘ sind dabei die dominanten Nutzungsweisen, Versenkung spielt praktisch keine Rolle und eine intellektuelle Distanzierung beim Hören findet kaum statt (Schramm 2005).

Die HipHop-Musik hat damit für die Rezipienten gegenüber der Musik anderer Jugendkulturen eine singular funktionale Stellung: Sie ist in erster Linie nicht ästhetisch-geistig, sondern körperlich-funktional für die Vergemeinschaftung verantwortlich. Dies verbindet HipHop-Musik deutlich mit schwarzafrikanischer Musiktradition. Darüber hinaus fungieren die dafür verwendeten Samples, wie ebenfalls gezeigt werden sollte, als musikalische Funktionselemente, intertextuelle Verweise und Historizität erzeugende Faktoren zugleich. So wird über den Weg der Aneignung von Kulturtechnik und der langsamen Etablierung einer neuen Auffassung von Kunstwerken und Autorenschaft konkrete Alltagspraxis mit musikkultureller Tradition verbunden, beide Funktionssysteme stabilisieren sich gegenseitig und damit die HipHop-Kultur als Ganzes.

Neue Werke, neues Hören?

Laut Walter Benjamins Thesen verliert das Werk durch den reproduktionsbedingten Verlust seiner Aura und seiner Fundierung im Kult ebenfalls seine Autonomie und Authentizität. Sah Benjamin in diesem Vorgang noch die Möglichkeit der Öffnung der Kunst für die Politik, so prognostizierte Theodor W. Adorno (1938) eine durch die Kulturindustrie verursachte vollständige Passivität der Massen, Aura würde dabei nur über den bloßen Tauschwert herzustellen versucht. Wir haben deutlich gemacht, dass der mit der Reproduzierbarkeit verloren geglaubte Verlust von künstlerischer Aura sich in veränderter Form auch im Zeitalter der digitalen Reproduktion beim HipHop-‚Sampling‘ durchaus wieder finden lassen. Aura wird dabei als Authentizität und Kult angesichts der reproduktionsbedingten Inflation von Musik neu definiert. Eine HipHop-Single reproduziert keinen original erfahrbaren akustischen Moment, wie es z.B. bei der Rezeption einer Aufnahme eines klassischen Konzertes der Fall wäre. Sie verweist auf kein Original, das sie entwerfen könnte. Erst die Technik der Reproduktion konstituiert das Werk und macht es erfahrbar, erst durch sie kann es seine Funktionalität als Beitrag zum kollektiven Ereignis (der Party, des *Jam*) erfüllen.

Es haben sich jedoch nicht nur die soziopolitischen Potentiale der Kunst gezeigt, sondern auch eine durch die Reproduzierbarkeit verursachte Reduktion der Einzigartigkeit der Werke: Denn einerseits stellen HipHop und andere Formen samplebasierter Musik ein Sprachrohr für sozio-kulturell marginalisierte, teils subkulturelle Gruppen dar, oder bieten Mitgliedern einer *Mainstream*-Kultur auch schlicht ein Ausdrucksmittel abseits kommerzieller Verwertbarkeit. Andererseits hat aber die massive Verfügbarkeit elektronischer Reproduktionen von Musikwerken bei Jugendlichen auch zu einer veränderten Art des Hörens geführt, die eben nicht mehr durch Kontemplation, sondern Beiläufigkeit und tatsächlich geringerer Wertschätzung des einzelnen Werks gekennzeichnet ist.

Dies lässt sich auch an empirischen Beispielen belegen: Deutsche Jugendliche im Alter von 12 bis 19 Jahren (MPFS 2005) verfügen bspw. mehrheitlich inzwischen über einen eigenen CD-Player (ca. 90 Prozent) oder MP3-Player (etwa 65 Prozent). Gleichzeitig ist die durchschnittliche Nutzungsdauer auditiver Medien insgesamt angestiegen, von 18 Minuten 1990 bis hin zu 35 Minuten täglich 2005 (van Eimeren/Ridder 2005: 501). Die ganze Vielfalt von Produktions- und Distributionsmedien, die unter anderem durch den zunehmenden Gebrauch von mobilen Endgeräten gekennzeichnet sind, bieten mit der Einfachheit der vorrätigen Reproduktionsmaschinen einen unerschöpflichen Baukasten zur Komposition. So wird potentiell jeder zum Musiker und fordert so ganz nebenbei bisherige gesetzliche Normen des Urheber- und Persönlichkeitsrechts massiv heraus. Musiksoziologische Forschungsergebnisse weisen darauf hin, dass parallel zu dieser Entwicklung der omnipräsenten Verfügbarkeit von Musik ‚diffuses Hören‘ in den 90ern bei Jugendlichen signifikant zugenommen hat (Behne 2001: 144; North/Hargraves/Hargraves 2004). Musik wird gerade von Jugendlichen überwiegend zum Zweck der beiläufigen Stimmungsregulation eingesetzt (vgl. Schramm 2005), die Rezeptionshaltung beim Konsum von Musikwerken verändert sich also zurzeit weg vom kontemplativen Genuss eines einzigartigen auratischen Ereignisses, hin zur Verwendung von Musik als jederzeit verfügbaren ‚Stimmungsmacher‘. Folgt man nun Benjamin und Adorno, wären beide Arten von Veränderungen als generelle soziotechnische Folgen von Reproduktionstechnologien auf Musikproduktion und Konsumption zu verstehen. Die Frage nach einem möglichen subversiven Potential der ‚Sampling‘-Praxis und den Folgen der digitalen Reproduzierbarkeit von Musik für die kulturellen Praxen insgesamt muss demnach differenziert beantwortet werden: Wenn die Reproduktionsmaschinen im Dienste neuer Formen des Ausdrucks oder der Vergemeinschaftung stehen, wie im Falle der HipHop-Kultur, steht dies sicherlich außer Zweifel. Gleichzeitig scheint die moderne Reproduktionstechnologie aber auch an der Erosion von Werk, Urheberschaft und Wertschätzung beteiligt zu sein.

Eine Entwicklung die aus Sicht mancher Autoren beklagenswert sein mag, da sie traditionellen europäischen Vorstellungen einer ‚Hochkultur‘ zuwiderläuft, aber sicherlich hegemonialen Interessen einer Kulturindustrie auch nicht zuträglich sein dürfte.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1938): „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“. In: Theodor W. Adorno (Hg.): *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 9-45.
- Bartlett, Andrew (2005): „Airshafts, Loudspeakers and the Hip Hop Sample: Contexts and African American Musical Aesthetics“. In: Murray Forman/Mark Anthony Neal (Hg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 393-406.
- Behne, Klaus-Ernst (2001): „Abnutzung durch Überangebot? Eine Analyse empirischer Studien zum Musikhören Jugendlicher“. In: *Media Perspektiven* 3 (2001), 142-148.
- Benjamin, Walter (1936/1964): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Eshun, Kodwo (1999): *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books.
- Goodwin, Andrew (1990): „Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction“. In: Andrew Goodwin/Simon Frith (Hg.): *On Record – Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, 258-274.
- Großmann, Rolf (2005): „Collage, Montage, ‚Sampling‘ - Ein Streifzug durch (medien-) materialbezogene ästhetische Strategien“. In: Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren Verlag, 308-331.
- Hiebler, Heinz (2005): „Der Sound zwischen technischen Möglichkeiten und kulturellen Ansprüchen. Eine Medienkulturgeschichte der Tonträger“. In: Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren Verlag, 206-228.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Krims, Adam (2001): *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McLuhan, Herbert M. (1964/1995): *Die Magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden: Verlag der Kunst Dresden.

- Mikos, Lothar (2003): „Interpolation and ‚Sampling‘: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop“. In: Jannis Androutopoulos (Hg.): *HipHop: Globale Kultur - lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 64-84.
- MPFS. (2005): *JIM 2005. Jugend, Information, (Multi-)Media. Basisstudie zum Medienumgang 12-19jähriger in Deutschland*. Stuttgart: Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest.
- North, Adrian C./Hargraves, David J./Hargraves, Jon J. (2004): „Uses of music in everyday life“. In: *Music Perception* 22 (2004): 41-77.
- Poschardt, Ulf (1997): *DJ-Culture. Diskjockeys & Popkultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- RZA (2005): *The Wu-Tang Manual*. London: Plexus.
- Schloss, Joseph G. (2004): *Making Beats. The art of sample-based hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Schramm, Holger (2005): *Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zum Zwecke der Stimmungsregulation*. Köln: Halem-Verlag.
- Schumacher, Thomas G. (2005): „‚This Is a Sampling Sport‘: Digital ‚Sampling‘, Rap Music, and the Law in Cultural Production“. In: Murray Forman/Mark Anthony Neal (Hg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 443-458.
- Schütz, Volker (1992): *Musik in Schwarzafrika*. Oldershausen: Lugert Verlag.
- Van Eimeren, Birgit/Ridder, Christa-Maria (2005): „Trends in der Nutzung und Bewertung der Medien 1970 bis 2005. Ergebnisse der ARD/ZDF-Langzeitstudie Massenkommunikation“. In: *Media Perspektiven* 10 (2005): 490-504.

HIPHOP UND GEWALT: MYTHEN, VERMARKTUNGSSTRATEGIEN UND HALTUNGEN DES DEUTSCHEN GANGSTER-RAPS AM BEISPIEL VON *SHOK-MUZIK*

Marcus S. Kleiner/Jörg-Uwe Nieland

„Wenn dich einer stresst, wehr dich.
Entleer dein Magazin in seinem Mund.“
(Ufuk Sahin)

Diesen Rat gab der Vater des *Shok-Muzik*-Künstlers Ufuk Sahin seinem damals 16-jährigen Sohn, um auf einer Berufsschule im Ostteil von Berlin nicht zum Opfer rechtsradikaler Schläger und anderer Gewaltakte zu werden. Für Ufuk Sahin war die Entscheidung klar: Er wollte kein ‚Opfer‘ sein, das man abzieht und ‚fickt‘, sondern ein *fighter*, der sich auf der Strasse behauptet.¹ Das Mittel, um kein ‚Opfer‘ zu werden, ist Gewalt, die somit, neben anderen kriminellen Handlungsformen, zur Alltagserfahrung und Alltagswirklichkeit von Ufuk Sahin wurde und es bis heute ist.² Seine Musik, die für ihn keine andere als HipHop sein konnte, bleibt von diesen existentiellen Erfahrungen nicht unberührt (vgl. Haas 2006). Dies gilt für alle Künstler und Produktionen von *Shok-Muzik*. Insofern sind nun auch die ruhigen Zeiten für den deutschen HipHop vorbei, denn nach unzähligen Castingshows und musikalischen Wettbewerben (vgl. Helms/Phleps 2005), ins Leere laufenden Diskussionen über die deutsche Musikquote im Radio (vgl. Friedrichsen 2005), dem Verschwinden der Musik im Musikfernsehen durch Klingelton-Epidemien, neue Showformate und Serien sowie *busi-*

1 In zwei deutschen Filmproduktionen, die kontroverse Diskussionen auslösten, wird dieses Thema eindringlich in Szene gesetzt: *Wut* (D 2006, Regie: Züli Aladağ) und *Knallhart* (D 2006, Regie: Detlev Buck).

2 „Es stimmte vieles nicht im Leben des türkischen Jungen der zweiten Migrantengeneration, aber solange er als Jäger und nicht als Opfer galt, war er zufrieden. Zwar kam er mit 14 zum ersten Mal auf die Anklagebank und wurde mit 17 wegen schwerer Körperverletzung eingesperrt, aber problematisch fand er das nicht. Auch dass er seinen 25. Geburtstag im Gefängnis verbringen musste, war für den Neuköllner keine Niederlage, sondern der natürliche Lauf der Dinge. ‚Für uns war Gewalt normal‘, sagt er. ‚Wenn einer ein Problem hatte, dann fickten wir den einfach‘.“ (Haas 2006)

ness-as-usual in der deutschen Musiklandschaft, haben die Produktionen und Aktionen der Berliner-Label *Aggro Berlin* und *Shok-Muzik*, flankiert durch tagespolitische Ereignisse, für Bewegung in der deutschen Musikszene, Medienlandschaft, Politik und auf Seiten der Musikkritiker und Popkulturforscher gesorgt.³

Dieser Bewegung geht der vorliegende Beitrag nach. Er folgt dabei der These von Klein (2002: 195), wonach „erst in der performativen Aushandlung die global zirkulierenden popkulturellen Symbole und Images ‚wirklich‘ werden, indem sie hier, im Feld des Lokalen, hervorgebracht und lebensweltlich verankert werden.“ Insbesondere im HipHop lässt sich die performative Aushandlung bestimmen.⁴

Der Untersuchungsgegenstand Gangster-Rap in Deutschland ist in diesem Zusammenhang bislang kaum behandelt worden und bietet gleichzeitig ein aktuelles wie konflikträchtiges Feld. Zunächst fällt auf, dass die Songtexte, die öffentlichen Kommentare, die (medialen) Inszenierungen und vor allem die Videos der beiden Label bzw. ihrer Protagonisten (für *Aggrostarz* unter anderem Sido und Fler; für die *Shokker* bspw. Irie D und Crackaveli) von Medienvertretern, Politikern, Interessenverbänden und Kritikern zu meist mit dem Stempel gewaltverherrlichend, asozial, sexistisch und jugendgefährdend versehen werden. Dies verhindert bisher eine ernsthafte, sachorientierte und umfassende Auseinandersetzung mit ihren Produktionen.⁵ Auch die seit Anfang April 2006 geführte Debatte über Gewalt an deutschen Schulen⁶ setzte sich noch einmal intensiv mit der Rolle des HipHop auseinander, unter anderem in seinen Neuköllner- und Weddinger-Erscheinungsformen. Hierbei dominierte eine zwar aufmerksamkeitsökonomisch äußerst erfolgreiche, aber undifferenzierte Krisenrhetorik⁷.

3 Bislang setzte die deutsche Popmusikforschung andere Schwerpunkte. Vgl. Wicke 2001, 2004; Holtert/Terkessidis 1997; Büsser 2004; Neumann-Braun/Schmidt/Mai 2003; Friedrichsen 2005; Klein 2004; Bonz 2001; Chlada/Kleiner 2002; Kleiner/Szepanski 2003. Gleiches gilt auch für die Popjournalismusforschung, vgl. etwa Hinz 1998; Bonz/Büscher/Springer 2005. Und auch, wenn HipHop untersucht wird, wie z.B. bei Klein/Friedrich 2003; Androutopoulos 2003 oder Verlan/Loh 2006, wird dem Gangster-Rap kaum Aufmerksamkeit gewidmet.

4 Vgl. grundlegend Klein/Friedrich 2003; mit Bezug zum Cultural Studies-Ansatz Winter 1998 sowie Wetzstein/Reis/Eckert 2000.

5 Ein differenziertes Bild zeichnet bspw. die Ausgabe Nr. 12/2007 des *Journal der Jugendkulturen* - insbesondere Elflein 2007 - sowie Oehmke 2007.

6 Vgl. stellvertretend Schuler 2006 sowie ausführlich Shell Deutschland 2006 (insbesondere Kapitel 2). Vgl. auch „Die haben sich ausgeklinkt.“ Interview mit Professor Klaus Hurrelmann, geführt von Annette Rollmann, in: *Das Parlament*, 56 (15/16), 10/18. April 2006, 3. Vgl. zur sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gewalt Heitmeyer/Soeffner 2004; Heitmeyer/Schröttle 2006; Heitmeyer 2006 sowie Heitmeyer 2007.

7 Eine Ausnahme stellte das „6. Berliner Jugendforum“ dar, das am 25. November 2006 im Abgeordnetenhaus Berlin stattfand. Die Veranstalter (das *Wannsee-Forum* unter der Schirmherrschaft des Präsidenten des Abgeordnetenhauses)

Dieses Missverhältnis resultiert einerseits daraus, dass sich die *Aggro-tarz* und *Shokker* teilweise relativ unreflektiert mit ihrer Vergangenheit als (Klein-)Kriminelle und ihren Kontakten in die kriminelle Szene brüsten. Andererseits reißen zahlreiche Kritiker die Songtexte und Statements aus ihrem Zusammenhang und sind nicht über die Zustände, die in den Songs beschrieben werden, informiert. Kurzum: Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von (neuem deutschen) HipHop (als Gangster-Rap) und Gewalt ist weiterhin verkürzt und scheinheilig, die Zuschreibungen und Vorwürfe vorschnell.

Zur Versachlichung der Debatte sowie zu einer Annäherung zwischen ‚Diskurs-HipHop‘ im wissenschaftlichen sowie journalistischen Feld⁸ und HipHop als Gangster-Rap, Musikform und Lebensstil, setzt sich der vorliegende Beitrag mit dem Thema HipHop und Gewalt, vor dem Hintergrund der Frage nach den Mythen, Vermarktungsstrategien und Haltungen im deutschen HipHop am Beispiel von *Shok-Muzik* auseinander.

Das Thema wird in acht Schritten diskutiert: Zunächst erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Ghetto als dem mythischen Begriff des HipHop schlechthin (Kap. 1). Im zweiten Schritt geht es um einen Überblick zu den Praktiken und Ästhetisierungen sowie zur (strategischen) Dramatisierung der Gewalt in der HipHop-Szene (Kap. 2). Daran schließt sich ein Exkurs zum methodischen Vorgehen an (Kap. 3.). Die vorausgehenden Themen bilden die Basis, um das empirische Material von und zu *Shok-Muzik* auszuwerten (Kap. 4-7). Hierbei geht es um die Darstellung des Selbstverständnisses von *Shok-Muzik*, eine Beschreibung ihres Verhältnisses zu den Medien sowie eine kurze, exemplarische Auseinandersetzung mit den Reaktionen der Fans von *Shok-Muzik*. Abgeschlossen wird der empirische Teil durch eine Diskussion ihres (musik-)pädagogischen Engagements. Im Fazit wird einerseits gefragt, ob die Produktionen von *Shok-Muzik* als Geschichten der Gegenwart verstanden werden können. Andererseits wird aufgezeigt, wie *Shok-Muzik* die deutsche HipHop-Landschaft verändert hat (Kap. 8).

luden Jugendliche ein, um über Demokratie und Toleranz zu diskutieren (vgl. <www.berliner-jugendforum.de>, Zugriff: 12. November 2006).

8 Vgl. für den wissenschaftlichen Diskurs stellvertretend Toop 1994; Winter 1998; Wetzstein/Reis/Eckert 2000; Klein/Friedrich 2003; Hackenesch 2005; für den journalistischen Diskurs exemplarisch Haas 2005, 2006; Geisenhanslücke/Gross 2006. Vgl. zur Debatte über die obszöne Sprache des Gangster-Rap (in den USA) Fischer 2007. Vgl. zum Verhältnis von wissenschaftlicher (Pop-)Analyse und journalistischer Rede über Popmusik Hinz 1998.

Das Ghetto als HipHop-Mythos und Vermarktungsstrategie

Das Ghetto ist bis heute das wichtigste Imaginationsarsenal und der mythische Ort des HipHop schlechthin sowie der Geburtsort des Gangster-Rap.⁹ Und nicht zu vergessen, ein aufmerksamkeitsökonomisch äußerst erfolgreiches Marketing-Tool (vgl. bspw. Meyer/Hebecker 1995; Kelly 1996; Strick 2005; Oehmke 2007). Klein und Friedrich (2003: 23) weisen auf den ambivalenten Charakter der Ghetto-Rhetorik hin: Das Ghetto sei einerseits eine Bildfigur, die Hoffnungslosigkeit, Gewalt und Angst sowie andererseits eine Ästhetik des Möglichen, der Befreiung und des Erfolgs vermittelt. Gerade der Bezug auf dieses (Erfolgs-)Bild begründet „den Ursprungsmythos des HipHop, es dient der Legitimation einer authentisch wirkenden künstlerischen Produktion.“¹⁰ Inzwischen ist, so Klein und Friedrich weiter, das Ghetto für die Mehrzahl der Szenegänge geronnen, denn viele von ihnen entstammen dem „wohlbehüteten Mittelstand“ womit ihnen die Randgruppenerfahrungen fehlen (ebd.: 24). Vor diesem Hintergrund gerät die Reduzierung von HipHop auf das Ghetto (zumeist) zur Medieninszenierung.

Im Unterschied zum politischen HipHop (etwa in der Spielart von Afrika Bambaataa/Zulu Nation oder Public Enemy bzw. in Deutschland Advanced Chemistry oder Brothers Keepers¹¹) will Gangster-Rap weder politisch noch pädagogisch sein. Insofern versteht sich Gangster-Rap als radikaler Bruch mit den gesellschaftlichen Konventionen der Dominanzkultur. Gerade diese Grenzüberschreitung hat dazu beigetragen, dass Gangster-Rap viele Jahre eines der kommerziell erfolgreichen Rap-Genres war.¹² Die Lebens- und Erfahrungswelt des Gangster-Rapper sowie seine Produktionen sind entsprechend in der *Crime Scence* und diesseits der *political correctness* situiert: Alles dreht sich um das harte Leben im Ghetto; alltägliche, rassistische Übergriffe der Polizei; Gangfights zwischen *Crips* und *Bloods*; Drogenkonsum; illegale Geschäfte als notwendiges Mittel im Überlebenskampf; *drive by shooting*; Gewaltbereitschaft; Sexismus; Vergewaltigungen; Homophobie; Männlichkeitskult und vieles mehr. „Die charakteristische Formel des Gangstas – ‚do or die‘ – steht“, wie Strick (2005: 116) betont, „für eine sozialdarwinistische Gesellschaftsordnung, in der es einzig auf das Überleben des stärkeren und autonomeren Individuums ankommt.“ Während Bands wie *Public Enemy* Widerstand formulierten und ihre Hal-

9 Vgl. mit Bezug zu den Produktionen von Aggro Berlin Elflein (2007: 18).

10 Vgl. zu diesem Spannungsfeld auch Winter 1998; Strick 2005. Vgl. zu der Gefahr der Vereinnahmung durch die politische Rechte: Loh/Güngör 2002; Loh 2005.

11 Vgl. zu den politischen Aussagen und Potenzialen des HipHop (in Deutschland) Loh/Güngör 2002; grundsätzlich zum Verhältnis von Popmusik und Politik Nieland 2006.

12 Vgl. zu den Gewinnen und Vermarktungsstrategien des Gangster-Rap Geisenhanslücke/Gross 2006.

tung mit der kollektiven Unterdrückung rechtfertigten, beschreiben sich die nihilistischen (und nominell kriminellen) „Gangsta-Nigga“ als unvermeidliches Symptom und Produkt einer rassistischen Gesellschaft: „Es geht dem Gangsta-Nigga nicht um die Formulierung eines souveränen ‚schwarzen‘ Subjekts, sondern vielmehr um ein ‚Acting-out‘.“ (Ebd.)

Andererseits kann Gangster-Rap auch als Selbstverständigungsdiskurs und Artikulationsinstanz bzw. Reportage gesellschaftlich marginalisierter Gruppen verstanden werden, die ansonsten keine (legitimen) Plattformen besitzen, öffentlich ihre Lebenssituation zu schildern, dabei allerdings, zu meist ohne intensive Auseinandersetzung, sanktioniert und kriminalisiert werden. Beispiele hierfür wären etwa das 1988er Debütalbum *Straight Outta Compton* von N.W.A. und Ice-Ts 1990er Album *Original Gangster*. In struktiv sind weiterhin unter anderem die Reaktionen auf die Mordanklagen von *Tupac Shakur* und *Snoop Doggy Dog* sowie auf die Ermordungen von Tupac und Notorious B.I.G. Wichtig in diesem Kontext ist aber auch, dass Gangster-Rap als Medium äußerst lukrativen sozialen und ökonomischen Aus- und Aufstiegs fungieren kann (vgl. auch Gilmore 1996; Kelly 1996; Winter 1998; Mikos 2000).¹³

Gangster-Rap stellt darüber hinaus die Umkehrung des politischen und pädagogischen Anliegens eines Teils der HipHop *Old School* dar. HipHop der *Old School* – mit seinen Wurzeln im New York der frühen 1970er Jahre – schaffte erstmals eine Form afroamerikanischer Straßenkultur. Diese Straßenkultur ist geprägt von innerstädtischen Spannungen als Folge der Städteerneuerungsprogramme und der ökonomischen Rezession. Ein Mitglied einer Straßengang mit dem Namen Afrika Bambaataa gründete die Zulu Nation mit dem Ziel, „die Wut der jungen Menschen in der South Bronx weg von den Bandenkriegen in Richtung Musik, Tanz und Graffiti zu kanalisieren“ (zitiert nach Bennett 2003: 27).¹⁴

Diese fragmentarisch-idealtypische Rekonstruktion des Zusammenhangs von Ghetto und Gangster-Rap bezieht sich wesentlich auf US-amerikanische Verhältnisse, etwa in der *Bronx* oder in den Armenvierteln von Los Angeles, wie South Central und Compton (vgl. bspw. Meyer/Hebecker 1995). Gibt es eine vergleichbare Szenerie und Szene auch in Deutschland?

Mit den Produktionen von Aggro Berlin hat es, wie Verlan und Loh (2006) in *25 Jahre HipHop in Deutschland* betonen, eine Zäsur im deutschen HipHop gegeben. Während zunächst „das Bild vom deutschen

13 Nicht unerwähnt sollte in diesem Zusammenhang bleiben, dass im Frühjahr 2007 die ehemaligen ‚Todfeinde‘ Snoop Doog und P Diddy gemeinsam auf Europa-Tournee gingen.

14 Dass in anderen Ländern Gangster-Rap durchaus eine politische Komponente hat, zeigt die Schilderung von Raab (2006) über den südafrikanischen Rapper Zola.

Großstadtgetto in den Popmedien als pubertäre Fantasie verspottet“ wurde – denn Elendsviertel würden es zwar in den USA, vielleicht auch in Marseille, aber nicht in Frankfurt oder Berlin geben –, sei die Erzählung vom Getto, vom sozialen Brennpunkt nun zu einer Selbstverständlichkeit geworden (ebd.: 24). Verlan und Loh (ebd.: 25) sehen im deutschsprachigen Rap gar einen symbolischen Kampf entstehen, um das Ghetto als vermeintlich einzigen Ort, „von dem aus authentisches Sprechen möglich ist.“¹⁵ Seit *Mein Block* ist das Sprechen über Gettos im eigenen Land „keine Lachnummer mehr“ und ist die „Existenz von sozialen Brennpunkten in den medialen Diskurs gespeist.“ (Ebd.) Problematisch erscheint Verlan und Loh allerdings, das Sido in seiner Darstellung alle Klischees reproduziert: „Sein Gettobild forciert die voyeuristische Vorstellung entfesselter Triebhaftigkeit – eine Schlüssellochperspektive, die sich vor allem Jugendliche aus gutbürgerlichen Verhältnissen leisten.“¹⁶

Eine Diskussion, ob es Parallelen zwischen dem Märkischen Viertel als *Place to be*, der als Endstation gesellschaftlicher Verlierer und gleichzeitig eigentliche Partyhochburg Berlins inszeniert wird, und den US-amerikanischen Ghettos sowie deren Konzentration sozialer Probleme gibt, ist nicht zielführend.¹⁷ Zentral für die folgenden Überlegungen ist hingegen der Aspekt der lokalen Aneignung und Berichterstattung von Lebens- und Medienwirklichkeiten sowie die Produktion von Lokalität unter den Bedingungen kultureller Globalisierung (vgl. Appadurai 1995).¹⁸ Das Märkische Viertel oder, wie im Fall von *Shok-Muzik*, Wedding, sind natürlich nicht South Central oder Compton und können bzw. müssen das auch nicht sein. Entscheidend ist zunächst die Wahrnehmung der *Aggrostarz* und der *Shocker* von ihrem Viertel als Ghetto und von sich selbst als Gangster, also ihre eigensinnige Übersetzung einer, wenn gleich nur medial erfahrenen, Lebenswirklichkeit in ihr subjektives Milieu sowie die damit verbundenen Sinn- und Bedeutungsproduktionen, Lebensstile, Sprachen, Interaktionsrituale, Geschmackspräferenzen usw. Wenn das Märkische Viertel oder Wedding als Ghetto wahrgenommen werden, dann ist es ‚banaler Columbonismus‘ aufdecken zu wollen, dass dieser Bezug nicht funktioniert. Vielmehr kommt es darauf an, diesen eigensinnigen Entwurf einer Lebenswelt durch eine dichte Beschreibung aufzuarbeiten, um allererst die Basis für Bewertungen und Einordnungen, etwa in die Geschichte des HipHop aus

15 „Mein Block war der Startschuss für einen Kampf um das authentische Getto.“ (Verlan/Loh 2006: 26)

16 Auf *Azad* und die Frankfurter *Nordweststadt* kann in diesem Kontext nicht eingegangen werden. Elflein (2007: 13f.) sieht im *Rödelheim Hartreim Projekt* einen Vorläufer des Gangster-Rap der *Aggro Berlin*-Produktionen (2007: 13f.).

17 Zu betonen ist außerdem, dass im Folgenden kein Anschluss an die Unterschichten(fernsehen)- oder Prekariats-Debatte gesucht wird.

18 Vgl. mit Bezügen zum HipHop Bennett 2003 sowie mit Bezügen zur Popmusik (und hier dem *Bad Girl*-Image) Klein 2002.

Deutschland oder die Debatte um Medien und Gewalt, zu schaffen. Zudem sind, vor dem Hintergrund der konstitutiven Interdependenz von sozialer und medialer Konstruktion von Wirklichkeit, alle Diskussionen über Fragen der Authentizität und *Realness* eindimensional sowie zumeist theorie- und identitätspolitisch motiviert.¹⁹

Praktiken, Ästhetisierungen und mediale Dramatisierung von Gewalt im HipHop

Jüngere Studien zum Stellenwert von Gewalt in Jugendkulturen fragen differenziert nach den Praktiken und Ästhetisierungen sowie der medialen Dramatisierung von Gewalt.²⁰

Beim Blick auf die Praktiken der Gewalt – hier vor allem unter Jugendlichen, insbesondere mit Migrationshintergrund und auch HipHop-Szenegängern – bildet das ‚Anmachen‘ den typischen Rahmen:

„Ein Akteur fordert den Anderen durch eine Beleidigung oder die Unterstellung einer Beleidigung oder Missachtung durch den Anderen heraus [...]. Der Andere nimmt diese Provokation auf (statt sie z.B. zu ignorieren oder aber die Unterstellung zu hinterfragen) und es kommt häufig zu Prozessen wechselseitiger Steigerung der verbalen Auseinandersetzung, die nicht selten auch in gewaltförmiges Handeln übergehen können, aber nicht müssen.“ (Liell 2004: 66)

Die Untersuchungen von Liell (ebd.: 67) zeigen, dass Konflikte zu allererst durch die Akteure inszeniert werden, „um die Auseinandersetzung zunächst verbal, nicht selten dann auch mittels physischer Gewalt weiterzuführen.“

‚Härte‘ ist für die jugendlichen HipHop-Szenegänger eine identitätsstiftende Grenze zwischen Kindheit und Erwachsensein, zwischen Elternhaus und Gleichartigen-/Freundesgruppe und zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit. Sie konstituiert aber nicht nur Gruppenzugehörigkeit, sondern in-

19 Dem Zusammenhang zwischen Berliner HipHop und Gangkultur seit Mitte/Ende der 1980er Jahre kann im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht diskutiert werden. Es muss an dieser Stelle ein Hinweis auf die materialreichen Beschreibungen von Verlan und Loh (2006) in *25 Jahre HipHop in Deutschland* genügen.

20 „Bis in die Gegenwart hinein haben Gewaltdarstellungen ästhetische Nischen und modische Gewaltmuster (Gewaltdarstellungen in Filmen und Videospielen) eigene Reservate, Anlässe und Territorien gefunden. Gleichzeitig fanden - beschleunigt in den letzten zwei Jahrzehnten - in der ‚westlichen Welt‘ zwei gegenläufige Prozesse statt: zum einen die zunehmende moralische Ächtung ‚privater‘ (individueller, gruppenspezifischer etc.) Gewalt und zum anderen die Potenzierung staatlich organisierter, kriegerischer Gewalt bis hin zur instrumentell durchrationalisierten Vernichtung politischer Gegner und rassistisch, ethnisch, religiös oder ideologisch missliebiger Bevölkerungsgruppen.“ (Soeffner 2004: 75)

dividiert gleichzeitig die Mitglieder der Gruppe. Letztlich beruht ‚Härte‘ auf der ‚Verhüllung‘ des Selbst in der Interaktion mit anderen, selbst gegenüber Freunden. Aufgrund dieser Verhüllung bleibt ‚Härte‘ immer unsicher und prekär, „denn stets besteht der Verdacht, die ‚Härte‘ des jeweils Anderen sei nur ein ‚Image‘, sei nur inszeniert.“ (Ebd.: 68) Nach Liell (ebd.) erfolgt die Erprobung und Bewährung von „Härte“ in eigendynamischen Handlungsprozessen, die meist verbal beginnen – dann aber in gewaltförmiges Handeln eskalieren können.²¹ Zusammenfassend kann gesagt werden: „Sowohl Anlass als auch Ablauf des Gewalthandelns werden durch Inszenierungen der ‚Härte‘ bestimmt. ‚Härte‘ selbst ist dabei eine relativ dauerhafte individuelle und kollektive Orientierung der Akteure, deren innere Struktur aufgrund der zugrunde liegenden Verhüllung des Selbst jedoch prekär und auf die fortwährende Erprobung und Bewährung in Ritualen der ‚Anmache‘ angewiesen bleibt.“ (Ebd.: 69) Im Gangster-Rap findet die Artikulation und Aktualisierung von ‚Härte‘ ein besonderes Feld.

Wird nach den Praktiken des Gewalthandelns im zweiten Schritt nach den jugendkulturellen Ästhetisierungen von Gewalt gefragt, dann gerät zunächst die Aneignung des Stils in den Blickpunkt. Hier sind die ersten Schritte der jugendkulturellen Einbindung zentral: neben den ersten Tonträgern und Filmen, sind es in einigen Fällen auch Gangs – bei einigen Jugendlichen führt dieser Einstieg dann tatsächlich zu Gewalthandlungen. Gerade in Gangs treten neben den über die Medien vermittelten Stars auch reale Vorbilder, nämlich ältere Jugendliche. Auf diese initiale Begegnung mit der HipHop-Szene folgt

„eine Phase der Nachahmung dieser Vorbilder, die durch ‚Puzzeln‘, durch Basteln, durch ‚immer und immer wieder Üben‘, charakterisiert ist, bis es schließlich im Zuge der weiteren Aneignung und Perfektionierung zur Ausbildung eines eigenen persönlichen und gruppenspezifischen Stils kommt, der sich gegenüber dem medialen Vorbild als selbstständig erweist.“ (ebd.: 73)²²

In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig darauf hinzuweisen, dass Ästhetisierungen von Gewalt im Rahmen von HipHop nicht nur eine bedeutende Rolle bei der Aneignung des Stils, der Orientierung an ‚Härte‘ und der Rituale der ‚Anmache‘ spielen, sondern auch konstitutiv sind für

21 ‚Respekt‘ markiert die Anerkennung der eigenen ‚Härte und Unverletzlichkeit durch den anderen, und meint nicht die Anerkennung in einem umfassend moralischen Sinn (Liell 2004: 69).

22 „Sowohl HipHop als jugendkultureller Stil als auch ‚Gangs‘ und deren Rituale der ‚Anmache‘ waren für die befragten Jugendlichen durch Medien (Tonträger, Videos, Kinofilme) und durch reale Vorbilder in Form älterer Jugendlicher in Nachbarschaft und Schule verfügbar.“ (Liell 2004: 73)

die gewaltlosen Praktiken des Rap und Breakdance (ebd.: 74).²³ Liell (ebd.: 78) nennt die Ironisierungen und Ästhetisierungen von ‚Härte‘ im Rap und Breakdance „Konstruktionen zweiten Grades“. Er (ebd.) verweist aber gleichzeitig auf die Gefahren:

„Dieses ironische Spiel mit den Stereotypen ‚harter‘ Männlichkeit droht allerdings immer, als Gewaltverherrlichung, Maschismus und Sexismus, als moralisch und politisch gefährlich oder mindestens als missverständlich interpretiert zu werden - dies ist den Akteuren bewusst und wird von ihnen wegen der damit erzielten Provokation billigend in Kauf genommen.“

Schließlich ist die mediale Dramatisierungen von Gewalt zu betrachten.

„An die ‚ernsten‘, gewaltförmigen Inszenierungen von ‚Härte‘ in den Ritualen der ‚Anmache‘ und ihre ironische, spielerische Re-Inszenierung in den ästhetischen Praktiken von Rap und Breakdance, bindet schließlich die Berichterstattung der lokalen und überregionalen (Print- und TV-)Presse an. Teils stolz, teils kritisch nehmen die Jugendlichen in den Interviews selbst Bezug darauf, wie vor allem die Boulevardpresse aus der Inszenierung der ‚gefährlichen Straße‘ in den Ritualen der ‚Anmache‘ die mediale Dramatisierung solcher ‚gefährlichen Straßen‘ und ‚Viertel‘ entstehen lässt.“ (ebd.: 79)

Diese mediale Aufmerksamkeit, die dem Gewalthandeln zu Teil wird, sorgt für einen Attraktivitätsschub des Gewalthandelns bei den Jugendlichen (auch denen, die nicht in die Gewalthandlungen verwickelt waren). Tatsächlich übernehmen die Jugendlichen die medialen Dramatisierungen von Gewalt, wenn sie über Gewalthandlungen im Allgemeinen, aber auch ihr eigenes Gewalthandeln sowie die Ursachen von Gewalt berichten.

„Erst die mediale Dramatisierung ‚gefährlicher Straßen‘, von ‚Ausländerkriminalität‘ oder ‚Gang-Gewalt‘ lässt aus den gewaltförmigen Praktiken und jugendkulturellen Ästhetisierungen von Gewalt ein übergreifendes soziales Problem von allgemeiner, öffentlicher Bedeutung entstehen. Zugleich steigert die daraus resultierende mediale Aufmerksamkeit die Attraktivität von Gewalt für die Jugendlichen.“ (Ebd.: 80)

23 „Die ästhetisch-künstlerischen Praktiken des Rap und Breakdance schließen also an ‚Härte‘ als Orientierungsmuster an, aber auch die Handlungsstruktur und -dynamik jener gewaltlosen Handlungsformen weisen Ähnlichkeiten mit gewaltförmigen ‚Gang‘-Interaktionen auf, unabhängig davon, ob die betreffenden Jugendlichen je selbst in ‚Gang‘-Gewalt aktiv involviert waren.“ (Liell 2004: 78)

Methodisches Vorgehen und Anmerkungen zum Verhältnis von wissenschaftlichen Analysen und journalistischen Kommentierungen

Mit *Shok-Muzik*, die bisher im journalistischen und wissenschaftlichen Diskurs marginalisiert wurden, und nicht mit *Aggro Berlin* (vgl. Elfein 2007), kommt, so unsere These, eine (wirklich) neue Variante und Qualität in den deutschen HipHop. Um diese These zu belegen, wird im Folgenden ein intensiver Blick auf die Produktionen von *Shok-Muzik* sowie ihre (mediale) Inszenierung und die Anschlusskommunikation (sowohl in den Medien, als auch durch die Fans) geworfen. Diese Analyse nimmt das, was als Material vorzufinden und als Selbstverständnis präsentiert wird, beim Wort bzw. bei der Inszenierung. Eine Suche nach dem, was sich vermeintlich dahinter verbirgt bzw. die Frage, ob die *Shokker real real* oder ‚real authentisch‘ sind, interessiert hier nicht, denn wir sehen die *Shokker* als Diskurstifter und die (lebensweltliche, journalistische und wissenschaftliche) Auseinandersetzung mit ihnen als Teil eines gesellschaftlichen Selbstverständigungsdiskurses, der als eine von zahlreichen *Geschichten* der deutschen Gegenwartskultur verstanden werden kann. Hinzu kommt, dass unsere Wirklichkeit zunächst und zumeist die Wirklichkeit von Diskursen über diese Wirklichkeit ist, also nur sehr bedingt erfahrungsbasiert ist (vgl. Kleiner 2006).²⁴

Die Annäherung an den Untersuchungsgegenstand erfolgt mit Hilfe eines Methodenmixes. Um das Phänomen Gangster-Rap in Deutschland zu analysieren, wird auf Textanalysen (insbesondere der als problematisch eingestuften Lyrics – exemplarisch untersucht an drei Songtexten), Dokumentenanalysen (Presseberichte sowie Chat-Kommunikation) und Interviews mit den *Shokkern* (konkret, den Verantwortlichen des Labels und vor allem den Künstlern) zurückgegriffen.²⁵

Aufgrund des enormen Medieninteresses (vgl. bspw. Haas 2005, 2006; Oehmke 2007), der zum Teil negativen Erfahrungen mit den Medienvertretern (zahlreiche Berichte versuchten sich im Sensationalismus) sowie dem ständigen Kampf der Gangster-Rapper um *credibility* („Mit wem rede ich, welches Klischee bediene ich, wie bewerten die Kollegen und die Fans die Medienauftritte?“) und schließlich die strenge Kritik der meisten Stücke und Videos erschweren den Zugang zu den Produktionen und Protagonis-

24 Vgl. zum Medienbegriff, der unserem Beitrag zugrunde liegt sowie zum gesellschafts- und medienkritischen Ansatz, der unsere Ausführungen leitet Kleiner 2006.

25 Dieses Vorhaben konnte bislang nur in Teilen realisiert werden. Der vorliegende Beitrag stellt insofern ein Zwischenergebnis unserer Auseinandersetzung mit dem deutschen Gangster-Rap dar und wird an anderer Stelle fortgeführt.

ten.²⁶ Dieser Hinweis soll nicht als Kritik oder gar Überheblichkeit gegenüber dem Label interpretiert werden. Im Gegenteil: zeigte doch der Bericht von Alexander Kempf (2006: 78) im Hip-Hop-Magazin *Backspin* über die Tagung „HipHop Meets Academia“²⁷, wie gestört, ja teilweise zerstört die Kommunikation zwischen den Künstlern/Produzenten/Labelvertretern, der Fachpresse und der Wissenschaft ist.²⁸ Anstelle des ernsthaften Interesses an einem substantiellen Austausch zwischen akademischer Reflexion und den Szenemedien rückt eine Haltung von Arroganz und Ignoranz, letztlich ein Beispiel für das klassisch popkulturelle Ausgrenzungssystem zwischen *Insidern* und *Outsidern*.²⁹

-
- 26 Gleichwohl kam es im Juli 2006 zu einem Treffen mit Big Sal und Irie D in Berlin - und aus diesem Gespräch lassen sich Hinweise für den zukünftigen Zugang und Umgang mit *Shok-Muzik* ableiten. Die Frage lautet (für uns) dabei nicht ‚/s it real?‘, sondern es ging um die Bedeutung von und dem Umgang mit Gewalt im (neuen) deutschen HipHop. An dieser Stelle können weder die Hintergründe oder inhaltlichen Aspekte des Treffens näher beschrieben werden, noch kann auf die methodischen Aspekte eingegangen werden (vgl. zur Szeneforschung Hitzler/Honer 1994; Hitzler/Bucher/Niederbacher 2001; Neumann-Braun/Richard 2005).
- 27 Veranstaltet an der TU Chemnitz vom 3. bis 4. August 2006.
- 28 Kempf (2006: 76) schrieb: „Empirisch fundierte Daten [in den wissenschaftlichen Vorträgen - MSK/JUN] vermögen nur die wenigsten Referenten zu präsentieren [...]. Eine Vielzahl der Hypothesen basiert so auf unpräzisen Analysen von Raptexten. Welchen Status die jeweiligen Künstler in ihren Szenen einnehmen und welche Relevanz ihren Texten zuzuschreiben ist, bleibt leider oft unbeantwortet. Am deutlichsten wird das während des Vortrags von [...] Jörg-Uwe Nieland und Marcus S. Kleiner, die das deutsche Label Shok-Muzik als Artikulationsinstanz gesellschaftlich marginalisierter Gruppen in Deutschland hinterfragen wollten. Es grenzt an Effekthascherei, wie die beiden von einer neuen Qualität des Gangster-Rap sprechen. Auf Nachfrage gesteht das Duo, das vollständige Werk der Künstler nicht zu kennen. Das Label zeigte sich zuletzt unkooperativ und stellte ihnen trotz Zusage keine Tonträger zu.“ Unser Versuch, eine Gegendarstellung bzw. Richtigstellung im Magazin zu präsentieren, war nicht erfolgreich - obwohl zunächst *Einsicht* und Kooperationsbereitschaft durch den Chefredakteur Dennis Kraus (im wiederholten Gespräch und Emailverkehr mit Marcus S. Kleiner) signalisiert wurde und im Rahmen eines Berichts über Irie D vom Label *Shok-Muzik* (in der Dezember-Ausgabe) auch die Gelegenheit für eine Gegendarstellung bestanden hätte.
- 29 Die Quintessenz des Artikels von Kempf, der sich auf eine Aussage von Murray Forman stützt, lautet, dass die Wissenschaft HipHop mehr brauche, als dieser sie. Gerahmt wurde diese Aussage durch die einleitende Bemerkung, dass die Tagung wieder einmal gezeigt hätte, ‚Hip-Hop-Leben‘ und ‚Hip-Hop-Studieren‘ seien zwei grundsätzlich verschiedene Dinge. Um diese Einschätzung mit Berechtigung äußern zu können, hätte Kempf einerseits eine umfassende Kenntnis der wissenschaftlichen Hip-Hop-Forschung besitzen und sich andererseits ohne Vorbehalte auf die Vorträge einlassen müssen, die fast durchgehend die Kritik von Kempf materialreich und szenearffin widerlegten. Beides war allerdings leider nicht der Fall. Insofern zeugt das, was Kempf der akademischen HipHop-Forschung vorwirft, nämlich grundsätzliche Ahnungslosigkeit, davon, was er als Vertreter eines Szenemediums mit Blick auf die Wissenschaft formuliert.

Anders hingegen die Haltung von *Shok-Muzik*, die uns, entgegen der falschen Darstellung von Alexander Kempf, mit Material versorgten und auch für ein Interview zur Verfügung standen, gerade weil ihnen eine nicht-journalistische Auseinandersetzung als interessant und produktiv erschien.³⁰

Shok-Muzik. Straight outta Wedding: Kanaken with Attitude

Die bisherigen Ausführungen sollten vor allem verdeutlichen, dass die Hip-Hop-Entwicklung in Deutschland nicht mit der in den USA zu vergleichen ist. Dies gilt insbesondere für den Gegenstand ‚Gangster-Rap‘. Die deutsche Szene lässt sich (bislang) mit Loh und Güngör (2002: 12ff.) in zwei Lager unterteilen: ‚Deutschrap‘ und ‚Multikulti-Rap‘ bzw. ‚Migranten-Rap‘. Die Trennlinie verläuft entlang verschiedener sozialer Erfahrungen. ‚Deutschrap‘ ist von und für wohlhabende weiße Jugendliche (erinnert sei hier an die Parole, die Thomas D. von den Fantastischen Vier 1992 für die Ära des Deutschrap ausgab: „We are from the Mittelstand!“),³¹ während von Loh und Güngör (ebd.) der ‚Migranten-Rap‘ als „HipHop-Kultur des Aufbegehrens“ und als „Stimme der Straße“ klassifiziert wird. Eine Thematisierung von Gangster-Rap findet in Deutschland erst seit einigen Jahren statt (bspw. Mikos 2000; Heckenesch 2005; Strick 2005; Haas 2005; Elfein 2007). Gerade hier sind die Vergleiche mit den Zuständen in den USA, welche ja nicht nur in den Rap-Texten, sondern auch in zahlreichen Filmen dokumentiert sind, insbesondere bezogen auf Ereignisse, wie die Unruhen in Los Angeles oder die Ermordungen von Tupac oder B.I.G., nicht möglich.

30 An dieser Stelle sei daher ausdrücklich *Shok-Muzik* und seinen Künstlern, namentlich dem Pressesprecher Timm Zolpys sowie Label-Chef Big Sal und Irie D für ihre Unterstützung und Gesprächsbereitschaft gedankt.

31 Elfein (2007: 14) sieht zwei Kritikpunkte an den Fantastischen Vier: erstens stammen sie nicht aus der Szene und zweitens können sie nicht rappen bzw. reimen. Im ‚Feindbild‘ der Stuttgarter Band sieht er eine Gemeinsamkeit zwischen Aggro und den Rödelheimern: „Die HioHop-Aktivististen der 1990er reagierten auf den Erfolg der Fantastischen Vier mit Abgrenzung. Die (nicht nur) von den Fantastischen Vier betriebene Reduzierung komplexer Reimstrukturen auf einen einfachen Endreim macht die Abgrenzung dabei leicht, man spricht herablassend von Pop Rap.“ (Ebd.: 15) Vgl. zum Selbstverständnis der Band Die Fantastischen Vier 1999.

Gerade dies macht den Untersuchungsgegenstand *Shok-Muzik* aus wissenschaftlicher Perspektive so interessant. *Shok-Muzik* ist ein Label³² und wurde 2004 vom Ex-Harleckin Big Sal und Crazy Be (von den Flying Steps) gegründet. Laut Selbstbeschreibung handelt es sich um ‚Hardcore-Rap‘. Als Hintergrund wird die Streetgang Black Panthers genannt, die in den 1980ern im Berliner Stadtteil Wedding agierte und deren Mitglied Big Sal war. Zur Zeit sind acht Künstler und vier Produzenten bei *Shok-Muzik* unter Vertrag (Irie D, Ufuk Sahin und Crackaveli sind die Bekanntesten). In der Selbstbeschreibung zur Maxi-CD *Gangster-Rap* (Crackaveli feat. Irie D & Emok) hieß es im Frühjahr 2006:

„Derzeit in aller Munde - jetzt raus! SHOK-MUZIK kommen scharf um die Ecke und greifen nach der Krone. Straight aus WEDDING/BERLIN sind die drei Speerspitzen des Labels nicht zu überhören. IRIE D, CRACKAVELI und EMOK zeigen deutlich, wer der Herr im Revier ist. Ob für die Teeniepresse oder auch für den SPIEGEL - SHOK-MUZIK ist eindeutig das herausragende und lebendigste Label wenn es um crediblen Hip Hop in Deutschland geht.“ (<www.shokmuzik.com> [Zugriff: 09. Juni 2006]).³³

Aus unserem Gespräch mit den *Shokkern* im Sommer 2006 lassen sich folgende Punkte zum Selbstverständnis von *Shok-Muzik* festhalten und einordnen:

1. Die *Shokker* definieren sich in Abgrenzung zu *Aggro*. Sie unterstellen den Konkurrenten ein hohes Maß an Professionalität (vor allem gutes Marketing), kritisieren aber die Nähe zum großen Geld (konkret die Einflussnahme finanzstarker Firmen, die von Anfang an dabei waren). Waren in der Startphase des Gangster-Rap in Deutschland der Hass auf Fanta 4 der gemeinsame Nenner, so sind die Bands nun zur Anmache innerhalb des Subgenre Gangster-Rap übergegangen. Dies betrifft nicht mehr nur die Auseinandersetzung zwischen Städten (lokale Ausprägung), sondern vollzieht sich auch in einer Stadt. Gründe für die ‚Anmache‘ sind der ökonomische Erfolg sowie die mediale Aufmerksamkeit, die *Aggro* zu Teil wird. Neben

32 Der *Wikipedia*-Eintrag war im Sommer 2006 falsch, damals (am 09. Juni 2006) wurde *Shok-Muzik* als Band bezeichnet. Inzwischen ist dieser Eintrag nicht nur korrigiert, sondern es finden sich zahlreiche Links und Diskussionseinträge (Zugriff: 18. Dezember 2006). Vgl. <www.shokmuzik.com> sowie die Einträge zu *Shok-Muzik* auf <www.rap.de>, <www.hiphop.de> und <www.clubbersguide.cc> (Zugriff: 18. Dezember 2006).

33 Dieses Zitat und einige der folgenden Zitate, die insbesondere von Webseiten stammen, werden so aufgeführt, wie wir sie vorgefunden haben, also ohne semantische, grafische usw. Veränderungen, auch auf die Gefahr hin, dass dies den Lesefluss mitunter einschränkt. Zentral für uns ist hierbei, *O-Töne* einzufangen und spezifische Sprachformen nicht durch wissenschaftliche Sprachvorschriften zu regulieren.

den Diss-Tracks (s.u.) ist das Verbrennen von einem T-Shirt mit *Aggro*-Logo in einem Video der *Shokker* ein klarer Beleg für die Ästhetisierung von Gewalt.

2. Anderen Künstlern wird explizit die Authentizität abgesprochen: „*Bus-hido is Bravo*“ (Big Sal). Diese Einschätzung teilen inzwischen auch andere (vgl. Oehmeke 2007: 184). Gleichzeitig ist zu betonen, dass diese Aussage dem klassischen Muster – also der Präsentation von ‚Härte‘ und dem Ritual der ‚Anmache‘ folgt.

3. In ihrer Positionierung und Vermarktung bezeichnen sich die *Shokker* als einzige Gangster-Rapper Deutschlands. Diese Zuschreibung wird durch die große Anerkennung – insbesondere im Wedding – getragen (s.u.). Der Gewaltbezug ist nach Selbstdarstellung echt – und eben kein Marketing oder aus zweiter Hand, wie bei den *Aggro*-Produktionen. Dazu Label-Chef Big Sal: „Auch wenn wir bald in großen Villen wohnen, wir vergessen unsere Wurzeln nicht.“ Betont werden die Erfahrungen „auf der Straße“ und im Knast. Sie sind Teil des Lebens der *Shokker*; ihre Raps sind ‚Reportagen des Alltagslebens‘. Irie D ergänzt hierzu: „Wenn ich singe, ‚Ich schneide dir die Kehle durch‘, dann ist das keine Aufforderung, ich will auch kein Vorbild sein, das ist eben nur ein Vorschlag.“ Es handelt sich um eine Ästhetisierung von Gewalt, wie um den Anschluss an die mediale Dramatisierung von Gewalt. Aufgrund ihrer Vergangenheit in Gangs bilden Praktiken von Gewalt sowohl für die Ästhetisierung als auch die mediale Inszenierung den Hintergrund. Dieser Hintergrund wiederum verleiht den Aussagen und letztlich auch der Inszenierung ‚Authentizität‘.

4. *Shok-Muzik* sieht sich als echtes Indie-Label und beteuert, dass dies auch so bleiben soll – was nicht eine Zusammenarbeit mit einem *Major* grundsätzlich ausschließt (im Herbst 2006 kam es zu einem Deal mit *Warner*). Zwei Jahre nach der Labelgründung sind die Verantwortlichen sehr zufrieden, denn die Bekanntheit steigt und aktuell sind mehrere wichtige Produktionen angekündigt.³⁴ Zentral aber ist und bleibt die „Verbindung zum Kiez“ (Big Sal). Zwar hat die Medienresonanz *Shok-Muzik* bekannter gemacht, aber was zählt, ist der Zuspruch im Wedding. Im Januar 2007 war das Video zum Song „Das ist Gangsta“ das meistgesehene Musikvideo bei *YouTube*. Der Deal mit *Warner* hat sich – zumindest für den *Major* nicht ausgezahlt (vgl. Oehmeke 2007: 182).

34 Hiermit ist insbesondere Irie D's Album *Live dabei* gemeint, das vor dem Hintergrund des Erfolges der Single „Was jetzt los?!“ vermarktet wird. Das Stück schaffte es Ende Oktober 2006 unter die Top 50 der deutschen Single-Charts (vgl. <www.shokmuzik.com>, Zugriff: 18. Dezember 2006).

5. Das Verhältnis zu den Medien ist angespannt (s.u.), denn anfangs „zenalisierte MTV einige Stücke“ (Big Sal). Auch gab es längere Zeit kaum Stücke der *Shokker* im Radio zu hören. Dies änderte sich ab Herbst 2006. Die Single „Was jetzt los?!“ von Irie D wurde von den Zuschauern der MTV Show *TRL* zwei Wochen lang auf Platz zwei gewählt.³⁵ Auch wenn eine vorsichtige Öffnung der Medien gegenüber *Shok-Muzik* zu verzeichnen ist: im Gegensatz zu den Protagonisten von *Aggro* und vor allem Bushido, werden andere – direkte Ansprachen der Fans – gewählt. Mit dieser Strategie wird der Mythos des Gangster-Label nachhaltig gestützt.

6. Für die *Shokker* bestehen wenige Auftrittsmöglichkeiten an klassischen Orten – insbesondere den großen Festivals (etwa beim *Splash!* 2006). Die kostenlosen Workshops (s.u.) versuchen dies auszugleichen.

7. Der Anspruch lautet: Jugendliche von der Straße bzw. aus dem kriminellen Umfeld holen – sie würden sonst Handys klauen und Drogen verkaufen. Aus diesem Grund werden Workshops in Jugendhäusern veranstaltet. Eine Instrumentalisierung durch die Politiker, Schulen oder andere Stellen wird dabei aber bewusst abgelehnt. Die Selbststilisierung und das Selbstverständnis der *Shokker* werden auch in einem Interview mit *rap.de* anlässlich des Erscheinens von *Doppeltes Risiko* (Crackaveli & Irie D) deutlich³⁶:

Ausschnitt aus dem Interview mit rap.de:

rap.de: „Eure neue Single heißt ‚Gangster-Rap‘. Wie seht ihr es, das zur Zeit eine Menge Leute mit dem Gangster-Rap Thema kommen und versuchen mitzumischen.“

Irie D: „Wir trennen die Spreu vom Weizen! Ganz Deutschland soll erfahren wer wirklich die Eier in der Hose hat und wer vorgibt Gangster zu sein, obwohl er gerade bei Mutti 10 Euro aus der Potte geklaut hat und so’n scheiß, das liegt mir besonders am Herzen. [...] Wir als Hardcore-Label haben auch mit Problematiken zu kämpfen, mit denen andere Labels nichts am Hut haben. Wenn wir z.B. auf Festivals gehen, kacken viele Menschen ab, dass gleich die halbe Berliner Gang Banger Szene mit von der Party sind. Unsere Texte und Videos sind auch nicht ohne! Wir sind eben schwer zu schlucken. Ich will mich nicht dem Markt bücken sondern der Markt soll sich vor mir bücken!“

Crackaveli: „Für mich ist der Grund, warum wir noch nicht im Fernsehen sind ganz einfach: Wir sind zu hart für die Leute und die Medien. Wir werden uns trotzdem nicht unterkriegen lassen, im Gegenteil wir werden uns auch in den

35 Dieses Voting brachte Irie D drei Besuche in der Show ein. Außerdem gab es ein Interview mit ihm in der Dezember-Ausgabe der *Backspin* (Ausgabe # 81, 2006, 72-73).

36 Das Album erschien 2005 auf *Trademark Trax* (Berlin).

Medien etablieren. [...] Die Wahrheit siegt! Und wir sind die Wahrheit im Gangsterrap und nix anderes! Wenn ich so was mal mache, wird es auch mit meinem Leben zu tun haben. Also immer mit dem Geruch der Strasse und dem, was ich so den ganzen Tag mache. Auf jeden Fall 100 % authentischen Kram.“

Quelle: <www.rap.de/features/567/t2> (Zugriff: 22. Juli 2006)

Um den Stil und das Selbstverständnis der *Shok-Muzik*-Produktionen zu verdeutlichen, präsentieren wir Textauszüge aus drei Songs. Wie oben beschrieben, kreisen die Songs um wenige Themen: Gewalt, Waffen, Autos, Frauen, Kohle, Wettkampf. Die Textauszüge sind insofern typisch für die *Shok-Muzik*-Produktionen, weil Gewalt als einziger Ausweg, um sich auf der Straße zu behaupten, propagiert wird.

Im Song „Nur die Starken“³⁷ werden Gewalt und Gefängnisserfahrung angesprochen: „Ein falscher Blick und Ihr wisst, ich starte ein Attentat“; „Das erste Mal angeklagt wurde ich mit 10 Jahren, [...] meine Leute haben ihr halbes Leben im Knast verbracht“. Im Song „Die Straßen sind kalt“³⁸ wird das Leben im Ghetto beschrieben: „Ich bin ein Händler, ich bin ein Gangster, ich verkauf den Stoff von Januar bis Dezember, [...] Ihr kennt meinen Namen, nichts ist erfunden“; „Wir sind die Jungs mit Macheten, kommt auf die Straße und wir machen Dich kalt“; „Ficken und gefickt werden heißt das Motto und ficken ist wie ein 6er im Lotto“.

Nach diesen Impressionen nun ein längeres Zitat aus dem Song „Der Angriff“. Dieser Song verschaffte dem Label und insbesondere Irie D und Ufuk Sahin Aufmerksamkeit bei der Berliner Konkurrenz und den Medien. Der Song erschien im Frühjahr 2006, er schaffte es im Sommer 2006 auf einen Sampler des HipHop-Magazins *Juice*. Der Diss-Track greift Bushido, Kool Savas, Azad, Sido, Fler, Eko Fresh, Aggro Berlin und Curse an.³⁹

Ausschnitt aus dem Song „Der Angriff“

„[...] wir greifen an ihr Opfer macht euch bereit, Irie D Ufuk Sahin jetzt ist unsere Zeit, wir machen uns bereit und suchen Streit, ab jetzt nennen wir Namen ihr seid Live dabei

[...] und Bushido ist ein Opfer er läuft immer nur mit, ich nehm mein Messer zieh seine Tattoos und geh damit,

37 Der Song stammt vom Album *Doppeltes Risiko* (Crackaveli & Irie D), er erschien 2005 auf *Trademark Trax* (Berlin).

38 Der Song stammt ebenfalls vom Album *Doppeltes Risiko* (Crackaveli & Irie D) und erschien 2005 auf *Trademark Trax* (Berlin).

39 Der folgende (Text-)Auszug enthält Angriffe auf Bushido, Kool Savas, Sido, Fler, Eko Fresh, und TonD. Die Aufzählung weitere Rapper, die in dem Song gediss werden, soll verdeutlichen, dass Irie D und Ufuk Sahin zu einem Rundumschlag ausholen und deshalb auch so große Aufmerksamkeit erhielten.

ist kein Geheimnis dass Bushido für seinen Schutz bezahlt, ganz Deutschland soll jetzt wissen dass er Schutzgeld zahlt

[...]

komm in mein Viertel und ich schlitz dich auf, bring Bushido gleich mit ihr Hunde regt mich auf, verpiss dich

Eko hier gibt's kein Platz für dich, sogar 12jährige Kinder kommen und klatschen dich, und Toni D erinner' dich, Ufuk Sahin hat es mir erzählt, in Neukölln hat man dich gejagt, misshandelt und gequält, deswegen bist du geflüchtet lässt dich nirgends wo blicken, ist auch besser denn sonst werden wir dich irgendwo ficken

[...]

Kool Savas eigentlich ist es peinlich über dich zu reden, weil Du ein Niemand bist über dich gibt es nichts zu erzählen, [...]

Fler zwischen dir und mir gibt es einen Unterschied, ich will wissen dass Du weißt dass es einen Kanaken gibt, der jetzt kommt dich klatscht und dir deinen Adler stiehlt, Du träumst von Geld und Ruhm doch das ist unser Spiel, Fler Du bist ein Opfer und hast weder Klasse noch Stil, [...]

ich geb dir ne Klatsche und klau deine Maske, Opfer wie Du werden gefickt auf der Strasse [...]"

Auf „Der Angriff“ folgten Diss-Tracks gegen Irie D: „Ich bin am Zug“ von Alpa Gun⁴⁰; „Ich Bang Dich“ von MOK⁴¹ und „AZ Pit Bull VS Shmok Muzik“ von Azad.⁴² Während in den *Mainstream*-Medien diese Stücke nicht bekannt sind, sorgen sie in der deutschen HipHop-Szene für Aufmerksamkeit und *credibility*. Das gegenseitige ‚Dissen‘ in Songs gehört zu einem der wesentlichen Aspekt der Selbstverständigung in der *HipHop-Community*: etwa zum (verbalen) Austragen von Konflikten (aus dem allerdings meist auch reale, teilweise gewaltsame, Konflikte werden), als Distinktionsritual und Medium zum Aufbau von Identität.

40 Alpa Gun ist ein Berliner Rapper türkischer Herkunft, er steht beim Label *Sektenmusik* unter Vertrag und ist seit 2004 mit der Rap-Crew Die Sekte unterwegs. Alpa Gun fungiert bei Konzerten meist als Sidos Back-Up-Rapper. Berühmtheit erlangte Alpa Gun aufgrund einer Schlägerei im Backstage-Bereich der *MTV HipHop Open 2004* zwischen den Labels *Aggro Berlin* und *Bozz Music*.

41 ‚MOK‘ steht für ‚Musik oder Knast‘ und ist der Künstlernamen eines Berliner Rappers mit türkischer Herkunft. 2006 gründete er sein eigenes Label *ersboserjunge*. Der teilweise von Sido produzierte Künstler ist vor allem durch Diss-Tracks gegen Bushido (bspw. „Sonny Dead“, „Die Wahrheit“) aufgefallen.

42 Azad ist ein deutscher Rapper kurdischer Herkunft. Sein Künstlernamen heißt übersetzt Freiheit. Seinen größten Erfolg konnte er durch das gemeinsame Album mit Kool Savas, *ONE*, das am 29. März 2005 über *Sony BMG Music Entertainment* erschien, feiern.

Shok-Muzik in den Medien

Die Medien tun sich schwer im Umgang mit *Shok-Muzik*. Bemerkenswert ist daher der Beitrag im ARD-Kulturmagazin *Polylux*, denn hier wurde ein Zusammenhang zwischen der Gewalt an der Rütli-Schule und der Arbeit von *Shok-Muzik* hergestellt.⁴³ Die Printmedien berichten punktuell. Die Beiträge von Hass (2005, 2006) in *SPIEGEL ONLINE* zeigen beispielhaft, dass bei der journalistischen Beschäftigung mit *Shok-Muzik* kaum mehr als Phrasen gefunden werden. Die unschöne Situation im Wedding und die schlimme Vergangenheit der Protagonisten dienen als Aufhänger, werden aber kaum kontextualisiert. Genau wie die *Shokker* keine Lösungen anbieten, gelingt es den Medienvertretern kaum, Perspektiven aufzuzeigen oder Forderungen – etwa an ‚die Politik‘ – zu stellen. Der Unterschied ist nur, dass die Vertreter von *Shok-Muzik* dies gar nicht wollen, d.h. sich, zumindest in der Selbstwahrnehmung, mit der Situation (gut) arrangiert haben.

„Dass in deren Texten Gewalt und Kriminalität den Ton angeben, findet Bülant nur konsequent. Die Jugendlichen gäben wieder, was ihrem Lebensgefühl entspricht. Wenn man Vorbilder suche, solle man sich an die Eltern wenden. Für Sozialutopien ist in den Songs der Shokmuzik-Rapper kein Platz. ‚Ich frage nicht, warum es so ist. Ich sage, dass es so ist‘, fasst Sahin das Stilprinzip zusammen. Rap als Diagnose ohne Hoffnung auf Besserung. [...] Man kann mit dieser Ästhetik viel Erfolg haben, Stars wie Sido und Bushido beweisen es. Es droht aber auch die Gefahr, sich in der Falle der Parallelgesellschaft endgültig einzurichten: Man bleibt unter sich, sucht Halt in der Herkunftskultur und lässt sich die Rolle des Buhmanns von jenen kaufkräftigen Mittelschichtskids versilbern, die man auf der Straße früher abgezogen hätte.“ (Haas 2006)

Auch die Berichterstattung in den einschlägigen Szeneblättern griff zunächst auf die bekannten Klischees zurück. Beispielhaft dafür ist die Plattenkritik zu *Gangster-Rap* (dem im Juli 2006 auf *Trademark Trax* erschienenen Sampler von *Shok-Muzik*):

„So scheint die Besiegelung eines ‚Real-Gangster-Images‘ auch der rote Faden durch das gesamte Album zu sein. Die *Shok-Muziker* thematisieren immer wieder ihren direkten Bezug zur Straße und der dort allgegenwärtigen Gewalt. Vielleicht kann man auch aus diesem Grunde wirklich von einer der wenigen echten

43 Hintergrund ist, dass Ufuk Sahin einige Wochen die Rütli-Schule besucht hat. Die Vorgänge an der (inzwischen ‚berühmt-berüchtigten‘) Hauptschule im Berliner Stadtteil Neukölln aber bildete lediglich den Rahmen für den Beitrag des Kulturmagazins. Im Mittelpunkt stand die Haltung der Künstler und ihre Verortung im Wedding.

„Gangster-Rap“-Veröffentlichungen sprechen. Musikalisch bekommt man über weite Strecken sehr trockene und düstere Synthie-Beats geboten, die sich mit manchmal sehr minimalistischen Flows gut ergänzen.“ (Heilmann 2006: 90)

Besonders drastisch ist das Missverhältnis zwischen *Shok-Muzik* und den *Mainstream*-Medien allerdings in der *Bravo*-Berichterstattung zu beobachten. Im Beitrag „Der Rap-Krieg tobt! Untergrund-Rapper attackieren Hengzt und Fler!“ (*Bravo*, August 2006) wurde für Fler und Bass Sultan Hengzt Position bezogen und die *Shokker* als unversöhnliche und gewaltbereite Außenseiter bezeichnet. Als Grund für den Vorfall am 18. Juli 2006 in der Berliner Szene-Disco *Ku'Dorf* wird von der *Bravo* der Diss-Track „Der Angriff“ von Irie D und Ufuk Sahin genannt. Nach der *Bravo*-Darstellung wurden Hengzt und Fler, die den Chart-Erfolg von „Trendsetter“ feiern wollten,⁴⁴ im VIP-Bereich der Disco neben den Tisch der *Shokker* gesetzt.⁴⁵ Fler, der in der „Schau nicht weg“-Aktion von *Bravo* gegen Gewalt an Schulen beteiligt ist, wollte (angeblich) deeskalieren und fasst die Ereignisse so zusammen:

„Ich bin erschüttert über diese Sache. Vor kurzem habe ich einen guten Freund wegen einer Messerstecherei verloren. Ich bin froh, dass an diesem Abend niemand ernsthaft verletzt wurde. Gewalt ist keine Lösung. Damit erreicht man nix!“

In einer Presseerklärung von *Shok-Muzik*⁴⁶ wurde der Vorfall anders dargestellt:

„Fler erschien mit mehreren Bodyguards im VIP Bereich und ging mit ausgestreckter Hand zu den Shokkern um Frieden zu schließen. Da die *Shokker* in keiner Weise mit den *Aggro Berlin* Künstlern in Verbindung gebracht werden wollen, forderten sie Fler und seine Bodyguards auf zu gehen, da sie nicht erwünscht seien. Da Fler bemerkte, dass er sich vor den *Q-Dorf* Gästen lächerlich

44 Das am 23. Juni 2006 bei *Aggro Berlin* veröffentlichte zweite Album von Fler stieg auf Platz 4 in den *Media Control-Album-Charts* ein - verlor dann aber schnell an Plätzen und fiel nach 6 Wochen aus den Top 50. Fler sorgte mit seinem ersten Album *Neue Deutsche Welle* (ebenfalls bei *Aggro Berlin* veröffentlicht) aufgrund seiner vermeintlichen bzw. tatsächlichen nationalistischen Text- und Symbolverweisen für Aufsehen.

45 „Geschrei! Ein wildes Handgemenge. Ganz plötzlich attackiert Untergrund-Rapper Irie D den *Aggro*-Star Fler. Sofort stürmen Flers Bodyguards und sein Homie Bas Sultan Hengzt dazwischen. Es fliegen Fäuste. Dann wird es lebensgefährlich. Einer zieht ein Messer, bedroht Fler und seine Homies. Der Bodyguard reagiert blitzschnell, stellt sich sofort schützend vor alle. Der Angreifer hält ihm das Messer direkt an den Bauch. So stark, dass sich die Klinge in die Haut des Bodyguard ritzt.“

46 Die Presseerklärung stammt vom 20. Juli 2006.

machte, fühlte er sich in seinem Stolz gekränkt und begann merkwürdige, zusammenhanglose Sätze zu stammeln. Die Shokker forderten ihn und seine Bodyguards erneut auf zu gehen. Anschließend äußerten Fler und seine Bodyguards provokante Bemerkungen, worauf der Shok Rapper Irie D Fler eine Schelle verpasste. Fler flüchtete daraufhin, während seine Bodyguards versuchten die Shokker unter Kontrolle zu bringen. [...] Anschließend verließen die Shokker unversehrt die Party und fühlten sich einmal mehr in ihrer Meinung über Aggro Berlin und deren Pseudo Gangster Image bestätigt. Sie gingen in einen anderen Club und genossen den Rest des Abends in bewährter Shok-Muzik Tradition.“
(Quelle: <www.shokmuzik.com>)

Inzwischen haben der Chart-Erfolg von Irie D und die Workshops des Labels in verschiedenen Jugendzentren auch zu einer anderen – wohlwollenderen – Form der Berichterstattung geführt. Als ein Beleg dafür können Auszüge aus einem Interview von Irie D mit *Backspin* angeführt werden:

Backspin: „Medien wie MTV haben dich dagegen mit offenen Armen empfangen. Du warst ja mit ein und derselben Single dreimal bei Voting „TRL“ zu Gast, was sehr ungewöhnlich ist.“

Irie D: „Ja, das ist ungewöhnlich. Aber das wollten die Leute eben, das hatte nichts mit MTV zu tun. Die Leute haben wie verrückt dafür gevotet. Ich war zwei Wochen lang auf Platz zwei der TRL-Charts, und das als Newcomer, das soll mir erst mal jemand nachmachen. [...]“

Backspin: „Ihr habt eure Reichweite ja auch ein Stück weit vergrößert, indem es nun diesen Deal zwischen Warner und Shok-Muzik gibt. Ändert das etwas für dich?“

Irie D: „Für mich ändert das sehr viel. Ich kann mich der Tatsache, dass ich jetzt eine gewisse Vorbildfunktion habe, nicht entziehen.“ (*Backspin* 81: 73)

Reaktionen der Fans

Über *Shok-Muzik* findet auch in verschiedenen Chats eine rege Diskussion statt.⁴⁷ Als Muster ist auffällig, dass die *Hardcore*-Fans zumeist tatsächlich aus dem Wedding kommen und die Produkte als ‚echt‘, ‚ehrlich‘ und ‚hart‘ anpreisen. Wenn die Gangster-Attitüde kritisiert wird, wird von den ‚echten‘ Fans mit der sozialen Erfahrung im Ghetto gekontert. Die Nähe zu den *Shokkern* ist hier Distinktionsmerkmal.

47 Für dieses Kapitel wurden insbesondere die Chats auf <www.rap.de> (bzw. <www.fourm.rap.de>) und auf <www.golyr.de> untersucht (Zugriff: 18. September 2006).

Ebenfalls deutlich ist, dass die Sprache und Direktheit der *Shokker* von den Fans übernommen wird. Der Chatkommunikation nach zu urteilen, wächst eine eingeschworene Fangemeinde. Hier exemplarisch ein kurzer Auszug aus *Rap.de*:

Schnöneberger am 18.04.2006

„80ér 90ér jahren war wedding immer ghetto es ist immer noch so, macht weiter jungs so euch kann keine ficken mit nem texten auch so nicht also kopf hoch immer nach vorne schauen, für shokmuzik gibst keine gegner, die strassen sind kalt ihr wisst wie ich das meine wahr. wir waren diejenigen die 24/7 von 1-12 januar bis dezember im nauenerlatz gestanden haben von dem feindem geschützt haben wir sind alle soldaten und zwar für immer und ewig. viel erfolg s h o k m u z i k.“

ElektroRza am 19.04.2006

„ShokMuzik ist in kommen, egal ob der Neid aus Euch spricht! 2006 soll Euer Jahr werden, denn ich weiss in diesem Label steckt potenzial, nicht nur die Rapper sondern auch die Produzenten geben 120%!!! Macht weiter so und lasst den Wedding leben... peace“

Silkie am 20.04.2006

„also die beats sind ja geil nur dieses ami gepose passt ganz einfach nicht auch nicht in deutschland mann. diese rapper sind einfach keine amis! sie sehen alle komisch aus.“

Pankstr am 10.05.2006

„also ihr dorfkinder im gegensatz zu euch möchtegern berliner kenn ich die jungs und das sind keine spaßten genau so wenig lacht jeder die us sie sind zwar nicht die gettho kinder aus wedding da gibts ganz andere leute see me aber die leute sind auf keinsten opfas“

Weddinger am 20.06.2006

„also erstens will ich mal was zu den deppen sagen die am anfang hier so ein schwachsinn laber. um ehrlich zu sein habt ihr keine ahnung von raps! wer hört heutzutage denn noch fler oder die maukorkbfresse sido! ihr seid alle hängen geblieben und da ihr nicht aus unserer gegend kommt könnt ihr nicht wissen was sie im text damit sagen wollen. naja jeder hat eine andere auffassung von den texten und wenn ihr sagt das ist scheiße dann braucht ihr doch gar nicht reinzuhören und könnt weiter eure kindermusik weiterhören! aber shokmuzik hat sich ganz schön mächtig ist zeug gelegt und die haben was auf die beine gestellt was nicht sehr leicht ist! deswegen erstmal respekt an euch und weiterhin viel erfolg. man hört sich wa?“

hannabolika am 09.07.2006

„vom qualitativen der musik gesehen, ist shokmuzik schon ganz oben dabei. die message der texte kommt gradlinig und ist problemlos für jeden zu verstehen. das gefällt mir. ob shokmuzik jetzt wirklich gangster sind oder nicht, interessiert mich nicht. sie produzieren musik, die mir gefällt und der rest ist unwichtig. gangster hin oder her, ich kenn sie persönlich nicht... da fehlen mir die erfahrungen um mir davon ein wahrheitgetreues bild zu machen. ich geb' nen fick drauf *gangster*“ Quelle: <www.rap.de/features/567/t1> (Zugriff: 30. Juli 2006).

Zum Anspruch der *Shocker* und den Möglichkeiten von Rap-Workshops

Augenblicklich erleben Musikworkshops an deutschen Schulen und in Jugendzentren einen Boom. Aufgeschreckt von dem ‚Pisa-Schock‘, der eben auch die Missstände im Bereich der musikalischen Bildung offen legte, sowie die Zustände an deutschen Schulen (unter anderem durch die jüngsten Amokläufe) reist vor allem das Projekt *SchoolTour* erfolgreich durch die Lande (vgl. <www.school-tour.de>).⁴⁸ Ziel der *SchoolTour* ist es, die positive Wirkung von Musik und Kreativität als Mittel zur Gewaltprävention und zur Integration schwieriger Schüler zu nutzen. Dazu werden seit mehr als vier Jahren musikalische Projektwochen an allgemeinbildenden Schulen in Deutschland durchgeführt. National und international renommierte Künstler sowie Referenten aus den Bereichen Musikproduktion, Konzertveranstaltung und Medien vermitteln den Schülerinnen und Schülern eine Woche lang praxisorientierte Einblicke in das Musikgeschehen und leiten die Schüler zu aktivem Musizieren an. Während der Projektwochen finden Schülerbands zusammen, die unter professioneller Anleitung beim Abschlussfest der jeweiligen Woche zum ersten Mal live auf der Bühne stehen und die selbstkomponierten Musikstücke aufführen.⁴⁹ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang vor allem der Besuch der Rütli-Schule in Berlin. Der (neue) Schulleiter Helmut Hochschild schrieb in einer Dankesmail an den Projektleiter Jürgen Stark:

„Die von Ihrer Crew geleiteten Schüleraktivitäten haben wieder einmal gezeigt, dass auch in Jugendlichen, die Hauptschulen besuchen, Talente und positive Eigenschaften stecken, die es mit kreativen Methoden zu entdecken und zu för-

48 Einen anderen Ansatz verfolgt das Archiv der Jugendkulturen mit seinen Workshops *Culture on the road* (vgl. <www.jugendkulturen.de>).

49 Partner der *SchoolTour* sind: *Deutscher Musikrat, Bundeszentrale für politische Bildung, GEMA, GVL, Jazz & Rockschule Freiburg, Enorm Music, ConBrio Verlag, Schott Verlag* und *School Jam*.

dern gilt. Damit haben Sie dazu beigetragen, dass bei vielen Teilnehmer(inne)n neues Selbstbewusstsein geschaffen und gesteigert wurde, wie Teamfähigkeit, Selbstvertrauen und Ausdauer. Das Gemeinschaftsgefühl an unserer Schule hat einen weiteren positiven Schub erhalten.“⁵⁰

Eine an der Rütli-Schule durchgeführte Evaluation konnte die Einschätzung bestätigen.⁵¹

„Die Begeisterung der Schüler war am größten, wenn Stars von außen kamen und diese ‚hautnah‘ erlebt werden konnten. Die Besuche von und die Arbeit mit *Muhabbet* und *Outländisch* haben bei den Schülern bleibende Eindrücke hinterlassen. Der Satz, ‚teilweise wollen wir das weitermachen‘, kann als Auszeichnung für die *SchoolTour* angesehen werden. Als wertvoll ist darüber hinaus zu bewerten, dass die Musikschule Neukölln ihre Unterstützung an die Veranstaltung der *SchoolTour* anschloss und vertiefte (dies meint die Bereitstellung von *know how* und Material, wie z.B. Instrumente.[...] Die Teilnehmer an der *SchoolTour* haben Anerkennung bei den Mitschülern, ihren Freunden, aber auch den Eltern und Lehrern bekommen: ‚Wir können auch etwas anderes‘ (nicht nur frech sein), sagten sie stolz im Gespräch. Die Gründung der Rütli-Band ist *das* Erfolgserlebnis. Es wirkt identitätsstiftend für die Teilnehmer und die gesamte Schule - bis heute.“

Der Ansatz von *Shok-Muzik* ist anders als bei der *SchoolTour*. Die *Shokker* besuchen nicht die Schulen, sondern Jugendzentren und Stadtteilstadt. Bspw. unterstützen sie Veranstalter wie den *Weddinger Kiezboom e.V.* durch Auftritte von Crackaveli und Irie D (vgl. Haas 2005).

Eine neue Dimension ist mit dem „Shok The Future Workshop Tour 2006“⁵² erschlossen:

„Die Rapper des Berliner Gangster-Rap Labels *Shok-Muzik* sind an einem sozialen Brennpunkt aufgewachsen und entscheiden sich aufgrund von Umständen,

50 Als ein Referent der *SchoolTour* in den Jahren 2005 und 2006 hatte Jörg-Uwe Nieland über den Leiter des Projektes, Jürgen Stark, Einblick in die Korrespondenz mit dem Schulleiter der Rütli-Schule.

51 Die ‚Evaluation‘ der *SchoolTour* sowie eine erste Erhebung zum Verständnis der Schüler zu ‚rechtem HipHop‘ wurden am 19. September 2006 von Jörg-Uwe Nieland in den Räumen der Rütli-Schule durchgeführt. Einem Gespräch mit dem Schulleiter schloss sich ein knapp einstündiges Gespräch mit sieben Schülerinnen und Schülern an. Der ‚Evaluationsbericht‘ dient dem internen Gebrauch (für die *SchoolTour*) und ergänzt den Text in der Zeitschrift *Musikforum 2006* (S. 44ff.) um eine Bezugnahme auf die Einschätzung der Schüler. An dieser Stelle sei Jürgen Stark ausdrücklich für die Vermittlung der Gespräche an der Rütli-Schule gedankt.

52 <www.polylog.tv/wildpark/videocast> (vgl. hier den Clip zur *Shok-Muzik* „RAP Workshop Tour 2006“; eingestellt seit dem 19. Dezember 2006).

die sie selbst nicht beeinflussen konnten, für eine kriminelle Laufbahn. Mittlerweile haben sie sich jedoch für einen anderen Weg entschieden [...] Der Weg einer erfolgreichen Rap Karriere. Um diesen alternativen Weg auch anderen Jugendlichen aufzuzeigen, gaben *Shok-Muzik*-Rapper in der Vergangenheit kostenlose Rap Workshops in diversen Berliner Jugendzentren. Die durchweg positiven Erfahrungen, die sie dabei sammelten, motivierten sie dazu, das Workshop Konzept zu erweitern, um auch Jugendliche aus anderen deutschen Problembezirken zu erreichen. Zu diesem Zweck initiierte das Label *Shok-Muzik* die ‚Shok-Muzik The Future Workshop Tour 2006‘. Die *Shok-Muzik*-Rapper Big Sal, Crakaveli, Irie D und Ufuk Sahin tourten im November durch Jugendzentren in Berlin, Hamburg, Köln und Frankfurt, um vor Ort kostenlose Rap Workshops für Jugendliche zu geben.[...] ‚Baut keinen Mist auf der Strasse, sondern investiert eure Energie lieber in HipHop!‘, lautet die Message und sie wird von den Jugendlichen sehr ernst genommen, denn sie betrachten die *Shok-Muzik*-Rapper als Autoritäten, die aus einem ähnlichen Umfeld stammen und in der Vergangenheit ähnliche Erfahrungen gesammelt haben, wie sie selbst. Der aktuelle, mediale Erfolg des Labels *Shok-Muzik* zeigt den Workshop Teilnehmern zudem noch, dass sie es auch selbst zu etwas bringen können, wenn sie ihre Ziele fleißig und diszipliniert verfolgen. Ein weiterer, ebenfalls sehr wichtiger Themenschwerpunkt der *Shok-Muzik* Workshops sind die Diskussionsrunden, in denen die *Shok-Muzik*-Rapper mit den Jugendlichen über deren alltägliche Probleme und diesbezügliche Lösungsmöglichkeiten sprechen.“ Quelle: www.shokmuzik.com (Zugriff: 22. Juli 2006).

Dieser Workshop wird 2007 fortgesetzt. Problematisch hierbei ist allerdings, dass, auch wenn der Lebensmittelpunkt von realer Gewalt und Kriminalität zur Musik verlagert werden soll, in der Musik diese Lebenserfahrungen zentraler Gegenstand bleiben und damit kein wirkliches Distanzieren hiervon oder ein genuiner Neuanfang (zumindest perspektivisch) ermöglicht wird. Nichtsdestotrotz ist der Ansatz, Jugendliche in ihrem Lebensalltag und mit Blick auf ihre Erfahrungs- sowie Erlebniswelten abzuholen und eine Selbstverständigung hierüber in Gang zu setzen, der richtige Weg, um Veränderungen anzustoßen und nicht sofort mit Patentlösungen, die von Außen an die Jugendlichen herangetragen werden, aufzuwarten.

Fazit: ‚Geschichten der Gegenwart‘ als Mythos und Haltung

Abschließend möchten wir zwei Aspekte unserer Auseinandersetzung mit *Shok-Muzik* hervorheben: Erstens, war es für uns zentral, die Produktionen von *Shok-Muzik* als ‚Geschichten der Gegenwart‘ zu diskutieren. Die Bilder sozialer und individueller Wirklichkeit, die hierbei vermittelt werden, sind fast durchgehend desillusionierend: Es gibt kein Leben jenseits von Gewalt und Kriminalität; Wirklichkeit erscheint als ein durchgehender *Non-stop-Horror-Trip*; das Leben türkischer Jugendlicher der zweiten Generation wird durch Perspektivlosigkeit bestimmt; das Gesellschaftssystem kann nicht geändert werden, Sozialutopien sind aussichtslos; entweder ist man Jäger oder Opfer; mehr als Hartz IV gibt Dir die Gesellschaft nicht; Bildungs- und Integrationspolitik ist stets zum Scheitern verurteilt. Interessant ist hierbei, dass sich *Shok-Muzik* zwar intensiv der Ghetto-Symbolik bedient und sich bewusst in die Tradition des Gangster-Rap stellt, dies allerdings, ohne Ausstiegs- oder Veränderungswege aufzuzeigen. Das Leben im Ghetto, am Rande der Gesellschaft, als geduldete, aber nicht gewollte soziale Gruppe, wird nicht sozialromantisch oder sozialutopisch verklärt. *Wedding* bietet keine Auswege und keine Hoffnung, ist ein geschlossener sozialer Raum, in dem es alltäglich um Überleben, Selbstbehauptung, Fame, Community, Sex, Drogen und Verbrechen geht. Gangster-Rap ist für die *Shokker*, abgesehen vielleicht von den Leuten in Ihrem Viertel, kein Medium produktiver Vergemeinschaftung, kein Fest ethnischer und identitärer Hybridität, kein Lob auf die konstitutive gesellschaftliche Funktion der Multikulturalität, sondern primär eine Geschichte von Grenzerfahrungen und Grenzziehungen, der es nicht um Versöhnung und Dialog mit der Gesellschaft, von der sie marginalisiert und ausgeschlossen werden, geht.⁵³

Einen Ausweg, der aber kein existentielles Veränderungspotential enthält, lässt sich nur in Medium Musik finden bzw. diese ermöglicht ein illusionsfreies Abfinden mit der eignen sozialen Situation.

Ausschnitt aus einem Interview mit Irie D und Backspin #81 (2006): 73

Backspin: „Viele deiner Texte sind ja nicht besonders friedensstiftend. Ist das nicht ein Gegensatz, auf der einen Seiten Jugendarbeit zu leisten und auf der anderen mit derartig aggressiven Texten in den Medien zu stehen?“

53 Die Frage, ob ihre Produktionen, unabhängig von den Intentionen der *Shokker*, dennoch als identitätsstiftende soziale, kulturelle und individuelle Selbstverständigung in Deutschland bzw. als Artikulationsinstanz gesellschaftlich marginalisierter Gruppen verstanden werden können, ist nur durch eine umfangreiche empirische Studie zu beantworten.

Irie D: „Ich habe das schon einige Male gesagt, und ich betone es noch einmal: Ich rufe in meinen Texten nicht zu Gewalttaten auf, ich mache Straßenreprotage, CNN der Berliner Straße. Das heißt, du kannst den Weg gehen, den du auf meiner CD hörst, sprich den kriminellen Weg. Aber dann siehst du, was aus mir geworden ist. Ich habe überhaupt keine Perspektive außer der Musik. [...] Ich will den Leuten das nur zeigen und sie zu nichts aufrufen.“

Die von uns vorgelegte Darstellung des Selbstverständnisses, der Lyrics sowie der Reaktionen der Fans von *Shok-Muzik*, deutet eine neue Qualität im HipHop in Deutschland an. Eine neue Qualität schon deshalb, weil die Dichotomie, wie sie noch vor wenigen Jahren von Loh und Güngör (2002) vorgeschlagen wurde, nicht mehr gültig ist. Neben *Deutschrap* auf der einen Seite und *Migranten-Rap* auf der anderen Seite, etabliert sich gegenwärtig eine weitere Spielart: Gangster-Rap. Bei den *Shokkern* handelt es sich nicht um Rapper, die sich ihre Gewalt-Attitüde aus Vermarktungsgründen zugelegt haben und bei der erst Besten Gelegenheit, die ihnen die Medien für einen großen (und gut bezahlten) Auftritt bieten, zugreifen. Während die Entwicklung von Rappern wie Sido mit den bislang gültigen Kriterien interpretiert (und kritisiert) werden kann⁵⁴ – er wird durch die mediale Inszenierung zur ‚Fanta Vier-Variante‘ mit ‚Snoop Doggy Dog-Attitüde‘, also wie Stefan Raab medial zum ‚Spaß-Kasper‘⁵⁵ – entziehen sich Haltung und Strategie der *Shokker* einer Einordnung in die gängigen Raster. Der Horizont der *Shokker* beschränkt sich auf die ‚Jungs‘ (und mit Abstrichen auch ‚Mädels‘) aus dem Viertel. Eine Flucht, ein Ausbruch aus dem Viertel ist gar nicht angestrebt. Deshalb ist das Festival-Verbot bspw. auch kein Aufreger für die *Shokker*. Diese geringe Reichweite erlaubt keine Zuordnung der *Shokker* in das ‚Kanak-Attack/Spraak-Univerium‘.⁵⁶ Ob sich diese Situation durch die gegenwärtig steigende mediale Aufmerksamkeit und Präsenz verändern wird, bleibt abzuwarten.

54 Für Elfein (2007: 18) steht Sido für das Konzept von *Aggro Berlin*, HardCore-Rap als Karneval und Comedy zu veranstalten und zu vermarkten.

55 Zum aktuellen Erfolgskonzept von *Aggro* meint Elfein (2007: 19): „[...] dockt man an die Erfolge und das Konzept des *Rödelheim Hartreim Projektes* an, weiß man um die Wichtigkeit pornographischer Provokationen, die zum westdeutschen Verständnis von HardCore Rap schon immer gehörten, und kennt die verkaufsfördernde Wichtigkeit karnevalesker Assoziationen in diesem Land. Die textlichen Freiräume, die Karneval und Comedy gerade für sexistische und sonstige Äußerungen, die bewusst nicht PC sein wollen, bieten, werden genutzt.“ (Vgl. zu Stefan Raab Kleiner 2006: 174-211).

56 Als Anschlussfrage, die sich aus unseren Beobachtungen ergibt, möchten wir formulieren: Warum wird *Shok-Muzik* nicht von der weißen Mittelschicht gefeiert (wie dies etwa beim Gangster-Rap in den USA der Fall ist)?

Literaturverzeichnis

- Anders, Petra/Rüsel, Manfred (2004): *Filmheft Status Yo!* Till Hastreiter, D/CH 2003. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Androutsopoulos, Jannis (Hg.) (2003): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript.
- Appadurai, Arjun (1995): „The Production of Locality“. In: Fardon, Richard (Hg.): *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*. London/New York: Routledge, 204-225.
- Bennett, Andy (2003): „HipHop am Main: Die Lokalisierung von Rap-Musik und HipHop-Kultur“. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript, 26-42.
- Bonz, Jochen (Hg.) (2001): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hg.) (2005): *Popjournalismus*. Mainz: Ventil.
- Büsser, Martin (2004): *On the wild side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlagsgesellschaft.
- Clada, Marvin/Dembowski, Gerd/Ünlü, Deniz (Hg.) (2003): *Alles Pop? Kapitalismus & Subversion*. Aschaffenburg: Alibri.
- Clada, Marvin/Kleiner, Marcus S. (2003): *Radio Derrida. Pop-Analysen II*. Aschaffenburg: Alibri Verlag.
- Clayton, Martin/Herbert, Trevor/Middleton, Richard (Hg.) (2003): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York/London: Routledge.
- Niemcsyk, Ralf (1999): *Die Fantastischen Vier: Die letzte Besatzermusik. Die Autobiographie*. Köln: Kiepenheuer.
- Diederichsen, Dietrich (1993): *Freiheit macht arm. Das Leben nach dem Rock'n'Roll*. Köln: Kiepenheuer&Witsch.
- Elflein, Dietmar: Aggro Berlin (2007): „100 Prozent deutscher HipHop“. In: *Journal der Jugendkulturen* 12 (April 2007): 10-20.
- Fischer, Jonathan (2007): „Dichter oder Dreckschleudern? Die Debatte über obszönen Gangster-Rap und politische Korrektheit entzweit Amerika“. In: *Süddeutsche Zeitung* 108, 11. Mai 2007, 15.
- Friedrichsen, Mike (Hg.) (2005): *Deutschquote im Radio. Analysen und Positionen in einem klassischen Diskurs der Musikwirtschaft*. München: R. Fischer.
- Geisenhanslücke, Ralph/Gross, Thomas (2006): „Rap dich reich. Harte Beats und böse Texte – HipHop ist heute so populär wie einst der Rock'n'Roll“. In: *Die Zeit* 41, 05. Oktober 2006, 17-22.
- Gilmore, Mikal (1996): „Easy Target. Why Tupac Should be heard before he's buried“. In: *Rolling Stone* 10 (1996), 45-48.

- Haas, Daniel (2006): „Drecksäcke kriegen keinen Respekt“ In: *Spiegel-Online* 26. August 2005, <www.spiegel.de/kultur/musik/#01518,409057,00> (Zugriff: 20. Juni 2006).
- Haas, Daniel (2006): „Den ficken wir einfach“. In: *Spiegel-Online* 01. April 2006, <www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,409057,00> (Zugriff: 20. Juni 2006).
- Hackensch, Silke (2005): „The wrong nigga to fuck wit! Die HipHop-Kultur als zeitgenössische Form des Black Freedom Struggle“. In: *testcard* 14, 108-113.
- Helems, Dietrich/Phleps, Thomas (Hg.) (2005): *Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb*. Bielefeld: Transcript.
- Heilmann, Jens (2006): „Plattenkritik zu Gangster-Rap“, in *Backspin* 77 (August 2006), 90.
- Heitmeyer, Wilhelm (Hg.) (2006): *Deutsche Zustände. Folge 4*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heitmeyer, Wilhelm (Hg.) (2007): *Deutsche Zustände. Folge 5*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heitmeyer, Wilhelm/Schrötte, Monika (Hg.) (2006): *Gewalt. Beschreibung, Analysen, Prävention*. Schriftreihe, Bd. 563, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Heitmeyer, Wilhelm/Soeffner, Hans-Georg (Hg.) (2004): *Gewalt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hinz, Ralf (1998): *Cultural Studies und Pop. Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Hitzler, Ronald/Bucher, Thomas/Niederbacher, Arne (2001): *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Opladen: Leske+Budrich.
- Hitzler, Ronald/Honer, Anne (1994): „Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hg.): *Riskante Freiheiten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 307-315.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.) (1997): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. 2. Auflage, Berlin: Edition ID-Verlag.
- Kelly, Robin D.G. (1996): „Kickin' Reality, Kickin Ballistics: Gangster-Rap and Postindustrial Los Angeles“. In: William Eric Perkins (Hg.): *Droppin' Science. Critical Essay on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 117-158.
- Kempf, Alexander (2006): „HipHop meets academia“, in: *Backspin* 78 (September 2006): 78.

- Klein, Gabriele (2004): *Electronic Vibration. Pop, Kultur, Theorie*. 2. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag.
- Klein, Gabriele (2002): „Popkulturen als performative Kulturen. Zum Verhältnis von globaler Imageproduktion und lokaler Praxis“. In: Udo Göttlich/Clemens Albrecht/Winfried Gebhardt (Hg.): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln: H. v. Halem, 191-210.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kleiner, Marcus S. (2006): *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: Transcript.
- Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hg.) (2003): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Liell, Christoph (2004): „Praktiken, Ästhetisierungen und Dramatisierungen der Gewalt. Karrieren männlicher Jugendlicher in der HipHop-Szene“. In: Christoph Liell/Andreas Pettenkofer (Hg.): *Kultivierungen von Gewalt*. Würzburg: Ergon, 63-84.
- Loh, Hannes/Güngör, Murat (2002): *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. A-Höfen: Koch International/Hanibal.
- Loh, Hannes: „Patchwork der Widersprüche – Deutschrapp zwischen Ghetto-Talk und rechter Vereinnahmung“. In: Klaus Neumann-Braun/Birgit Richard (Hg.) (2005): *Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Meiden du Markt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 111-126.
- Meyer, Eric/Hebecker, Eike (1995): „Appetite for Destruction. Zur ästhetischen Repräsentation urbaner Gewaltverhältnisse im US-HipHop“. In: *testcard 1*, 148-155.
- Mikos, Lothar (2000): „Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und Gangster-Rap“. In: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: H. v. Halem, 103-123.
- Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hg.) (2005): *Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel/Mai, Manfred (Hg.) (2003): *Popvisionen. Links in die Zukunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Nieland, Jörg-Uwe (2006): „From Music to Politics or from Politics to Music? Stellungnahmen deutscher Künstler zum Wandel der politischen Popmusik“. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* 19 (3), 20-29.
- Oehmke, Philipp (2007): „Poesie aus der Siedlung“. In: *Der Spiegel* 16 (2007), 180-186.
- Perkins, William Eric (Hg.) (1996): *Droppin' Science. Critical Essay on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia.

- Raab, Klaus (2006): „Der Ghettablaster. Wie Zola vom Gangster-Rapper zum Repräsentanten für ein neues Südafrika wurde“. In: *Süddeutsche Zeitung* 272, 25/26. November 2006: IV (Wochenend-Journal).
- Schuler, Ulrike (2006): „Die Zeit des Wegschauens und der Gleichgültigkeit ist vorbei. Gewalt an Schulen: ein Integrations- und Bildungsproblem“. In: *Das Parlament* 56 (15/16), 3.
- Shell Deutschland Holding (Hg.) (2006): *Jugend 2006. Eine pragmatische Generation unter Druck*. Konzeption & Koordination: K. Hurrelmann, A. Albert, TNS Infratest Sozialforschung, Frankfurt/M.: Fischer.
- Shuker, Roy (1994): *Understanding Popular Music*. London/New York: Routledge.
- Soeffner, Hans-Georg (2004): „Gewalt als Faszinosum“. In: Wilhelm Heitmeyer/Hans-Georg Soeffner (Hg.): *Gewalt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 62-85.
- Strick, Simon (2005): „Rap und Tod. Vom Gangster-Rap zu den amerikanischen Rap-Megastars der 1990er“. In: *testcard* 14, 114-117.
- Toop, David (1994): *Rap Attack. African Jive bis Global HipHop*. München: W. Heyne Verlag.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2006): *25 Jahre HipHop in Deutschland*. A-Höfen: Koch International/Hanibal.
- Verlan, Sascha (2003): *Rap-Texte. Arbeitstexte für den Unterricht*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Wetzstein, Thomas A./Reis, Christa/Eckert, Roland (2000): „Fame & Style, Poser & Reals. ‚Lesarten‘ des HipHop bei Jugendlichen. Drei Fallbeispiele“. In: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: H. v. Halem, 124-145.
- Wicke, Peter (2004): „Soundtracks. Popmusik und Popdiskurs“. In: Walter Grasskamp/Michaela Krützen/Stephan Schmitt (Hg.): *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 115-140.
- Wicke, Peter (2001): *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt/M.
- Winter, Rainer (1998): „HipHop. Eine kulturelle Praxis zwischen Kreativität und Trivialisierung“. In: *Medien Praktisch* 22 (1), 31-33.

**HIPHOP ALS LOKALES
PHÄNOMEN:
DAS *SPLASH!*-FESTIVAL IN
CHEMNITZ**

RAUM UND INSZENIERUNG: EMPIRISCHE ERKUNDUNGEN AUF DEM *SPLASH!*-FESTIVAL

Sebastian Schröer

Einleitung

Im folgenden Beitrag wird es darum gehen, die raumbezogene Inszenierungspraxis der HipHop-Szene anhand empirischer Daten zu diskutieren, insbesondere sollen Überlegungen zu sozialen Prozessen der (kollektiven) Inszenierung mit Bezug auf den Raum¹ aufgezeigt werden. Dem Beitrag liegen Daten zugrunde, die im Rahmen teilnehmender Beobachtung im Jahr 2005 auf dem *splash!*-Festival² erhoben wurden. Die exemplarische Betrachtung der räumlichen Inszenierung anhand des *splash!*-Festivals erscheint sinnvoll, da aufgrund der Größe dieses Events die hier angeführten Praxen der raumbezogenen Inszenierung in konzentrierter Form vorzufinden sind. Die vorgestellten Überlegungen lassen sich jedoch auch auf andere soziale Anlässe der HipHop-Szene übertragen (z.B. *Urban Syndromes*³ und *BOTM*⁴).

Zunächst soll jedoch kurz umrissen werden, was unter HipHop im Kontext dieses Beitrages zu begreifen ist: HipHop soll hier verstanden werden als ein soziales Phänomen, welches global präsent und lokal verortet und, unter anderem Hitzler et. al. (2005) folgend, als juvenile Szene⁵ im Sinne einer Ansammlung von Akteuren mit einem gemeinsamen thematischen Background zu deuten ist. HipHop meint in diesem Kontext das Zu-

-
- 1 Raum soll hier als relational (im Sinne einer sozial definierten Arena im Kontext der Wechselbeziehung Mensch-Umwelt) verstanden werden.
 - 2 Das *splash!*-Festival ist mit ca. 25.000 Besuchern nach Angabe der Veranstalter ‚Europas größtes HipHop- und Reaggafestival‘ und findet jährlich am Stausee Oberrabenstein in Chemnitz statt.
 - 3 Dabei handelt es sich um ein jährlich stattfindendes Treffen in Dresden mit dem Schwerpunkt Graffiti mit kleineren *Side events*.
 - 4 *BOTM* bedeutet *battle of the month* und bezeichnet einen alle zwei Monate stattfindenden Rap-Wettbewerb. Das *Battle* wird in mehreren deutschen Städten, unter anderem in Dresden, durchgeführt.
 - 5 ‚Juvenil‘ soll hier im Sinne von jugendtypisch/mit Jugend assoziiert verstanden werden. Das bedeutet in Konsequenz, dass die beteiligten Akteure nicht zwingend der Lebensphase zuzuordnen sind.

sammenspiel der vier Elemente *Writing* (Graffiti), *Turntablism* (DJing), Rap (MCing) und *B-Boying* bzw. *B-Girling* (Breakdance) als Rahmen:

„HipHop culture is defined as a movement which is expressed through various artistic mediums which we call ‚elements‘. The main elements are known as MC´ing (Rapping), DJ´ing, WRITING (Aerosol Art), SEVERAL DANCE FORMS [...] and the element which holds the rest together: KNOWLEDGE.“ (Afrika Bambaataa zitiert nach Androutsopoulos 2003: 26).

In der natürlichen Einstellung der Akteure bedeutet HipHop ein Handeln in einer szenespezifischen Art und Weise vor dem Hintergrund szenebезогenen Wissens. Erleb- und erfahrbar wird HipHop bei spezifischen Formen sozialer Anlässe der Szene, die in dieser Form einzigartig sind: Neben Festivals und Konzerten, die auch in ähnlichen sozialen Gebilden rekonstruierbar sind, gibt es spezifische soziale Anlässe wie *Jams* (offene Treffen) und *Battles* (Treffen mit Wettbewerbscharakter). Das *splash!*-Festival bildet einen Rahmen für diese (szene-) spezifischen Formen themenbezogener Vergemeinschaftung.

Vorüberlegungen zum theoretischen Rahmen: Die HipHop-Szene spielt Theater

Den Ausgangspunkt einer Annäherung an die Kategorie Raum bilden die Ausführungen des Soziologen Goffman (1959, dt. 1969), der die Gliederung der sozialen Welt analog eines Theaterstücks beschreibt. Diese Überlegungen sollen jedoch lediglich als Anhaltspunkt verstanden werden: Es geht hier nicht um eine Validierung der Goffman’schen Theorie, sondern um deren Nutzung als Quelle der Inspiration zur Annäherung an eine Beobachtungskategorie im Sinne eines heuristischen Rahmens, bzw., mit Glaser/Strauss (1965, dt. 1975) formuliert, um die Erarbeitung eines sensibilisierenden Konzeptes.

Goffman (1959/1969) skizziert die dramaturgische Darstellung des Selbst und geht dabei zunächst von einer intentionalen Selbstdarstellung/Performanz im Alltag aus.⁶ Er differenziert ferner zwischen Darsteller und dargestelltem Selbst und rekurriert dabei explizit auf das „Image“ im Rahmen von Interaktionen (1967, dt. 1986). Selbststilisierung ist zudem, wie er verdeutlicht, kulturell codiert. Dies zeigt sich, im auf den Untersuchungsgegenstand übertragenen Sinne, in Form von übergeordneten ‚Spielregeln‘ der Szene und im Hinblick darauf, was als ‚real‘ im Sinne von ‚sze-

⁶ Goffman unterscheidet dabei zwischen aufrichtiger und zynischer Darstellung.

nekonform‘ gelten kann.⁷ Schon Goffman (1959, dt. 1969) verweist im Zusammenhang mit den Praktiken der Selbstdarstellung auf den Raumaspekt der Performanz und unterscheidet zwischen Vorder- und Hinterbühnen. Dieses Konzept soll im weiteren Verlauf dieses Beitrages vertiefend diskutiert werden. Die dabei zu Grunde liegende Arbeitshypothese dieses Beitrages lautet, dass die soziale Wirklichkeit der HipHop-Szene analog eines Theaterstücks hergestellt (oder, der Terminologie nach Strauss folgend, „ausgehandelt“) wird. Voraussetzung dafür ist der Glaube an die eigene Rolle und an die Gültigkeit der übergeordneten ‚Spielregeln‘ der HipHop-Szene, bspw., wie Thomas es ausdrückt: „If men define situations as real, they are real in their consequences.“⁸

Die ‚Wirklichkeit‘ der Szene wird, dem Kulturbegriff Geertz‘ (1973, dt. 1983) als „Verstrickung des Menschen in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe“ (1983: 9) folgend, mittels Interaktionen sozial hergestellt. Wesentliches Charakteristikum ist dabei, zumindest aus einer interaktionistischen Perspektive, die aktive Rolle des Subjektes bei der Definition dessen, was als ‚real‘ gelten kann. In Anlehnung an Durkheim (1912, dt. 1981) formuliert kommt es in diesem Prozess zu einer Verschmelzung von Akteuren (Individuen) zu einer sozialen Einheit und zur Herausbildung eines kollektiven Bewusstseins als ‚Transzendenz‘ im Sinne einer über das Bewusstsein des Subjekts herausragenden erfahrbaren ‚Wirklichkeit‘. Als Akteure sollen hier Individuen verstanden werden, die in Bezug auf und vor dem Hintergrund der ausgehandelten Normen- und Wertmaßstäbe der Szene, also themenspezifisch bzw. -fokussiert, (inter-) agieren.

Das splash!-Festival: Von der Szene für die Szene

Beim *splash!*-Festival handelt es sich um ein Event der HipHop-Szene, das einen Ausschnitt aus der Lebenswelt der Akteure darstellt, welcher nur bedingt dem Bereich der alltäglichen Erfahrungen zuzuordnen ist. Event soll hier in diesem Beitrag im Anschluss an Klein/Friedrichs 2003 sowie Hitzler et. al. 2005 verstanden werden als (totales) kollektives Ereignis mit Ritualcharakter und dem Merkmal (relativer) Einzigartigkeit, welches auf freiwilliger Teilnahme beruht.

Im Mittelpunkt des Events steht die direkte Kommunikation des Veranstalters/Organisators mit der Zielgruppe im inszenierten Erlebnisraum des

7 Als ‚Spielregeln‘ soll hier eine soziale Ordnung verstanden werden. Goffman spricht von einer rituellen Ordnung, Strauss (1993) konzipiert das Modell der ausgehandelten Ordnung. Die soziale Ordnung ist mit verschiedenen Themen (*issues*) und Werten (*values*) verbunden.

8 Thomas 1928: 572.

Events. Es handelt sich also um eine Aktionsform, welche die Zielgruppe direkt erreicht und dadurch aktive und emotionale Interaktion ermöglicht. Die Besonderheit des *splash!*-Festivals liegt darin, dass Zielgruppe und Veranstalter eine soziale Einheit bilden, was unter dem Topos ‚von der Szene für die Szene‘ kommuniziert wird (siehe dazu den Beitrag von Androutopoulos/Habscheid in diesem Band). Zudem handelt es sich beim *splash!*-Festival um ein überaus großes Event der Szene, laut der medialen (Selbst-)Präsentation sogar um nicht mehr und nicht weniger als das ‚größte europäische Hip-Hop- und Reggae-Festival‘. Im Rahmen des vorliegenden Beitrages soll das *splash!*-Festival als sozialer Raum begriffen werden, präzise um einen Raum auf Zeit, der durch Individuen, die interagieren bzw. deren vorhergegangenen Aushandlungen bestimmt, definiert und (vor-) strukturiert ist – Strauss (1993) bezeichnet dies als „ausgehandelte Ordnung“ („negotiated order“), welcher soziale Prozesse in der Vergangenheit zugrunde liegen.

What the hell is going on? Zugang zum Feld und erste Erkundungen

Grundlage der Feldforschung war es, einen geeigneten Zugang zum untersuchten Feld herzustellen. Durch Gespräche mit Kontaktpersonen aus der Szene war ich in gewisser Weise vorinformiert, was auf dem Festival (z.B. in Hinblick auf die Zugangsberechtigungen zu einzelnen Bereichen des Festivalgeländes) vor sich geht: Um möglichst Zugang zu allen Bereichen des Festivals zu haben war es demnach notwendig, über einen V.I.P.- bzw. Backstagepass zu verfügen. Dadurch, dass ich von 2003 bis 2005 als Sozialpädagoge im Bereich szenebegleitende Jugendarbeit im Bereich Graffiti die Veranstaltung *Urban Syndromes* begleitet und die Organisatoren des Graffitiwettbewerbes *Write 4 Gold* bei der Finanzierung ihres Projektes beraten habe, bestanden Kontakte zu Akteuren der Szene, die im Sinne der von Strauss begründeten interaktionistischen Handlungstheorie als *core participants* (vgl. dazu Strauss 1993: 214) zu bezeichnen sind und dadurch in der Lage waren, mir einen möglichst uneingeschränkten Zugang zu verschaffen. Daraus ergaben sich auch die eigene(n) Rolle(n) im ‚Theaterstück *splash!*‘: Zum einen Zuschauer, zum anderen (Feld-) Forscher bzw. (teilnehmender) Beobachter mit Forschungsabsichten und ‚Geschäftspartner‘.

Der erste Eindruck, der sich bei einem Rundgang über das Festivalgelände darbot, war folgendermaßen: Für einen (relativ) Außenstehenden stellt sich das *splash!*-Festival zunächst als ein bunter Zirkus dar (ein Kollege prägte den Begriff ‚HipHop-Disneyland‘), der den thematisch an den vier Elementen orientierten (Referenz-) Rahmen darstellt. Im Kontext meiner bisherigen Forschungserfahrung erschien das *splash!*-Festival größer als alle Events der HipHop-Szene, die ich bis zu diesem Zeitpunkt unter-

sucht hatte (z.B. *Write 4 Gold*, *BOTM*, *Urban Syndromes*). Ferner war festzustellen, dass typische Merkmale eines Festivals auf dem Gelände vorhanden waren: So gab es eine Hauptbühne für etablierte Künstler sowie eine Bühne für weniger bekannte und Nachwuchskünstler, Imbiss- und Getränkeangebote, Merchandise- und Souvenirstände sowie dergleichen mehr. Jedoch ließ sich in Bezug auf ähnliche Events anderer juveniler Szenen (z.B. dem größten europäischen Heavy-Metal-Festival, dem *Wacken Open Air*) ein wichtiges Distinktionsmerkmal feststellen: Die Betonung der Elemente der HipHop-Szene im Raum. So existierten auf dem Festivalgelände vordefinierte Bereiche für Graffiti (*Write 4 Gold*), Breakdance (*B-Boy-Stage* mit *splash!-Battle*), DJing (in speziellen DJ-Zelten) sowie Rap (auf den beiden dafür vorgesehenen Bühnen). Das bedeutet, und das ist entscheidend, dass auf dem *splash!*-Festival die szenespezifischen Elemente von HipHop in Bezug auf die Raumbestimmung (omni-)präsent sind. Die Inszenierung des Raumes und die und daran gekoppelte Präsentation des Selbst im Raum spiegelt sich in der Strukturierung des Festivals wider.

Rollen, Kostüme und Kulissen: Mittel der Darstellung und Inszenierung

Betrachtet man das *splash!*-Festival angelehnt an Goffman (1959, dt. 1969) anhand der Theatermetaphorik lässt sich sagen, dass die Gesamtheit aller Rolleninhaber⁹ auf dem Festivalgelände das Ensemble¹⁰ des ‚Theaters‘ bildet. Das gesamte Ensemble interagiert miteinander und schafft dadurch die Wirklichkeit des szenespezifischen Events. Festzustellen ist ferner, dass dem Festival eine durch die Szene legitimierte Rollenverteilung zugrunde liegt, die im Folgenden kurz erläutert werden soll. Anzumerken ist, dass sich dabei die einzelnen Rollen¹¹ überschneiden können. Die Verteilung der Rollen beruht, folgt man Strauss (1993), ebenfalls auf vorangegangenen Aushandlungen.

Zunächst sind da diejenigen Zuschauer, die ihre Teilnahmeberechtigung mittels Ticketerwerb herstellen. Diese sind in zwei Gruppen unterteilbar: Zum einen Zuschauer mit aktivem Background, die sich selbst als Teil der Szene verstehen und zumeist eine oder mehrere Elemente der HipHop-Szene praktizieren bzw. produzieren, zum anderen diejenigen ohne aktiven Background, die reine Konsumenten sind. Diese Gruppe stellt die quantitative Mehrheit des Ensembles.

Daneben gehören die Künstler, die auf dem Festival zu sehen sind, als zweite Gruppe zum Ensemble. Zu dieser Gruppe gehören *Writer*, MCs, DJs

9 Diese Rollen können sowohl zugeschrieben als auch frei gewählt sein. Goffman (1963, dt. 1967) behandelt dies unter den Begriffen Selbst- bzw. Fremdstigmatisierung.

10 Zur Konzeption des Begriffs ‚Ensemble‘ siehe vertiefend Goffman (1969: 73ff.).

11 Zur Darstellung des Selbst als Rolle vgl. Goffman 1969: 230.

sowie *B-Boys* und *B-Girls*, die auf dem Festival für die ‚Show‘ zuständig sind und im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Quantitativ ist diese Gruppe um ein Vielfaches kleiner als die erstgenannte. Deren (szen-) öffentliche Performanz befindet sich im Zentrum der Aufmerksamkeit und bildet den thematischen Rahmen des Festivals.

Die Gruppe der Pressevertreter nimmt aus einem vorrangig professionellen Interesse am Festival teil und weist somit eine grundsätzlich andere Motivation zur Anwesenheit auf. Diese Gruppe von Rolleninhabern sind ein wesentlicher Faktor für die mediale Präsenz einerseits, die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Szene andererseits. Dabei sind die Vertreter der Presse einer Doppelfunktion ausgesetzt: Es geht sowohl um die Information der interessierten allgemeinen Öffentlichkeit als auch um eine mediale Selbstbestätigung und Selbstvergewisserung der Szene selbst. Damit geht eine Binnendifferenzierung der Rolleninhaber vom Typ ‚Pressevertreter‘ einher: Während die Lokalpresse in erster Linie die Zielgruppe der allgemeinen Öffentlichkeit bedient, richtet sich die (auch überregionale) szen-einterne Presse (*Fanzines* etc.) an die Akteure der HipHop-Szene.

Eine weitere Gruppe von Rolleninhabern lässt sich in die (zugegebenermaßen diffuse) Kategorie ‚Personal‘ einordnen.¹² Damit sind zunächst die Veranstalter des Festivals (*splash!* Entertainment AG), aber auch Merchandiser¹³ sowie die Jurys von *Battles* (*Write 4 Gold*, *B-Boy-Battle*) gemeint. Sie sichern den Ablauf der Veranstaltung ab. Oftmals sind diese, getreu dem Anspruch des *splash!*-Festivals (‚von der Szene für die Szene‘) in die HipHop-Szene integriert. Davon lassen sich ‚Mitspieler‘ mit hauptsächlich kommerziell motiviertem Interesse wie Imbissstandbetreiber, *Security* und *Stage Hands* (Technisches Personal) unterscheiden.

Ein wesentlicher Bestandteil der Inszenierungspraxis der HipHop Szene sind Kulissen und Requisiten, auf die bei der Inszenierung zurückgegriffen wird. Diese lassen sich wiederum im Hinblick auf zwei unterschiedliche Dimensionen differenzieren.

Zum einen handelt es sich um die persönlichen Requisiten der Darsteller (vergleichbar mit Kostümen) in Form von szeneorientierter Kleidung und Accessoires (von *Bling Blings*¹⁴ über Schirmmützen mit szenespezifischer Symbolik bis hin zu Tätowierungen); also das, was bei Goffman als persönliche Fassade bezeichnet wird.

12 ‚Diffus‘ deshalb, weil die einzelnen Rolleninhaber grundsätzlich unterschiedliche Motivationen für die Teilnahme am Festival aufweisen.

13 Merchandiser sind Verkäufer szenespezifischer Devotionalien (z.B. Schmuck, Kleidung, Tonträger).

14 Als *Bling Bling* wird Schmuck wie großformatige Goldketten, kostenintensive Uhren, aber auch goldener Zahnersatz bezeichnet. Nicht selten handelt es sich um Plagiate.

Strauss (1993: 107 ff.) betont die zentrale Rolle der Leibgebundenheit jeglicher Erfahrung, die wiederum die Grundlage für ein Kontextgerechtes soziales Verhalten darstellt. Im Anschluss an Gurgutzer (2004) kann der Körper zudem als gestaltbares Projekt begriffen werden, der einerseits als Zeichenträger, andererseits als Ressource zur Selbstinszenierung und -präsentation zu deuten ist. In der (Selbst-)Präsentation der am Festival beteiligten Akteure drückt sich in der Gestaltung des Körpers die individuelle Identifikation mit der Szene aus. Dabei kann zwischen temporärer (z.B. Kleidung) und permanenter Körpergestaltung (z.B. durch Tätowierungen) unterschieden werden, wobei eine permanente Körpergestaltung auf eine intensive Verbundenheit mit der Szene hinweist. Die Körpergestaltung als Mittel der persönlichen ‚Kostümierung‘ erfolgt auch und insbesondere im Kontext eines ‚Eindrucksmanagements‘¹⁵ im Sinne einer bewussten Steuerung des Eindrucks, den ein Individuum in einer sozialen Situation auszulösen erhofft. Die Positionierung des Körpers im Rahmen von Praxen der Inszenierung wiederum erfolgt eingebettet in den Raum.

Die Verwendung von persönlichen Requisiten dient der Sicherung der Szenemitgliedschaft durch Selbst- und Fremdvergewisserung: Man wird als Mitglied der Szene identifiziert und fühlt sich als Teil derselben (vgl. dazu das oben erwähnte Zitat von Thomas).

Davon abzugrenzen sind raumbezogene Kulissen und Requisiten in Form spezieller Aufbauten bzw. das Vorhandensein spezieller Elemente der räumlichen Gestaltung, wie z.B. Bühnendekorationen (Scheinwerfer, Spots, Nebelmaschinen etc.) und Aufbauten (Graffitiwände, Hintergrundgestaltung der *B-Boy-Stage*). Auch dies vollzieht sich in einer für HipHop typischen Art und Weise orientiert an den vier Elementen Graffiti, Breakdance, Rap und *Turntablism*: Z.B. ist schon allein die Tatsache, das Farbspraydosen vorhanden sind, nicht für alle juvenilen Szenen typisch und verweist somit auf ein Distinktionsmerkmal zu anderen Szenen. Die szenespezifischen Elemente der ‚Vergemeinschaftung‘ spiegeln sich somit in der Rauminszenierung vollumfänglich wieder.

Die Binnengliederung des Raums: Die Bereiche des Festivals

Auf dem Festivalgelände existieren Regionen, die in Anlehnung des Themenspektrums der Szene jeweils einzigartige Arenen szenespezifischer Diskurse sind. So existieren eigene Zonen für *Writer*, *B-Boys*, MCs und DJs sowie deren jeweiliges Auditorium. Das Vorhandensein dieser Regionen ist ebenfalls an den vier Elementen der HipHop-Szene orientiert. Im Raum zeigt sich dies durch die verschiedenen *Side events* wie das *ITF-Battle*“ (International Turntable Federation, Veranstalter eines DJ-Wettbe-

15 ‚Eindrucksmanagement‘ im Kontext der Selbstdarstellung beschreibt Goffman humorvoll am Beispiel des Urlaubers Preedy (1969: 8f.).

werbs), das *Write 4 Gold*-Finale (der oben erwähnte Graffitiwettbewerb) und das *splash!-B-Boy-Battle* (das Pendant für die Breakdancer). Daneben ist jedoch mit dem *C.O.S.-Cup*¹⁶ ein weiteres Sideevent vorzufinden, wobei auffällt, dass dieses den Rahmen der *Old School*-Elemente sprengt, da es nicht an den originären Elementen der HipHop-Kultur orientiert ist und insofern auf legitimierte Praxen hindeutet, die nicht ausschließlich an diese gebunden sind).

Wenn man die Inszenierung in Bezug auf den Raum betrachtet, drängt sich die Frage danach auf, was der Akteur in seiner jeweiligen Rolle tun darf bzw. wozu er im Kontext des Festivals berechtigt ist, und zu welchen (Teil) Bereichen er einen legitimierten Zugang hat. Praktisch inszeniert und sozial codiert wird dies durch eine Aufteilung in öffentliche und teilöffentliche Räume. Das bedeutet, dass auf dem Gelände öffentliche Zonen (*public areas* wie Zuschauerbereiche) und versteckte Räume (*hidden areas* wie z.B. die V.I.P.-Bereiche) vorhanden sind. Diese Differenzierung in Vorder- und Hinterbühnenbereiche ist, wie oben schon erwähnt, bereits bei Goffman angelegt. Die Zugangsberechtigungen zu den jeweiligen Bereichen sind eng an die genannten legitimierten (sozialen) Rollen und, wie im Weiteren näher beleuchtet, an den zugeschriebenen sozialen Status gekoppelt.

Für die Rolleninhaber vom Typus ‚zahlende Zuschauer‘ sind die Zugangsberechtigungen auf dem Festivalgelände am stärksten eingeschränkt und reglementiert. Sie haben lediglich Zugriff auf die *public area*, die allen Festivalteilnehmern zugänglich ist. Personal, Künstler, Presse sowie Menschen, die unter die Kategorie *Friends and Family* fallen (so genannte V.I.P.’s, der ‚Kern‘ der Szene, in der Terminologie nach Hitzler et. al. 2001 [2005] die „Organisationselite“, erweitert jedoch um deren unmittelbares privates Umfeld) genießen größtenteils eine uneingeschränkte Zugangsberechtigung auf dem Festivalgelände. Kennzeichnend ist aus der Perspektive der ‚normalen‘ Festivalteilnehmer eine relative Undurchsichtigkeit der Hinterbühne. Wesentliches Charakteristikum ist jedoch, und das ist hier das Entscheidende, dass der Zugang zu den einzelnen Bereichen auf dem Gelände den Festivalteilnehmern in unterschiedlichem Maße offen steht und sich dies im Raum sowohl sozial als auch symbolisch abbildet.

16 *C.O.S.* bedeutet *Club of Skating*. Der *C.O.S.-Cup* ist ein Skateboard-Battle, damit nach Hitzler 2005 als ein Event der „sportorientierten“ Skater-Szene zu deuten, und ein *Side event* des *splash!*-Festivals.

Das *splash!*-Festival als im Raum symbolisierte ,Klassengesellschaft‘¹⁷

Charakteristisch ist, wie soeben dargelegt, eine Unterteilung zwischen V.I.P.-Bereich und *public area*. Dies geht unmittelbar einher mit einer Binendifferenzierung der Szene, die sich auch auf dem *splash!*-Festival widerspiegelt. Der Zutritt zu den einzelnen Zonen auf dem Festivalgelände ist formal codiert, indem ein Bändchen am Handgelenk darauf hinweist, welchen Status der jeweilige Festivalteilnehmer innehat.¹⁸ Es verweist auf den sozialen Status innerhalb der Szene, regelt das Ausmaß der Handlungsoptionen und schränkt Wirkzonen ein (oder eben auch nicht).

Neben der formalen Codierung ist der Zutritt jedoch auch sozial codiert, einerseits sozial-funktional (z.B. im Hinblick auf die Rollen Personal und Künstler), andererseits auch sozial-emotional bezogen den Status *Friends and Family*, also den *inner circle* der Szene mit V.I.P.-Status: gute Bekannte der Organisatoren und Künstler, aber auch Sponsoren. Die *Family* ist Geber und Empfänger sozialer Gefälligkeiten und es besteht ein Netzwerk gegenseitiger Verpflichtungen. Die Verweigerung des V.I.P.-Status kann z.B. einzelne Akteure ernsthaft verärgern. So blieb z.B. eine meiner Kontaktpersonen – ein in der Szene relativ bekannter Akteur (bzw. *core participant*) – dem Festival bewusst fern. Insofern ist die Existenz der *hidden area* in der vorhandenen Form durchaus essentiell und verweist somit nicht nur auf eine funktionale Dimension.

Das Wissen um die versteckten Räume ist unterschiedlich verteilt. Bei den zahlenden Zuschauern ist zumeist nur ein diffuses Wissen darüber vorhanden. Im Eingangsbereich der Hinterbühne war z.B. ein Diskurs vernehmbar, der nicht dem tatsächlichen sozialen Geschehen entsprechende Vermutungen über Vorgänge im Hinterbühnenbereich beinhaltete. So wurden z.B. exzessiver Gebrauch von Drogen und das Primat des Sexuellen im Umgang mit Frauen thematisiert. Derartige Mutmaßungen waren jedoch in der Empirie nicht belegbar. Dagegen ist bei den ‚privilegierten‘ Festivalteilnehmern konkretes Wissen in Bezug auf die Raumaufteilung vorhanden: Diejenigen Akteure, die den entsprechenden Status innehaben, wissen um ihre privilegierte Stellung. Dies wird auch durch ironische Kommentare deutlich, z.B. von einem in der Szene bekannten Sprayer, der aber nicht namentlich genannt werden möchte: „Wir haben kurz überlegt, ob wir un-

17 Der Begriff ‚Klasse‘ wird hier als Analogie, nicht jedoch als wissenschaftstheoretisch gesättigtes analytisches Konzept – etwa im Sinne Bourdieus – verwendet. Der Autor als zynischer Darsteller grüßt mit diesem Teilkapitel den Tagungsort Karl-Marx-Stadt.

18 Die Bändchen unterscheiden sich in erster Linie durch die farbliche Gestaltung. Dies ist auch bei ähnlichen Events der Fall und insofern keine Besonderheit der HipHop-Szene.

ser Zelt auch auf dem Acker aufstellen sollen – 20.000 können sich schließlich nicht irren!“ Dieser ironische Kommentar kann als Merkmal einer sozialen Distanz im Kontext einer Binnendifferenzierung der Szene gedeutet werden.¹⁹

Daraus ergeben sich weit reichende Konsequenzen: Die Zugangsbechtigung zu den einzelnen Regionen auf dem Festivalgelände stellt nicht nur einen Verweis auf die Funktion der einzelnen Rolleninhaber, sondern auch auf den sozialen Status innerhalb der Szene dar. Die räumliche Gliederung hat somit auch soziale Folgen im Hinblick auf zu erreichende Wirkzonen und den daraus resultierenden Handlungsoptionen respektive deren Vielfalt. Darüber hinaus sind auch Konsequenzen im Hinblick auf das Zeitbudget der Akteure festzustellen: Während in der *public area* im Bereich vor der Hauptbühne um Punkt 24.00 Uhr ein durch die *Security* erzwungener ‚Abtrieb‘ in die (Party-) Zelte stattfindet, um das Gelände vor der Hauptbühne für den nächsten Tag herzurichten, ist ein zeitliches Ende im V.I.P.-Bereich nicht reglementiert. Festivalteilnehmer mit privilegiertem Status können sich zudem weiterhin frei auf dem Festivalgelände bewegen. Ferner gibt es auch Unterschiede im Bezug auf das Level der ‚Bespäugung‘, der Erheiterung und des Finanzbudgets: So sind im V.I.P.-Bereich *Goodies* und *Gimmicks* vorhanden, die es in der *public area* nicht (z. B. *Custom Bikes*²⁰) oder nur in einem geringeren Umfang (z. B. Sony Playstation Promotion) gibt.

Des Weiteren standen, zumindest 2005, die Getränkepreise im Backstagebereich bei gleichzeitig höherem Fassungsvermögen der Becher in einem durchaus moderateren Preis-/Leistungsverhältnis. Der soziale Status hat demnach direkte Konsequenzen im Hinblick den Zugriff auf einzelne Zonen auf dem Festivalgelände. Das hat auch mit dem Komfort zu tun, den man auf dem Festivalgelände zu erwarten hat: Alternative A meint z.B. zelten auf einem Acker mit 20.000 Nachbarn, überquellenden Mobiltoiletten und kalten Duschen, Alternative B hingegen zelten auf einer grünen Wiese mit Blick über den See auf die Hauptbühne, höchstens 500 Nachbarn und Hygienecontainern, wofür, aus der Werbeinformation für das V.I.P.-Camp zitiert, ein „[...] umzäunter Bereich auf dem Festivalgelände mit natürlichem Sichtschutz, Sanitär de Luxe, beheizter Whirl-Pool, Rezeption, DJ-Dome, Handy-Ladestation, Spielverleih, Zeitschriftenverleih, Post-Office und Wertsachenaufbewahrung“ zur Verfügung steht.²¹

19 Hitzler (2001: 20f.) sowie Hitzler/Bucher/Niederbacher (2005: 51) bezeichnen diese Binnendifferenzierung als „vertikale Ausdifferenzierung“ einer Szene.

20 Custom Bikes sind gepimpte Fahrräder. ‚Pimpen‘ bedeutet soviel wie aufdornern, aufmotzen, tunen, wird aber teilweise auch für ‚Zuhälterei‘ gebraucht.

21 Darüber hinaus ist natürlich auch die Unterkunft in einem Hotel möglich. Dies hat jedoch eine temporäre Abwesenheit am sozialen Geschehen und ein zeitweiliges Verlassen des Raums zur Folge.

Die im Raum und die Zugriffsmöglichkeiten abgebildete, bzw. mit den Handlungsoptionen in Bezug auf den Raum einhergehende Differenzierung kann sich jedoch auch zu einem lebhaften Diskurs entwickeln, denn diese Form der Raumaufteilung kann auch Konflikte hervorrufen. Diese Art *war for territory* war z.B. bei der ‚Stürmung‘ des V.I.P.-Camps 2004 zu beobachten, die auf dem HipHop-orientierten Internetportal *MZee.com* im Diskussionsforum ausführlich thematisiert wurde (Zugriff: August 2005 bis 24. Oktober 2006). Einige Diskussionsteilnehmer befürworten ausführlich derartige ‚Raumübergriffe‘, die der bisher ausgehandelten Ordnung widersprechen.

Das wiederum deutet auf einen weiteren interessanten Aspekt hin: Es gibt ganz offenbar Indizien dafür, dass sich einige Festivalteilnehmer der vordefinierten räumlichen Struktur widersetzen und Zuwiderhandlungen stattfinden.²² Diese Indizien verweisen auf eine Umdeutung des Events von einem Festival, bei dem Körperlichkeit und Körpergestaltung eine zentrale Rolle spielt, hin zu einer (körper-) erlebnisorientierten Arena, in der Prozesse der Aushandlung in Bezug auf das Rollenverständnis und der damit einhergehenden Handlungsoption zum Diskurs erhoben werden. Diese Aushandlungen verweisen in ihrer Konsequenz wiederum auf künftige Themen und Diskurse der Szene. Strauss (1993: 254f.) spricht in diesem Zusammenhang – mögliche Veränderungen der Bedeutung des sozialen Geschehens einkalkulierend – von Aushandlungsprozessen in der Gegenwart (*processual ordering*), die ihrerseits die Zukunft strukturieren.²³ Dies kann mangels geeigneter Daten hier jedoch nicht vertiefend diskutiert werden, zumal im Jahr 2005 keine ‚Raumübergriffe‘ stattgefunden haben, deren protokollierte Beobachtung dafür eine empirische Grundlage bieten würde.

Aus der bisher beschriebenen Differenzierung im Hinblick auf die Möglichkeiten des Handelns auf dem Festival, die durch die raumbezogene Inszenierungspraxis der HipHop-Szene resultiert, ergeben sich aber im Wesentlichen zwei Konsequenzen, die miteinander verknüpft sind bzw. sich gegenseitig bedingen:

1) Die Erreichbarkeit von Wirkzonen und das Wissen um diese

Die Erreichbarkeit von Wirkzonen ist unterschiedlich verteilt und an die jeweiligen Rollen gebunden. Die zentrale Frage dabei lautet: Darf ich hin wo ich will, z.B. hinter die Bühne, oder werde von der *Security* abgewiesen, wenn ich in den Backstagebereich möchte? Darf ich den Whirlpool im

22 Dies könnte man vulgärmarxistisch als Vorboten eines ‚Klassenkampfes‘ deuten. Muss man aber nicht.

23 Das gilt jedoch nicht nur für Aushandlungen, sondern für jegliche Formen sozialen Handelns (Strauss 1993: 24f.).

V.I.P.-Camp nutzen? Grundlegend jedoch stellt sich die Frage, inwieweit man überhaupt jenseits diffuser Vorstellungen von der Existenz einzelner Räume weiß. So sprachen z.B. zwei junge Männer am Dönerstand neben mir miteinander über den V.I.P.-Zeltplatz, der hinter den Bäumen („natürlicher Sichtschutz“) hervorragte. Einer von beiden meinte: „Wenn ich gewusst hätte, das dort drüben ein normaler Zeltplatz ist, hätte ich dort was gebucht (oder gesucht?)“. Worauf ihn sein Gesprächspartner aufklärte, dass dies der Zeltplatz der V.I.P.'s sei. Dieser (Teil-)Diskurs beinhaltet einen Verweis auf die Dimension ‚Wissen‘ als Voraussetzung für Handeln und damit einhergehende Handlungsoptionen.

II) Die Vielfalt der Handlungsoptionen und Berechtigungen zum Handeln

Auch die Vielfalt der Handlungsoptionen ist unterschiedlich verteilt. Die Frage, ob ein Festivalteilnehmer bspw. ein *Piece*²⁴ an eine *fame* (Ruhm und Anerkennung) versprechende Wand auf dem Festivalgelände sprühen oder auf der Hauptbühne Fähigkeiten als Rapper demonstrieren darf, ist unmittelbar damit verbunden. So ist z.B. ‚wildes‘ Graffiti auf dem Festivalgelände nicht vorgesehen, sondern wird domestiziert: Sprühen darf nur, wer sich im Vorausscheid zu *Write 4 Gold* dazu qualifiziert hat. Daneben ist für die Festivalbesucher nur ‚normiertes‘ Graffiti an wenigen dafür ausgewiesenen Flächen, wie z.B. *Tags*²⁵ an den Außenwänden der Coca-Cola Promotion möglich. In diesem Zusammenhang zeigt sich eine Paradoxie der Legitimation: auf der ‚Straße‘ als idealisierter Ort der Authentizität des HipHop auf der ‚urbanen Bühne‘ (vgl. den Beitrag von Forman in diesem Band) würde sich z.B. kein Sprayer reglementieren lassen. Der seit den 1970er Jahren juvenilen Szenen gern allgemein zugeschriebene Anti-Establishment-Aspekt (z.B. die Definition des Raumes durch Graffiti) ist im Gegensatz zum rebellischen Ursprung der Szene (vgl. Forman 2003: 13 ff.) die Gestaltung des öffentlichen Raumes auf dem Festivalgelände stark vorstrukturiert. Inhaltlich wird jedoch die Rebellions-Attitüde weiterhin gepflegt, z.B. in Form expliziter Rap-Texte oder bei der semantischen Gestaltung von Graffiti.

Die Wirkzonen sowie die Handlungsoptionen sind unmittelbare Folge der raumbezogenen Inszenierung von HipHop und Ergebnis vorangegangener Aushandlungsprozesse der Akteure der Szene. Dies führt zu einer Differenzierung in privilegierte und weniger privilegierte Akteure. Es wäre aus Sicht des Autors jedoch übertrieben, daraus (auf welcher Abstraktionsebene auch immer) Vergleiche zu sozialen Klassen im Marx'schen Sinne abzuleiten und Vorboten eines Klassenkampfes zu suggerieren.

24 Ein *piece* ist ein großflächiges und in der Regel qualitativ hochwertiges - im Sinne des *common sense* der Szene anerkanntes - Graffiti.

25 Ein *Tag* bezeichnet ein Schrift- bzw. Namenskürzel (Signatur) eines Sprayers.

Paradoxien szeneorientierter Inszenierung in den Segmentierungen des Raums

Während in der *Public area* häufig (jedoch nicht immer) eine Orientierung an den gängigen szenetypischen Klischees z.B. in Bezug auf Kleidung, Verhalten und Interaktion (performatives Handeln in Form lässiger Posen, auffällender Verwendung szenespezifischer Begriffe und Sprachcodes²⁶ sowie ‚perfektionalisierte‘ Kulissen bei der Inszenierung auffallen, wird im V.I.P.-Bereich ein eher spielerischer Umgang damit gepflegt. Es ist aber auch bei denjenigen, die Zutritt zum Backstagebereich haben, zu beobachten, dass in der *public area* ein (relativ) stringentes Image durch eine szenekonforme Stilisierung gewahrt wird, während es auf der Hinterbühne durchaus weniger ernst damit umgegangen wird und Abweichungen zu Klischees zulässig sind. In der *hidden area* kam es z.B. auf der Aftershow-Party am Samstag zu einer Diskrepanz zwischen medial kommuniziertem Inhalt und dem tatsächlichen sozialen Geschehen: Im Gegensatz zur vorab veröffentlichten Ankündigung der DJs, „nur Funk, Soul und die Classics des 90er Hip-Hops“ zu spielen, sah die *Setlist* zwischen ca. 1.00 Uhr und 2.00 Uhr ungefähr folgendermaßen aus:

MC Hammer (Pop?)
 Beasty Boys (Crossover?)
 Nirvana (Alternative Rock formally known as Grunge?)
 Michael Jackson (Pop?)
 Run D.M.C. feat. Aerosmith (Crossover?)
 Technotronic (Dance?)
 Red Hot Chilli Peppers (Alternative Rock?)
 Oasis (Britpop?)²⁷

In jedem Fall handelte es sich um Musik, die nicht originär der HipHop-Szene zuzuordnen ist. Dem entsprechend ist es zumindest in der *hidden area* ganz offenbar (und durchaus legitimiert) möglich, den thematischen Rahmen, der sonst streng an die 4 Elemente gekoppelt ist, auszuweiten oder gar zu sprengen. Neben dem Vorhandensein anscheinend ‚szenefremder‘ Elemente, wie z.B. dem oben erwähnten *C.O.S.-Cup*, deutet dies auf

26 Leider lässt sich dies im Rahmen des hier bearbeiteten Themas vor dem Hintergrund der eingeschränkten Kapazität eines Beitrages in einem Sammelband nicht differenziert betrachten.

27 Aufgrund der diffusen Grenzen zwischen Musikstilen kennzeichnet ‚?‘ die Unsicherheit des Autors in Bezug auf eine Kategorisierung. Die Beobachtung steht jedoch - und das ist das bemerkenswerte - der von Breyvogel (2005) vertretenen These von „Musik als magischem Bindemittel“ von „Jugendkulturen“ - als welche er HipHop begreift - diametral entgegen. (Eine kritische Auseinandersetzung dazu findet sich bei Schröder 2007.)

eine Erweiterung des thematischen Bezugs hin, was sich wiederum im Raum und dessen inhaltlich-thematischer Ausgestaltung spiegelt. Das performative Handeln ist im Hinterbühnenbereich insgesamt weniger stringent. Auffällig ist zudem, dass im Hinterbühnenbereich die Trennung der einzelnen Elemente, deren Darstellung im Vorderbühnenbereich eher themenspezifisch durch *Side events* segmentiert erfolgt, auf der Hinterbühne verschwimmt.

Resümee

Anliegen dieses Beitrages ist es, den sozialen und thematischen Rahmen der Szene, der sich im Raum abbildet/manifestiert, exemplarisch anhand des *splash!*-Festivals darzustellen. Nach den hier vorgestellten Ausführungen stellt sich jedoch zunächst die Frage, was das *splash!*-Festival zu einem spezifischen sozialen Anlass der HipHop-Szene macht. Die Inszenierung eines sozialen Gebildes auf Zeit sowie das Vorhandensein eines gemeinsamen Themenkomplexes, die szenespezifische Raumaufteilung durch die Repräsentation der vier Elemente der HipHop-Kultur im Raum und die Verwendung szenespezifischer Kulissen stellen die Kriterien dafür dar, dass es sich um ein Event ‚von der Szene für die Szene‘ handelt, welches dem Phänomen HipHop zuzuordnen ist und eine Bühne für deren soziale und kulturelle Praxen darstellt. Charakteristisch ist dabei die Aufteilung des Raumes in die Bereiche *public area* und *hidden area*. Distinktionsmerkmale zu anderen Szenen stellen die spezifische Verwendung von Kulissen, Requisiten und Kostümen im Sinne von Accessoires dar, deren Verteilung und Einsatz im Raum sowie deren Auswirkungen auf die jeweils daran angelegenen Diskurse erfolgt in einer für die Szene spezifischen Art und Weise: orientiert an den vier Elementen der HipHop-Kultur.

Die hier zugrunde liegende Anwendung der Theatermetaphorik auf den Raum ist ein durchaus interessantes Gedankenexperiment bzw. eine gute Inspirationsquelle zur Annäherung an Raum als Kategorie zur Analyse juveniler – spricht man mit Strauss (1993) – „sozialer Welten“. Die Inszenierung des Raumes und die Inszenierung der Akteure im Raum hat, wie verdeutlicht wurde, Auswirkungen auf (1) die Zugangsberechtigungen, (2) die Handlungsoptionen, (3) den zugeschriebenen sozialen Status und (4) auf den Einsatz raumbezogener und persönlicher Requisiten und Kulissen. Zudem kann durch dieses Konzept die Prozesshaftigkeit des sozialen Geschehens abgebildet werden. Auf dieser Grundlage wird dann eine ‚mikroskopische‘ Betrachtung von sozialen Prozessen der Inszenierung und (interaktiven) Performanz im durch die Szene konstruierten Raum, die hier lediglich exemplarisch angeführt wurden, möglich.

Literaturverzeichnis

- Androutsopoulos, Jannis. (Hg.) (2003): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Breyvogel, Wilfried. (2005): „Jugendkulturen im 20. Jahrhundert“. In: Wilfried Breyvogel (Hg.): *Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Original 1979: *La distinction. Critique sociale du jugement*.)
- Durkheim, Emile (1981): *Die elementaren Formen religiösen Lebens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Original 1912: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*.)
- Forman, Murray/Neal, Mark Anthony (2004): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge: New York/London.
- Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L. (1998): *Grounded Theory. Strategien qualitativer Sozialforschung*. Bern: Huber (Original 1975: *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*.)
- Geertz, Clifford (2002 [1983]): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Original 1973: *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*.)
- Goffman, Erving (1986): *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Original 1967: *Interaction Ritual. Essays on Face to Face Behavior*.)
- Goffman, Erving (1969): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper (Original 1956: *The Presentation of Self in Everyday Life*.)
- Goffman, E. (1967): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Original 1963: *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*.)
- Gurgutzer, Robert (2004): *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela (2005): *Unsichtbare Bildungsprogramme? Zur Entwicklung und Aneignung praxisrelevanter Kompetenzen in Jugendszenen. Expertise zum 8. Kinder- und Jugendbericht der Landesregierung NRW*. <www.jugendszenen.com/_data/expertise_2005.pdf> (Zugriff: 20. November 2006).
- Hitzler, Ronald/Bucher, Thomas/Niederbacher, Arne (2005 [2001]): *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftungen heute*. Wiesbaden: VS Verlag.

- Hitzler, Ronald (2001): „Erlebniswelt Techno: Aspekte einer Jugendkultur“. In: Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hg.): *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*, Opladen: Leske+Budrich, 11-27.
- Schröer, Sebastian (2007): „Rezension zu Wilfried Breyvogel (Hg) (2005): Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos“. In: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 8(3), Art. 27. <<http://www.qualitative-research.net/fqstexte/3-07/07-3-27-d.htm>> (Zugriff: 19. Juli 2007).
- Strauss, Anselm L. (1978): *Negotiations. Varieties, Contexts, Processes, and Social Order*. San Francisco: Jossey Bass Wiley .
- Strauss, Anselm L. (1993): *Continual Permutations of Action*. New York: De Gruyter.
- Thomas, William I./Thomas, Dorothy S. (1928): *The Child in America*. New York: Knopf.

INHALT UND STADTPLANERISCHE ZIELE EINES HIPHOP-EXISTENZGRÜNDERZENTRUMS: POTENZIALE VON MUSIK ALS TEIL STÄDTISCHER ERNEUERUNGSPROZESSE IN SHEFFIELD UND CHEMNITZ

Alexander Bergmann

Auf die Frage, wo sie denn lebe, antwortet ‚Bleichi‘, die Userin eines Online Musik-Forums:

„kaff nennt sich ‚großstadt‘ (HAHAHA) und heißt chemnitz. im erzgebirgsvorland. ist die durchschnittlich älteste stadt deutschland (oder zumindest fast), wenn man das auf das alter der einheimischen bevölkerung bezieht [...] und außerdem ist es die inoffizielle hauptstadt der volksmusik und der baumärkte. keine stadt hat so viele baumärkte wie chemnitz, und von hier kommen auch immer die ganzen schrecklichen volksmusik-sendungen. kann man sich ja denken, dass hier sonst nix los ist...!“¹

Nicht überall ist die HipHop-Szene so tief mit dem Image einer Stadt verbunden und so reichhaltig vorhanden wie bspw. in Berlin. Dieser Artikel unternimmt statt einer lokalen Chemnitzer HipHop-Bestandsaufnahme einen Ausflug in die Welt der Möglichkeiten von Existenzförderung städtischer Musikwirtschaft (vgl. Musikpark Mannheim 2006, Walser 2004), um am Ende auf HipHop² als einen unterschätzten Baustein hinzuweisen. Denn das ‚Städtische‘ spielt in kaum einer anderen Musikrichtung eine so bedeutende Rolle wie im HipHop. Die beiden auf den ersten Anblick so unterschiedlich erscheinenden Medien – Stadt als Medium des Lebens, HipHop als Medium einer vornehmlich jugendlich-musikalischen Ausdrucksweise – sind unzertrennlich durch Basis und Inhalt miteinander verflochten. Städtische Kulissen bilden in HipHop-Musikvideos das Merkmal von Authentizität.

1 Siehe auch: <<http://www.bonjovi.de/forum/showthread.php?t=12874&page=4>> (Zugriff: 18. Januar 2007).

2 Verstanden als Summe aus Breakdance, DJ-ing, Rap und Graffiti.

tät, Identität und Zugehörigkeit. Sie sind Bühne der Glaubwürdigkeit und Hauptprojektionsfläche zur Darstellung des eigenen Lebensstils. Der Bezug auf die Stadt erzeugt ein *being real*, ein ‚Real-Sein‘, zur Imagepflege des HipHop-Protagonisten. Die Stadt ist Hintergrund für seine auf Außenwirkung ausgerichtete Suche nach Anerkennung.

Doch ist dieses bis dato relativ einseitige Nutzverhältnis eventuell auch zum Vorteil der Stadt umkehrbar? Kann lokaler HipHop den Stadtvätern und -müttern eine Vorlage zur Ausrichtung von Stadterneuerungskonzepten und Stadtmarketing bieten?

In der Essenz stellt sich die Frage: Die Stadt schenkt dem HipHop einen Großteil seines Inhalts – was kann sie dafür zurückerhalten?

Der folgende Artikel befasst sich mit Fragen rund um diese Thematik. Dabei nutzt er urbane Wurzeln des HipHops als Grundlage einer Antwortsuche. Aus der Perspektive der Stadtforschung plädiert er für eine stärkere Beachtung subkultureller Strömungen in der Stadtentwicklung, wie am gewählten Fallbeispiel Chemnitz mit ihrer HipHop-Subkultur signifikant vorhanden. Zum besseren Verständnis zieht der Artikel Parallelen zur englischen Stadt Sheffield und ihrer Entwicklung seit den 1980er Jahren und zeigt Potenziale solch eines stadtentwicklerischen Ansatzes auf.

Damit begibt er sich zunächst in den Schnittbereich von Kulturwirtschaft, Existenzgründerförderung und Stadtmarketing. Fragen der Übertragbarkeit sowie ein Abgleich mit bekannten theoretischen Überlegungen zur Kulturförderung in urbanen Clustern³ (vgl. OECD 1999) schließen sich an. Die Stadtgeschichte Chemnitz' wird in ihrer Außenwirkung und -wahrnehmung nach 1990 diskursanalytisch zusammengefasst. Es wird auf die erheblichen Herausforderungen einer Neupositionierung eingegangen, die Wahrnehmung und Förderung des Chemnitzer Musiklebens am Beispiel des HipHops wird in diesen Prozess eingeordnet. Ziel ist es, einen Anstoß zur effizienten Integration der erzielten Außenwirkung des bis 2006 in Chemnitz veranstalteten HipHop-Festivals *Splash!* zu geben. Nach dem Umzug des Festivals 2007 nach Bitterfeld gilt es die Assoziation von Chemnitz und HipHop stärker denn je wachzuhalten, so lange beide Attribute noch miteinander in Verbindung gebracht werden. Wichtig erscheint nun zeitnah mit gezielter und umfangreicher Alternativkulturförderung zu beginnen, um den Festivalwegzug zu kompensieren. Damit könnten gleichzeitig auch existierende Stadtentwicklungsziele⁴ (vgl. Stadt Chemnitz

3 Die Verwendung des Begriffs ‚Cluster‘ in diesem Artikel folgt einer Definition der OECD, nach der Cluster als Produktionsnetzwerk von stark interdependenten Unternehmen und spezialisierten Zulieferern zu sehen ist. Diese sind per Wertschöpfungskette miteinander verbunden. Dabei können sich mit Hilfe von Clustern strategische Allianzen aus Universitäten, Forschungsinstituten und anderen wissensbasierten Dienstleistungen bilden.

4 Dazu zählen die Erhaltung des Chemnitzer Stadtraums in Form kompakter Kerne, die Stärkung der Innenstadt, die Erhaltung gründerzeitlicher Quartiere so-

2005) befördert werden. Der Artikel beruft sich auf Erkenntnisse über Musik als ein Beitrag zur Ortsbindung (vgl. Cohen 1995) und schlägt die Einrichtung eines Gründerzentrums der Musikproduktion mit dem Fokus auf HipHop vor. Beispiele ähnlicher kommunaler Initiativen finden sich im britischen Derwentside, in Münster⁵ sowie am umfangreichsten im Musikpark Mannheim⁶ wieder.

Im Chemnitzer Haushalt hingegen genießt die Hochkultur – als Gegensatz zur Sub- und Alternativkultur – den höchsten Stellenwert. Doch ist jene einseitige Konzentration nicht unumstritten, da die kulturelle Breite ins Hintertreffen gerät. „Bei der Kultur hat sich die Stadtverwaltung mehr für das Leuchtturmprinzip entschieden – nur die großen Einrichtungen zu fördern, in der Hoffnung, dass das weit ins Land strahlt“ (Wolf 2005). Parallel ist ein stetiger Anstieg des Mangels an Fachkräften im Fahrzeugbau sowie den klassischen Metallberufen (vgl. Ruscheinsky 2006) in der Stadt zu konstatieren. Dieser lässt sich trotz des wachsenden Bedarfs unter anderem auch auf das Fehlen einer breiter aufgestellten Alternativkultur zurückführen. Ihre gezielte Förderung erscheint somit unumgänglich, sofern das Interesse der Stadtvertreter tatsächlich eine aktive Attraktivitätssteigerung Chemnitz' als Motivation für das Halten und den Zuzug von Unter-30-Jährigen berücksichtigt. Die Einrichtung eines HipHop-Gründerzentrums könnte der lokalen Alternativkultur Auftrieb gewähren.

Die Bedeutung und Förderung regionaler Cluster

In Großbritannien haben *Creative Industries* seit den 1990er Jahren einen hohen Stellenwert, auch auf politischer Ebene. In Deutschland hingegen besitzt die Kulturwirtschaft eine vergleichsweise geringe Bedeutung in der politischen Tagesdiskussion, nicht so jedoch in der Wissenschaft. Hier wurde festgestellt, dass sich zwar die Regionalwissenschaften international seit den 1980er Jahren zunehmend dem Themenfeld der Kulturwirtschaft widmen, dass es aber dennoch in der Politik an Fokussierung auf die Potenziale kulturwirtschaftlicher Produktion in altindustrialisierten Regionen fehle (Freundt 2003: 11).

wie der Ausbau von Kultur- und Freizeiteinrichtungen und ein verstärktes Standortmarketing.

- 5 Ziel des Kreativkai Münster ist es, jungen Künstlerinnen und Künstlern mit öffentlich geförderten Arbeitsmöglichkeiten den Weg in die Freiberuflichkeit zu ermöglichen.
- 6 Er wurde 2004 als erstes Existenzgründerzentrum für Musikwirtschaft in Deutschland eröffnet und ist der einzige Ort seiner Art in einer deutschen Stadt mit bis zu 300.000 Einwohnern und zählt auf 4300qm rund 40 Unternehmen und 130 Arbeitsplätze.

Mit dem Globalisierungsprozess gehe parallel ein Regionalisierungsprozess einher, der die Bildung regionaler Unternehmenskonzentrationen begünstige, so Krätke (1996). Im Gegensatz zu Theorien der geographischen Industrialisierung wird in Clusterstrategien die Auffassung vertreten, dass Wachstumsindustrien sich ihr Umfeld nicht selbst schaffen, sondern dass erst die Existenz eines innovativen Milieus für Bildung und Wachstum innovativer Firmen sowie für kreative Dynamik sorgt. Als beispielhaft gilt hier die Entwicklung Berlins für die Techno- und später Indie-Szene und die Ansiedlung der Musikindustrie aus anderen Städten, denn „creative people need to be grounded, near other creative people“ (Electro Works 2003). Der Einfluss von Politik bei der Entstehung und Ausprägung gilt als legitim und wünschenswert, doch nicht immer als produktiv. ‚Zarte Pflänzchen‘ viel versprechender lokaler Kulturbemühungen sind am anfälligsten für vorschnelle Eingriffe der öffentlichen Hand, gerade wenn es um „Standorte noch junger Wertschöpfungszusammenhänge“ (Freundt 2003: 28) geht. Trotzdem bleibt festzuhalten, ob nun öffentlich unterstützt oder aus eigener Kraft gewachsen: Die Musikwirtschaft könnte besonders von engen Verflechtungen profitieren.⁷

Zu unterscheiden sind Produktions- und Konsumviertel. Gemeinsames Handeln privater und staatlicher Akteure ist in beiden Fällen Grundvoraussetzung, um eine breite Stärken-Schwächen-Analyse zu ermöglichen. Ziel jeglicher Förderpolitik für Kulturproduktions-Cluster besteht zuvorderst in einer deutlichen Erhöhung der Gründungsrate kreativer Unternehmen – in diesem Fall von Bewohnern aus Chemnitz und Umgebung.⁸ Nur so ließe sich probieren, einen *Braindrain*, gar Exodus in Chemnitz geborener und teilweise vor Ort ihre ersten Arbeiten produzierender Kunstschaffender und anderer Kreativer einzudämmen. Eine professionell operierende Kunstszene bietet darüber hinaus Möglichkeiten auch prominente ‚Töchter‘ und ‚Söhne‘⁹ der Stadt dank vielfältiger Anknüpfungspunkte zumindest wieder zeitweilig in ihrer Heimatstadt wirken und auftreten zu sehen. Welch überregionale Ausstrahlungskräfte hier verborgen liegen und welche Rückwirkungen sich für das Selbstbewusstsein der Lokalbevölkerung bieten, erscheint selbsterklärend.

Ebert und Siegmann (2003: 12) verweisen auf das pragmatische Ziel einer strukturellen Stärkung der Innenstädte. Alltagsnahe, nutzungsbe-

7 Trotz Globalisierungstendenzen in den Musikmärkten sei die Bedeutung von Dienstleistungen in unmittelbarer Nähe für fast alle Segmente der Musikwirtschaft nicht zu unterschätzen, heißt es im 3. Kulturwirtschaftsbericht NRW (vgl. MWMTV 1998).

8 Für altindustrialisierte Städte ist vielfach problematisch, dass Neugründungen in der Region ausgebildeter kulturwirtschaftlicher Akteure letztlich außerhalb derselben liegen (vgl. Freundt 2003: 185).

9 Dazu zählen Künstler und Musiker wie Ekkehard Klemm, Till Exit, Thomas Billhardt, Florian Merkel, Andreas Grunert.

zogene Bindungen unterschiedlicher Besuchergruppen, sowie Konzentrationen an freizeit- und kulturbezogenen ‚Frequenzerzeugern‘, stehen dafür auf der Agenda. So sollen nicht nur vorhandene Akteure gehalten und die restliche Lokalbevölkerung mit neuen städtischen Kulturangeboten begeistert, sondern auch Zuzug generiert werden.

Die wirtschaftliche, kulturelle und stadtplanerische Transformation Sheffields

Britische Stadterneuerungsvorhaben genießen in der Wissenschaft weltweit hohe Anerkennung.¹⁰ Explizite Musik-Produktions-Förderung im Stadterneuerungsprozess findet man jedoch nur in Manchester, Liverpool und am aktivsten in Sheffield thematisiert (vgl. Brown 1998) – allerdings aus wirtschaftlichen Motiven und weniger zur Förderung sozialer Kohäsion oder im Sinne innovativer Arbeitsmodelle (vgl. Bianchini 1999).

Als Vergleichsbeispiel zu Chemnitz soll im Nachfolgenden auf die Entwicklung Sheffields näher eingegangen werden. In der mittelenglischen Stadt wurde 1981 in einem speziell ausgewiesenen Viertel am Innenstadtrand das *Cultural Industries Quarter* (CIQ)¹¹ angesiedelt. Besonders bemerkenswert hat sich denn auch die überregionale Ausstrahlungskraft des Pionierprojekts entwickelt. (MOSS 2002: 211). Das Image der Stadt wandelte sich von einem ehemaligen Ort der Perspektivlosigkeit nachindustrieller Zeitrechnung zu einem zukunftsorientierten Ort der Kreativität und wird heute unbestritten als ein solcher wahrgenommen, wenn es heißt: „New image of Sheffield- modern, cutting edge“ (Montgomery 2004: 13). Internationale Erfahrungen machen also Mut für ein Chemnitzer Experiment.

Aufgrund eines unvergleichlichen Arbeitsplatzverlustes in den 1980er Jahren mag Sheffield's Restrukturierungsprozess einer der wenigen sein, die mit wirtschaftlichen und Stadtmarketing-Herausforderungen in Ostdeutschland vergleichbar sind. Sheffield und Chemnitz verbindet die Tradition einer bis in die 1920er Jahre zurückreichenden Stadtpolitik, die breite soziale Dienstleistungen bereitstellte (vgl. Lawless 1990: 136). Nach dem Zusammenbruch ihrer industriellen Basis steckten beide Städte¹² für die Beibehaltung rückwärtsorientierter kommunalpolitischer Prioritäten und eines inves-

10 Bodenschatz stellt die These auf, bei Großbritannien handele es sich in städtebaulicher Hinsicht um das zurzeit vielleicht interessanteste und anregendste Land Europas (vgl. Bodenschatz 2005).

11 In diesem befinden sich vornehmlich Unternehmen der Kulturwirtschaft, insbesondere der Musik. Das CIQ erfährt überdurchschnittliche kommunale Förderung für seine Projekte.

12 So war die Rede von einer Politik, die Chemnitz zwischenzeitlich den Ruf als ‚Schrecken der Investoren‘ eingetragen hatte. Es habe lange an einer für Investoren wichtigen Bau- und Flächennutzungsplanung gefehlt (vgl. Funk 1993).

titionsfeindlichen Klimas landesweit Kritik ein. Symptomatisch schrieb der Journalist Roland Mischke 1995 im Focus: „Chemnitz verspielt seine Zukunft.“ Im Gegensatz zu Sheffield setzte Chemnitz zur Abmilderung dieser Vorwürfe ungleich deutlicher auf lokale Hochkultur: „Weil man das bei uns nicht vermutet, müssen wir es uns leisten“, so der damalige Oberbürgermeister Seifert (Schneider 2004).

Vergleiche und Anregungen aus dem Transformationsprozess¹³ Sheffield (vgl. Reisig 1998: 6) erscheinen daher für Chemnitz besonders passend: Sheffield verlor aufgrund seiner monostrukturellen Ausrichtung auf die stahlverarbeitende Industrie (vgl. Brown 1998: 3) zu Beginn der 80er Jahre fast 70 Prozent aller lokalen Beschäftigungsverhältnisse¹⁴ im Bereich der Metall verarbeitenden Industrie und in Ingenieurberufen: „It was a problem area, ‚emptied-out‘ with no obvious means of regeneration“ (Fleming 1999: 26). Weitere vergleichbare Ausgangspunkte lassen sich neben dem nahezu totalen wirtschaftlich-industriellen Zusammenbruch vor allem im Bereich ‚Außenwirkung‘ beider Städte oder in der großen Bedeutung des Lokalsports finden. Ebenso gibt es mit einem ungewöhnlich hohen Missverhältnis von Einkaufsflächen zugunsten peripherer Lagen, mit dem Standort einer renommierten Universität ohne spürbare Verknüpfung zum Stadtzentrum sowie mit einer anhaltender Abwanderung junger Einwohner (vgl. Brombach/Jessen/Küchel/Lang/Sonntag 2005) oder erfolgreicher Nachwuchsmusiker (vgl. Brown 1998) durchaus Gemeinsamkeiten zwischen Chemnitz und Sheffield. Potenziale, die diese Ausgangspunkte für eine erhöhte Aufenthaltsqualität im Zentrum Sheffield bargen, nutzte man erst mit Beginn der 90er Jahre.

Ähnlich wie in Chemnitz umfassen bisherige Investitionen zur gezielten Verbesserung der kultur- und freizeitbezogenen Infrastruktur den unmittelbaren Bereich um das historische Rathaus, realisiert seit Februar 2000 unter Federführung von Sheffield One, einer halböffentlichen Entwicklungsgesellschaft sowie Teil der kommunalen Sheffield First Partnership unter folgendem Motto: „Sheffield specialises in creative, digital and sporting industries“ (Sheffield First 2006: 4). Auch in Chemnitz liegen planerische Herausforderungen der nächsten Jahre in einer Verknüpfung zwischen Bahnhof und Fußgängerzone. Entscheidender Schlüssel zur Reintegration eines solch wichtigen Verbindungsglieds waren in Sheffield die Etablierung eines Clusters der Kulturwirtschaft¹⁵ sowie neue Standorte der Hallam

13 Transformation wird in diesem Artikel als voraussetzungsvolle, prozessuale, eher offene, sich selbst organisierende Evolution verstanden, in der Eigenes und Neues entsteht.

14 Allein im Jahr 1982 verlor Sheffield 20.000 Arbeitsplätze (Ashby 2006).

15 In Anlehnung an Freundt wird der Begriff ‚Kulturwirtschaft‘ stellvertretend verwendet für ‚Kulturökonomie‘, ‚Cultural Industries‘, ‚Culture Economy‘ oder auch ‚Creative Industries‘ (vgl. Freundt 2003: 8).

University. Über eine wiederhergestellte kompakte Raumstruktur und der dadurch auch in Chemnitz vielfach erhofften erhöhten Urbanität in der Innenstadt¹⁶ – „Ich möchte ein paar Straßencafes, ich möchte ein bisschen Urbanität“ (Richter 2005) – ist man in Sheffield bereits deutlich näher gekommen.

Sheffield kann für das Jahr 2005 innerhalb seiner Gemarkung Investitionen im Volumen von 250 Millionen Pfund nachweisen (vgl. Frank Knight 2005: 1), verbunden mit den höchsten Wachstumsraten gemessen an Büro- und Wohnflächenmietpreisen außerhalb Londons. Erste, wenn auch zweischneidige Erfolge einer konsequenten Förderpolitik mit den Schwerpunkten ‚Kultur‘ plus ‚Innenstadt‘ erscheinen somit messbar.

Vermarktung, Abwanderung und Aufenthaltsqualität – Themen, die auch in Chemnitz von hoher aktueller Bedeutung sind – alle Punkte thematisiert *Love2B in Sheffield*, eine ins Jahr 2004 zurückreichende Imagekampagne des Stadtmarketing. Diese Imagepolitik gilt als durchaus erfolgreich (vgl. Lawless 1990: 149). Bemühungen, lokale Musikerzeugnisse ähnlich zu nutzen, reichen weit zurück. Unabhängig vom industriellen und damit baulichen Niedergang erlebten in den 1980er Jahren zeitgleich einige Bands lokalen Ursprungs große internationale Erfolge.¹⁷ Damit einher gingen Überlegungen, derlei Potenziale zu fördern und abzuschöpfen, wobei die Ausstrahlung dieser ‚Exportschlager‘ sowohl in die Stadt hinein als auch nach außen transportiert werden sollte. Die Förderung lokaler Musiktradition und Kulturwirtschaft wurde zum Hauptziel, ohne dabei die dringend benötigte Neupositionierung Sheffields in der nationalen Popmusiklandschaft seit Mitte der 80er Jahre (vgl. Lawless 1990: 144) aus dem Auge zu verlieren. Angesichts der wirtschaftlichen Negativschlagzeilen oder der Konkurrenz internationaler Musikzentren wie Liverpool und London müssen diese Ziele aus heutiger Sicht als überaus ambitioniert eingeschätzt werden.

Radiostationen wie *Fantasy FM* oder *SCR*¹⁸ hatten entscheidenden Anteil an der Verbreitung von Sheffields HipHop (vgl. Lilleker 2004). *Trackshicker* und *Shot Dem Records* zählen momentan zu den wichtigsten lokalen Labels, doch das CIQ dient dabei nicht als Arbeitsort. Ein für die Szene seit zwei Jahrzehnten wichtiges Jugendzentrum und *The Earl*, ein Club, liegen jedoch nicht weit entfernt und haben dazu beigetragen, das aktuell von einer aufblühenden Szene gesprochen wird:

16 ‚Urbanität‘ als Synonym für städtische Lebensweisen und Stadtkultur besitzt laut Freundt (2003: 175) eine große Rolle für die kulturelle Entwicklung von Städten und Regionen. Er weist darauf hin, dass Erlebnisqualitäten von Orten vielfach auch Standortentscheidungen von Unternehmen mitbestimmen.

17 Sheffield war während der Post-Punk-Ära Ende der 70er- bis Anfang der 80er-Jahre ein wichtiges Zentrum für elektronische Musik.

18 Sheffield Community Radio.

„There has been a massive change in Sheffield over the past 10 years and Hip Hop is back strong. A lot of thanks have to go out to the nights like Phonetics and the Tuesday Club“ (Trackshickerrecords 2006).

Elemente, Zielsetzung und Bewertung des Cultural Industry Quarter

Den Grundstein der kulturellen Entwicklung im ehemaligen Industrieviertel setzte *The Leadmill Arts Centre*, ein Projekt örtlicher Kunstschaffender, unterstützt von der seinerzeit für ihre Gemeinnützigkeit bekannten Stadtverwaltung, die auch *Socialistic Republic of South Yorkshire* (vgl. Lawless 1990) genannt wurde. Zwei Studien aus den Jahren 1983 und 1984 beförderten die ersten öffentlich finanzierten Ton- und Musikstudios¹⁹ Großbritanniens (vgl. Brown 1998:5) in unmittelbare Nähe zu *The Leadmill*. Der Durchbruch zur verstärkten Ansiedlung von Arbeitsplätzen im Kreativbereich (vgl. Wissenschaftspark Otaniemi 1998) gelang jedoch erst Mitte der 90er Jahre mit *The Workstation* als privat finanziertem Büroflächen-Komplex speziell für Unternehmen der Kulturwirtschaft.

Im CIQ wurden somit nur die Initialbausteine in größerem Umfang öffentlich bezuschusst, die Kommune bemühte sich im Verlauf zunehmend um Einbindung von Partnern (vgl. Lawless 1990: 141). Brown (1998) verweist dennoch darauf, dass Entscheidungen für das CIQ stets in einem kleinen Akteurskreis fielen.²⁰

Eine exakte Benennung des Viertels als *Cultural Industries Quarter* vollzog sich erst im Zuge andauernder Neugründungen neben den bis dato noch als Einzelprojekten wahrgenommenen Institutionen. Dieser wenig zielgerichtete Verlauf, dessen eindeutige territoriale Eingrenzung mehr als nachholende Entwicklung erscheint, mag letztlich vorteilhaft gewesen sein. Die fehlende kontinuierliche Entwicklung neuer Projekte zum Erhalt der Ursprungsidee des Viertels erwies sich jedoch zunehmend als Nachteil. Mit der strategischen Namensgebung²¹ wurde 1988 zwar die Ausrichtung des Viertels erstmals skizziert und fixiert, zugleich wurden aber auch Erwartungen und Verbindlichkeiten gegenüber einer evaluierbaren Zielerreichung geweckt. Immerhin das *Showroom Cinema* genießt mittlerweile nationales Renommee als Aufführungsort von Filmkunst²² (vgl. Guardian 2002).

19 Alle weiteren Vorhaben knüpften an jene beiden ersten Einrichtungen an.

20 Kommunalvertretern gelang nach viel Überzeugungsarbeit und kleinem Mitwirkerskreis auch die Umsiedlung der Medienfakultät von Hallam University ins Viertel.

21 Inklusiver Entwicklungsplan (1988-98) und Zielkatalog.

22 „Bestes Nationales Filmtheater 2001“; Umfrage unter Guardian Lesern.

Die CIQ Agency wurde 2000 von der Stadt²³ als Non-profit-Gesellschaft gegründet. Doch ausgerechnet das architektonisch auffälligste Vorhaben im Viertel, das als Museum konzipierte *National Centre for Popular Music* (NCPM)²⁴, musste nach nur einem Betriebsjahr wieder schließen. Monofunktional ausgerichtete kommerzielle Nutzungen in Form seinerzeit bevorzugter Großvorhaben – „flagship developments“ genannt – (vgl. Lawless 1990:147) ließen sich letztendlich mit dem auf Kleinteiligkeit angewiesenen Quartiers-Konzept zugunsten alternativer Musik nicht vereinbaren. Ansätze wurden überschätzt (Henscher 2006), Stärken und Schwächen in der Wertschöpfungskette nicht identifiziert (vgl. Freundt 2003: 137).

Bis heute steht als Zielvorgabe der CIQ Agency eine größere Reichweite im Mittelpunkt der Bemühungen. Doch trotz kritischer Stimmen (Luksch 1998) konnte sich ein unabhängiges Produktions- und Präsentationsforum für Medienkunst als jährlicher Programmbaustein im Viertel etablieren. Die Förderung unterschiedlichster Musik als Hauptauftrag und Alleinstellungsmerkmal des CIQ könnte dabei jedoch gleichzeitig verschwimmen und ausgerechnet jüngste Rückkoppelungseffekte des internationalen Erfolgs lokaler Newcomer Bands drohen übersehen zu werden: „Sheffield now has a reputation of developing good quality acts of a number of genres“ (Wilkes 2006). Selbst der anerkannte Beitrag zum gesamtstädtisch musikalischen Nachtleben erscheint zweischneidig (vgl. Gibson/Stevenson 2004), denn Verdrängungsprozesse gefährden die ursprüngliche Ausrichtung des Viertels.

Die Hallam University ist mittlerweile zu einem wichtigen Akteur im CIQ geworden und bekannte sich offiziell als Unterstützer der kulturellen Erneuerungsstrategie, in dem sie proklamierte: „Relocating the School to a city centre site offers both a strategic opportunity for the University and a substantial contribution to the regeneration of ‚creative Sheffield‘“ (Grenn/Sheffield Hallam University 2002). Studentenwohnheime und Unternehmensgründungen entstanden im Umfeld, wenn auch nicht reibungs-frei. Frühzeitige und breit angelegte Partizipation von Anwohnern und Betroffenen ist eine der grundlegenden Erfolgsbedingungen kultureller Um-nutzungsprojekte. Vernachlässigte Einbeziehung der Bevölkerung führte auch in Chemnitz in den ersten Jahren zur negativen *Splash!*-Festival-Bewertung durch Anwohner im Stadtteil Oberrabenstein, als es hieß: „*Splash!* - die Schattenseiten einer Megaparty“ (Lindner 2001a).

23 Zuvor übernahm die Stadtverwaltung die Aufgabe, Stadtumbauprozesse in dem seit 1988 räumlich klar definierten Gebiet voranzutreiben.

24 Eröffnet am 01. März 1999, geschlossen am 30. Juli 2000, Architekt: Branson Coates.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Stadtverwaltung Sheffields der Durchsetzung der programmatischen Hauptanliegen ihres Kulturentwicklungsplans²⁵ weniger Bedeutung zukommen zu lassen scheint, als es die generelle Existenz eines solchen Viertels vermuten lässt, denn die intensive Begleitung und Neujustierung einiger Einrichtungen blieb aus: „Innovative support projects for the local music industry are not delivered by Red Tape but by community organisations and individuals who are passionate about music“ (Wilkes 2006). Beschäftigungszahlen und Angaben zu Nutzflächen und Umsätzen der ansässigen Firmen im CIQ schwanken (vgl. Wissenschaftspark Otaniemi 1998; Brown 1998:10; Montgomery 2004; CIQ Agency 2006b). Pauschale Übertragbarkeit der britischen Beispiele scheint somit nicht gegeben,²⁶ denn die immer wieder gerühmte Einbeziehung zusätzlicher privater und öffentlicher Akteure, die im zentralstaatlichen System ermöglicht wird, obliegt deutschen Städten dank kommunaler Planungshoheit zu einem Gutteil selbst. Dennoch bleibt die Frage: „Was lässt sich aus der britischen Evaluationspraxis für die deutschen Bemühungen lernen?“ (Brombach/Küchel/Jessen/Lang/Sonntag 2005: 118)

Den Sheffield-Cluster in einer Zeit wirtschaftlichen Niedergangs angestoßen zu haben, nötigt vielen Analysten Respekt ab. Neben verbesserter Vernetzung gilt die Sanierung der vielen Industriegebäude im Viertel als beispielhaft (vgl. Neighbourhood Renewal Unit/renewal.net 2003). Dass mit dem CIQ gleichzeitig auch eine neuerliche Stärkung des ‚Produktionsstandorts Sheffield‘ einhergehen könnte – „a major new initiative to re-position Sheffield as an innovative producer city“ (Neighbourhood Renewal Unit/Renewal.Net 2003) – ist auch für Chemnitz interessant.

Kritisch erscheint eine Weiterentwicklung des Viertels bezogen auf die Sicherstellung fortlaufend innovativer Ansätze, verbunden mit der Gefahr kontraproduktiven Konsumanteils jüngst angesiedelter Einrichtungen (vgl. Moss 2002). Ansässigen Künstlern drohen Verdrängungsprozesse (vgl. Brown 1998: 9), die Ansiedlungen von Clubs und Diskos sind umstritten.²⁷ Der ursprüngliche Ansatz eines Musik-Viertels wurde also nicht konsequent weiterentwickelt, die Anzahl an preiswerten, unsanierten Arbeitsräumen sank und Museumskonzepte zeigten wenig Erfolg. Fazit: Sheffield wird weiterhin weder national noch international als Musikstadt gesehen.

25 „Sheffield First: Sheffield Culture - A Strategy for Inclusive Cultural and Sporting Development“.

26 Dies gilt auch für öffentliche Förderprogramme, die umfangreicher als in Deutschland sind.

27 Gegner der *night time activities* verweisen auf Gefahren der thematischen Banalisierung sowie auf einhergehende Ansprüche an das Umfeld, die zu Aufwertung und Verdrängung der eigentlichen Zielgruppe führen könnten. Befürworter halten mit einem erhöhten Sicherheitsgefühl dank erhöhter Fußgängerfrequenzen sowie der Schaffung zusätzlicher Arbeitsplätze und Ausgaben der Besucher dagegen.

(vgl. Brown 1998: 6). Doch das CIQ überzeugt erfolgreich mit sanierten Bauten als Anlaufpunkt für lokale Musik. Zwar hat der *Mainstream* Einzug gehalten, gleichzeitig wurden jedoch neue Orte außerhalb des Viertels ‚entdeckt‘ – *Underground* lebt davon, immer einen Schritt voraus zu sein, ist also im Wortsinn ‚Avantgarde‘.

Internationale und lokale Renaissance der Kulturwirtschaft

Seit den 1980er Jahren boomen fast allerorts kulturelle Ideen, teils als Konzept, teils als Rezept in Stadterneuerungsprozessen, geknüpft an Hoffnung auf vermehrtes innerstädtisches Wohnen, kommunales Selbstbewusstsein oder zur Beförderung qualitativ hochwertiger Architektur (vgl. Bianchini 1999). Dies gilt jedoch nicht überall, denn „Anfang der 90er Jahre spielte die Kultur hier in Chemnitz gar keine Rolle“ (Seidel 2005) – Chemnitz bildete in den ersten Nachwendejahren also eine Ausnahme.

„Da die moderne Welt schnell ist, Menschen jedoch langsam, muss die Spannung zwischen der Zukunft und Herkunft ausgehalten werden. Das geht, wenn Menschen in der modernen Welt langsam leben können - daher braucht man - kompensatorisch - Formen, die vertraut sind, weshalb immer mehr respektvoll aufbewahrt und in Museen präsentiert wird.“ (Weichhart/Weiske/Werlen 2003: 20)

Hier findet sich einer der Gründe, warum in Chemnitz nach der Wende eher Hochkultur gefördert wurde, als neue kulturelle Strömungen. Was sich an den vielen Plädoyers für eine Verwendung historischer Bauformen und Straßengrundrisse bei der Diskussion um das ‚Wie‘ des Wiederaufbaus der Innenstadt zeigte, ist also auch auf den kulturellen Sektor übertragbar: Nach Vertrautem suchen und es rekonstruieren. Musikalisch hat dies die Herausbildung von Angeboten im Bereich der Volksmusik und Opernproduktion vor Ort zur Folge, in deutlich geringerem Maße auch von Jazz-Veranstaltungen.

Denkbar anspruchsvolle Voraussetzungen also, wenn über die Jugend hinaus eine Vielzahl an Chemnitzern generationsübergreifend HipHop-Kultur wertschätzen soll – zumal nach dem Abzug und damit der fehlenden Wahrnehmung eines Festivals wie *Splash!*. Deutschlandweit wurde die wirtschaftliche Bedeutung speziell des Musik-Kreativpotenzials bislang weniger stark thematisiert als in Großbritannien.²⁸ Auf Bundesländer-

28 Die damit gleichzeitig gewachsene Abhängigkeit von möglichst langen Laufzeiten bei Bestimmungen zum künstlerischen Urheberrecht und geistigem Eigen-

Ebene sticht dabei die Landesregierung Baden-Württembergs heraus, welche seit 2002 der Popmusik und Popkultur ein hohes Kreativpotenzial zugesteht und einer lebendigen Kreativszene Motor- und Imageträgerfunktion für das ganze Land zuschreibt. Genau hierbei handelt es sich jedoch bis heute um die einzigen Empfehlungen einer vergleichbar hohen politischen Ebene in Deutschland, die darauf abzielt wichtige „Kreativpartner auf dem Felde der Popmusik systematisch zu vernetzen“ (Palmer 2002).

Für Pittsburgh beschrieb der Stadtforscher Richard Florida, wie jegliche Versuche, Universitätsabsolventen und Existenzgründer an die Stadt zu binden, trotz unzähliger Infrastrukturprojekte erfolglos blieben (vgl. Florida 2002). Um die ‚Kreative Klasse‘ mit ihrem innovativen Potenzial anzulocken oder zu halten, kommt laut Florida nicht nur so genannten ‚weichen‘ Standortfaktoren wie Freizeitmöglichkeiten oder Bildungsangeboten, sondern vor allem starken subkulturellen Szenen und der Freizügigkeit in der Benutzung öffentlichen Raums entscheidende Bedeutung zu; die Fahrradfreundlichkeit ist bspw. ein wichtiges Kriterium²⁹ (vgl. Lorenz 2001). Floridas Erkenntnisse, nach denen sich Talent, Technologie und Toleranz gegenseitig bedingen, wurden in Ostdeutschland bereits überprüft, wenn auch nicht in Chemnitz (vgl. Franz 2004). Authentizität und Einzigartigkeit, die im Übrigen auch im HipHop hohen Stellenwert genießen, gelten nach Florida als städtische Qualitätsmerkmale. Vor allem aber weist er darauf hin, dass nicht – wie auch in Chemnitz propagiert: „in Westdeutschland mit solchen Vorteilen um junge Familien werben [zu wollen], dass in Chemnitz z.B. jedes Kind ein Kindergartenplatz bekommt“ (Lindner 2001b) – der Zuzug von Familien von Bedeutung ist, sondern der Zuzug junger, allein stehender Erwachsener. Akzeptiert man Floridas These, so offenbart sich, dass HipHop dank seiner Prinzipien und der subkulturellen Attitüde nahezu konkurrenzlos geeignet ist, um in Chemnitz eine Lücke in den Standortfaktoren zu schließen.

Imageentwicklung Chemnitz

Der Begriff ‚Image‘ als neuer Maßstab kommunalpolitischen Erfolgs findet in Rezepten zum zunehmend verschärften Städte-Konkurrenzkampf seinen Niederschlag (vgl. Lachmayer 1997; Bielefeld Marketing 2006; Wirtschaftsförderung Bremerhaven 2005: 8; Peiner 2003), wo es heißt: „Städte brauchen ein positives Image“ (Stadt Heusenstamm 2006: 4) oder auch: „In

tum ist mit Verweis auf weniger betroffene EU-Staaten erst jüngst in die Kritik geraten (vgl. Fennell 2006).

29 In Chemnitz sind laut Freier Presse vom 03. April 2001 Fahrradfahrer seit Jahren an nur 7 Prozent des Verkehrsaufkommens beteiligt, in Leipzig 12 Prozent und in Nord- und Westdeutschland seien es teilweise 30 Prozent.

Chemnitz schält sich in den letzten Jahren ein neues Image heraus – das ist das Image einer modernen Kulturstadt“ (Stadt Chemnitz 2004: 105). ‚Image‘ schafft es so bis auf die Titelseiten von Magazinen oder Tageszeitungen.³⁰ Im Image einer Stadt, definiert als Gesamtheit aller Einstellungen, Kenntnisse und Erfahrungen, visuellen Eindrücke und Gefühle, die mit einem bestimmten Meinungsgegenstand verbunden sind, kommt das Fremdbild zum Ausdruck, in der Stadtidentität (vgl. Baier 2001) hingegen das Selbstbild. Letzteres beleuchteten in Sachsen jüngst nicht nur Weiske (2002, 2003) für Chemnitz, sondern Christmann (2003) auch für das benachbarte Dresden.

Weiske identifiziert dabei vier grundlegende Diskurse (Weichhart/Weiske/Werlen 2003: 99). Ihre Untersuchungen beschäftigen sich mit dem Selbstbild der Chemnitzer Stadtbevölkerung, nicht jedoch mit ihrem Fremdbild. Eine für diesen Artikel konzipierte diskurstheoretische Strukturanalyse³¹ der auswärtigen Presse brachte darüber hinausgehende Themenstränge mit einzelnen Unterthemen und Verschränkungen zum Vorschein. Die Strukturanalyse sollte klären, ob HipHop bereits als Chemnitzer ‚Markenbestandteil‘ wahrgenommen wird. Doch Chemnitzer HipHop findet überregional außer in Szene-Zeitschriften bis heute nahezu keine Erwähnung,³² auch ist eine Berichterstattung über weitere Musikveranstaltungen nur spärlich vertreten, wenn man von vereinzelt Kommentaren zum Thema Klassik – Chemnitz als „Bayreuth Sachsens“ – (vgl. Paukert 2003a) oder von der „heimlichen Hauptstadt der Volksmusik“ (vgl. Spiegel 2005) absieht.

Für die Bewertung des *Splash!* aus Chemnitzer Sicht in der Lokalzeitung Freie Presse lässt sich ein Wandel der Berichterstattung nachweisen. Artikel über das Festival vor dem Umzug in den randgelegenen Stadtteil Oberrabenstein sind nur spärlich gedruckt worden. Bis 2001 überwiegt eine bisweilen sehr kritische Darstellung, die vor allem auf Nachteile und Beschwerden von Anwohnern aufmerksam macht, wie: „Stauseegelände versinkt im Müll“ (Korch 1999). Danach rückt ein möglicher Imagegewinn durch das Festival in den Mittelpunkt. Zuletzt sind auch lokalökonomische Aspekte von Bedeutung: „24.000 Hip-Hop-Fans als Wirtschaftsfaktor“ (Heine/Berger 2005). Selbiger Trend ist ebenfalls anhand von Pressemitteilungen der Stadt Chemnitz nachweisbar (vgl. Stadt Chemnitz 2006).

30 So titelte bspw. die Berliner Zeitschrift *Zitty* im Dezember 2006: „Leben in Kreuzberg. Warum der Bezirk besser ist als sein Ruf“.

31 68 Artikel nicht in Chemnitz erscheinender Tages- und Wochenzeitungen vom 25. Februar 1991 bis 28. November 2006. Zur Vorgehensweise bei der Analyse eines Diskursstrangs von Printmedien siehe: Jäger 2004, Ganescu 2006, Buttler 2006.

32 Erstmalige Nennung 2001 (vgl. Luehrs-Kaiser), danach in: K./Seipp, B. 2001, Paukert 2003b, Paukert 2004, FAZ 2005, Richel 2005, DDP 2005, Lühr 2006.

Die Idee, lokale Musik, speziell HipHop, für Stadtmarketingzwecke einzubinden, ist nicht neu: „Überdies wirkt Popmusik als Imageträger einer Stadt bzw. einer Region nach außen“ (Palmer 2002: 12) und fand längst Eingang in die Medien: „Nordweststadt: Mit Musik das Image aufpolieren“ (Frankfurter Neue Presse 2006). Sheffield's jüngster HipHop zeigt exemplarisch, wie Musik als Exportschlager an Elemente einer glorreichen Vergangenheit anknüpft³³ (Lewis 2004: 36).

Die Fremdbild-Analyse von Chemnitz offenbarte mehrere Anknüpfungspunkte, um eine Wahrnehmung als ‚HipHop-Stadt‘ stärker als bisher zu befördern. Grundvoraussetzungen liegen in positiven Einstellungen zur lokalen HipHop-Kultur, speziell zum *Splash!*, denn

„für altindustrialisierte Regionen kann die Suche nach kulturwirtschaftlichen Nischen, die an die Potenziale der regionalen Wirtschaftsstruktur anknüpfen, ein Erfolg versprechender neuer Pfad einer innovativen Ausrichtung der Region sein. [...] Dies setzt aber voraus, dass die mentalen Blockaden der regionalen Akteure gegenüber neuen, innovativen Strategien abgebaut werden.“³⁴ (Freund 2003: 180)

HipHop-Cluster für Chemnitz

Aufgrund der Stadtgröße erscheint es zwar unwahrscheinlich, dass sich in Chemnitz ein eigenes Stadtviertel der Musikproduktion mit Fokus auf HipHop entwickeln ließe, die Herausbildung eines kompakten *Start-up-Clusters* mit Musik-Gründerzentrum ist jedoch durchaus denkbar. Denn Interdependenzen zwischen Kulturleben und Kulturwirtschaft können dafür sorgen, dass der Ausbau des einen Bereichs auch den anderen Sektor vergrößert. Genauso gilt im Umkehrschluss: Verliert das Kulturleben an Umfang, wirkt sich dies auf Umsätze der lokalen Kulturwirtschaft aus – gute Voraussetzungen für Chemnitz angesichts zweier neuer Kultureinrichtungen.³⁵ HipHop verfügt allerdings über keine Lobby, besonders nicht in altindustrialisierten Regionen (Freundt 2003: 171). Kulturelle Vorstöße wie des örtlichen Künstlerbundes³⁶ (Steinbach 2006) verhalten in Chemnitz

33 So heißt es dort: „Hoodz Underground are the sharped things to come out of Sheffield since Wilkinson Sword“.

34 Dabei sind rechtliche Rahmenbedingungen wie Öffnungszeiten oder Nachtkonzessionen von Bedeutung, die von einer Qualifizierungsoffensive zur Ausbildung und Tätigkeit in der Kulturwirtschaft begleitet werden können.

35 Im Herbst 2007 ist die Eröffnung des Museums Gunzenhauser vorgesehen. Die Eröffnung des *Hauses der Archäologie* ist für 2010 geplant.

36 Vor dem Hintergrund, dass Chemnitz keine künstlerische Ausbildungseinrichtung auf Hochschulniveau besitzt, wendet sich der Chemnitzer Künstlerbund

nicht selten ungehört. Doch eine Vernetzung von Kulturwirtschaft und traditioneller Industrie kann sich als zukunftsorientiert erweisen, wenn damit neue Fähigkeiten unterstützt werden, die auch für die in Chemnitz dominierenden Wirtschaftszweige, wie bspw. den Werkzeugmaschinenbau, von Bedeutung sind.³⁷ Vor der Einrichtung eines Förderzentrums sollten regionale Verflechtungsbeziehungen im gesamten Musikspektrum mit institutioneller Hilfe vertieft werden³⁸ (vgl. Freundt 2003: 43). Prinzipien, die der Praxis des HipHop entliehen sind³⁹ (vgl. Wunderlich 1999: 37), wie Zugänglichkeit – sprich ‚Weitergabe von Wissen innerhalb der Gemeinschaft‘ – der performative Charakter und individueller Style, das Wettbewerbsprinzip und die Verarbeitung lokaler Erfahrungen (vgl. Androutsopoulos 2003) könnten in einem Institutionensystem formell und informell entscheidend zur langfristigen Orientierung einer Clusterstrategie beitragen.

Die gute Erreichbarkeit von Chemnitz und seinem potenziellen Clusterstandort, Freiräume sowie die Qualität des Umfelds müssen kreative Akteure als Inspiration überzeugen. Ein Neubau erscheint daher wenig hilfreich. Die Chemnitzer Aktienspinnerei⁴⁰ (vgl. Ruscheinsky/Rößler 2005, Baldauf 2006) eignet sich dafür aufgrund ihres spezifischen und flexiblen Gewerbeflächen- und Raumangebot besonders gut. Wie am Beispiel Sheffield veranschaulicht, können Gründerzentren jedoch rasch an Anziehungskraft verlieren, sobald Mietpreise überhöht angesetzt sind. Kontrolle durch die öffentliche Hand wäre daher sinnvoll. Universitäten, Ausbildungs- und Forschungseinrichtungen sind im Idealfall bei Wertschöpfungsketten integriert (vgl. Freundt 2003). Zusätzliche Partner wie die Lokalpresse werden gebraucht, doch hier steht Chemnitz vor Nachholbedarf, denn: „Eine regelmäßige Kulturseite gibt es nicht“ (Wolf 2005).

Als Schwerpunkt zur Verbesserung von Interaktion der Akteure oder Integration in eine Clusterförderstrategie sollte auch ein Abbau von

2006 an die Kulturbürgermeisterin mit dem Ziel, eine solche einzurichten, die dieses Defizit kompensiere.

- 37 Dazu zählen selbständiges Arbeiten, maßgeschneiderte Produkte und die Integration fortlaufend neuer Technologien - vor allem durch kleine und mittlere Unternehmen mit flexiblen industriellen Organisationsformen.
- 38 Zu nennen sind: Aufbau geeigneter Beratungsinfrastrukturen, gemeinsame Verbundprojekte möglicher Clusterfirmen oder Einrichtung von Kooperationsbörsen.
- 39 Die ethischen Prinzipien der HipHop-Kultur der *first school* bieten einen guten Ansatz für den Aufbau und die Gestaltung förderlicher sozialer Umgangsformen mit ganzheitlichen kommunikativen Ausdrucksmitteln wie ‚Lust und Mut zum Leben‘, ‚Kreativität‘, ‚Individuumsorientierung‘, ‚Solidarität‘, ‚Gewaltlosigkeit‘.
- 40 1857 wurde am Schillerplatz/Straße der Nationen die Aktienspinnerei gegründet, in der jüngeren Geschichte zog kulturelles Leben ein. Bis zur Wende fand die Neue Sächsische Galerie ihr Domizil darin. Doch nach dem Umzug der Stadtbibliothek und der Galerie in *das Tietz* steht das Haus seit gut zwei Jahren leer.

‚Schwellenängsten‘ unter Chemnitzer Kunstschaaffenden thematisiert werden (vgl. Freundt 2003: 186). Lokal tätige Künstler werden zitiert wie „mit dem Produktionsvolumen wachsen auch die Anforderungen ans Finanzielle, an Bürokratie, Logistik und Vertrieb. Das aber ist es nicht, was die Rasterartisten⁴¹ wollen“ (Zwarg 1999). Daher ist die Sicherstellung von Knotenpunkten für die Chemnitzer Kulturwirtschaft überaus bedeutsam, damit nicht nur HipHopper, sondern Protagonisten aller ökonomischen und kulturellen Bereiche gegenseitige Hemmschwellen⁴² abbauen und in Kontakt treten können. *Splash!* als wichtiger, jedoch nicht ausreichender Baustein, ist seit 2007 nicht mehr vor Ort. Allerdings bietet sich das nunmehr 150 Kilometer entfernt stattfindende Festival nach wie vor als Anknüpfungspunkt für eine verstärkte wissenschaftliche⁴³ oder ökonomische Auseinandersetzung mit HipHop und Alternativkultur an.

Zentrale Elemente in Programmatik, Aufbau und Organisation musikwirtschaftlicher Cluster müssen durch Wirtschaftsförderungseinrichtungen betreut werden. Eine Nennung von ‚Kulturwirtschaft‘ als Wachstumsbranche fehlt im Konzept der Chemnitzer Wirtschaftsförderung‘ (vgl. CWE 2006). Kulturelle Clusterstrategien sollten allerdings niemals zu Lasten⁴⁴ bestehender industrieller Ansiedlungsziele entwickelt werden.

Im Kulturentwicklungsplan (Stadt Chemnitz 2004: 102) wird neben der *Villa Henry Van de Veldes* nur *Splash!* als Attraktion mit supranationaler Ausstrahlungskraft gewürdigt.⁴⁵ Umso größer erscheint daher rückblickend die Diskrepanz zwischen der Bedeutung des Festivals und den fehlenden städtischen Überlegungen, sich denn auch stärker direkt auf dem Festival einzubringen oder mit eigenen Konzepten anzuknüpfen, um den hohen Bekanntheitsgrad für kommunale Zwecke und konkrete Projekte zu nutzen. Abwanderungsdrohungen des Festivals Anfang 2005 zeigten für die Kommune erstmals nicht ausgeschöpfte Potenziale der Ortsbindung auf Seiten der Veranstalter. Der finale *Splash!*-Rückzug Anfang 2007 erscheint ange-

41 Gemeint ist das Chemnitzer Rastermusic-Sublabel *Noton*.

42 Dies gilt gerade bei der Vielzahl unterschiedlicher Facetten des Chemnitzer Musiklebens. *Splash! meets Classics* kann als Positivbeispiel für eine übergreifende musikalische Kooperation angesehen werden.

43 *HipHop meets Academia* hat gemäß dieser Logik 2006 eine wichtige lokale Lücke bei einem ersten Anlauf im Aufbau weiterer Knotenpunkte rund um das Thema provisorisch geschlossen.

44 Das Verständnis, dass es sich bei der Förderung eines Kultur-Clusters um eine Querschnittsaufgabe handelt, welche eher als Katalysator für die Anziehungskraft bestehender industrieller Kompetenzen des Standortes Chemnitz dient, ist besonders innerhalb der Wirtschaftsförderung eine wichtige Vermittlungsaufgabe.

45 Ein Vergleich der Abschnitte im Kulturentwicklungsplan mit den beiden musikalischen Großereignissen der Stadt - dem Mozartfest und *Splash!* - offenbart Disproportionalitäten zuungunsten des *Splash!*-Festivals. Vorbehalte gegenüber einem stärkeren öffentlichen Engagement bei ‚kommerziellen Kulturangebote‘ wurden in der Wissenschaft mehrfach nachgewiesen.

sichts des jahrelang fehlenden städtischen Bekenntnisses zum Festival ein stückweit erklärbarer. Auch wenn nach dem Verlust der Veranstaltung nun Konzepte zur Kompensation gefragt sind, erscheinen kurzfristige Erwartungen massiver Unterstützung der lokalen HipHop-Szene unrealistisch, wie die Vergangenheit zeigte. Wenn es jedoch gelingt, politische Zögerlichkeit in eine bekennende Langfristigkeit des Engagements zu überführen, wäre dies für das Konzept eines Produktionsclusters förderlich. Wurde doch bereits nachgewiesen, dass sich der Idealfall als Strukturpolitik des ‚langen Atems‘ darstellt, „die keine kurzfristigen Erfolge vorweisen muss und die nicht mit jährlichen Kosten-Nutzen-Kalkülen gemessen werden kann“ (Rehfeld 1999: 244). Ihr Aufbau zeigt sich sehr zeitintensiv und passt nicht zu kurzen Wahlperioden. Schneider und Holzberger (2006) haben sieben Erfolgsbedingungen⁴⁶ für clusterorientierte Förderstrategien identifiziert, von denen in Chemnitz allerdings nach der Diskussion 2006 um die Rettung des *Splash!* lediglich zwei ansatzweise belegbar sind: „strategische Ausrichtung der Kommunikation zur [...] Verbesserung des Bewusstseins im Heimatmarkt“ sowie „Abstützung auf der obersten Ebene“ (Schneider/Holzberger 2006: 29). Oberbürgermeisterin Ludwig wird zitiert mit „Einer Stadt, die sich für ein Hip-Hop-Festival stark macht, kann man auch Engagement für alle anderen Belange in dieser Richtung zutrauen“ (Leissner 2006).

Erfahrungen aus Sheffield bei der Konzentration von Kulturwirtschaft schwerpunktmäßig an einem Ort versprechen Vorteile für das Quartier um den Chemnitzer Busbahnhof/Aktienspinnerei,⁴⁷ ohne dabei Gefahren der ‚Gentrifizierung‘, Lärmbelastung und Verlagerungen zuungunsten anderer Stadtteile zu übersehen. Vor allem aber kommen die Vorteile allen Bemühungen um den Erhalt eines kompakten Stadtraums zugute.

Lokalwirtschaftliche Auswirkungen des *Splash!* sind untersucht (vgl. TU Chemnitz 2006), doch stärkere HipHop-Förderung bietet sich noch aus anderen Gründen an: Eine rege Chemnitzer Szene ist vorhanden. *Splash!* diene als fester Bestandteil des jährlichen Kulturkalenders und war neben Mozarttagen sowie Fernsehfesten der Volksmusik die einzige und zahlen-

46 Dazu zählen eine klare Definition des Auftrages und der Zielsetzungen, eine langfristige Ausrichtung der Strategie, eine hohe politische Priorität, die Abstützung auf der obersten Ebene, eine institutionelle Verankerung und sorgfältige Situationsanalyse, eine permanente Erfolgskontrolle sowie die strategische Ausrichtung der Kommunikation.

47 Das Freizeit- und Fachpublikum erhöht durch die verstärkte Anwesenheit das Sicherheitsgefühl im Viertel. Auf Existenzgründer zugeschnittene Förderkonzepte bauen Schwellenängste ab und fördern das Interesse auch von außerhalb der Stadt. Die Stadt wird um eine Attraktion reicher, die Wohnnutzungen nach sich ziehen kann. Häuser können erhalten und saniert werden. Der Bodenwertverlust der Eigentümer wird verringert. Es ergeben sich Möglichkeiten der Ansiedlung von nachgelagertem Konsum oder Gewerbe.

mäßig größte überregional wahrgenommene Musikveranstaltung.⁴⁸ Erstmals kam es 2006 lokal zu gesellschaftsübergreifenden Solidaritätsbekundungen. HipHop-Lifestyle im Einzelhandel prägt bereits das Innenstadtbild. Ein dem HipHop eigener Wertekanon passt sich in die den Chemnitzern zugeschriebene Leistungsbereitschaft und ihr ‚Außenseiterdasein‘ ein (vgl. Carstens 2002). HipHop kann bei der Suche nach metropolitanen Bildern auf großstädtisch konzipierte Chemnitzer Stadträume der 1960er und 1970er Jahre zurückgreifen. Gegensatz und Zusammenspiel ausgeprägter Stilrichtungen des lokalen HipHop und Jazz, der Volksmusik und Klassik transportieren das Bild einer integrativen, diversifizierten und experimentellen Musiklandschaft allen Bevölkerungsteilen zugänglich: „In der Hochkultur wurde in der Vergangenheit viel gemacht, was meines Erachtens in einer Arbeiterstadt eher hinderlich ist“ (Waldvogel 2005).

Internationalität, Toleranz und Respektverhalten – Aspekte, die im HipHop ihren Ausdruck finden, kommen den Bemühungen gegen die Ausbreitung jugendlicher Sympathien gegenüber rechtsextremem Gedankengut entgegen. ‚Ethnizität und Authentizität‘ (vgl. Klein/Friedrich 2003) als HipHop-Bestandteil könnten Ortsbindungen erhöhen und Abwanderungsverlockungen entgegenwirken. ‚Theatralität und Realität‘ wirken in Chemnitz angesichts einer ‚Lokaltradition‘ (vgl. Wagenknecht 1926) wirtschaftlicher und stadträumlicher Herausforderungen keinesfalls deplaziert. Aneignungsprozesse im HipHop (vgl. Androutsopoulos 2003) wie trainierende ‚Breakdance-Crews‘ tragen zu einer stärkeren Belebung oder vielfarbige Graffitis – abgesehen von ihrer politischen Bewertung – zum Widererkennungswert zentraler Orte bei. Ideal, dass in Chemnitz ein Kulturdefizit für das Herz der Innenstadt schon erkannt wurde, welches es jetzt für Alternativkulturen zu nutzen gilt: „Die Innenstadt ist auf jeden Fall noch nicht über den Berg. Mehr Kultur muss da rein“ (Füsslein 2005).

Übungs- und Produktionsräume sind aufgrund des hohen Leerstands am Innenstadtrand zu günstigen Mietkonditionen realisierbar. Mit explizierter ‚Gründer-Förderung‘ im Bereich HipHop wie auch anderer Musikrichtungen winkt Chemnitz ein überregionales Alleinstellungsmerkmal,⁴⁹ denn „es muss eine Identifikation durch Einmaligkeit sein“ (Dören 2005). Eine solch einmalige HipHop Clusterstrategie könnte zum einen im Bereich lokaler jugend- und subkultureller Aktivitäten Bestandslücken (vgl. Kassner 2005) schließen und zum anderen verschiedensten kulturellen Elementen des Stadtlebens bislang eine fehlende, übergeordnete Klammer

48 So erwirtschaftete *Splash!* 2005 einen Umsatz von 5,8 Millionen Euro, wobei nicht alles in der Region verblieb. Die Festivalbesucher gaben mehr als 850.000 Euro direkt in Chemnitz aus.

49 Ähnlich Projekten wie das Deutsche Rock-n-Popmuseum Gronau, welches am 21. Juli 2004 eröffnet wurde und das einzige Rock- und Popmuseum Deutschlands ist.

zur Veranschaulichung kultureller Bandbreite geben. Internationale Cluster-Erfahrungen (vgl. Hudson 1995) lassen sich mit lokalen Erkenntnissen aus den Chemnitzer Projekten *Schönherr-Kulturfabrik*, *Wirkbau-Gewerbe-park*, *TCC*⁵⁰ und *Techno-Park* (vgl. Stadt Chemnitz 2004) kombinieren, sofern ernsthafte und beständige Neugier kommunaler Stellen vorhanden ist. An ehrlichen Bestandsaufnahmen der Ausgangssituation mangelt es jedenfalls nicht: „Der Begriff ‚Innovationswerkstatt Chemnitz‘ ist ja auch vor längerer Zeit mal geprägt worden, einige behaupten auch der Schwerpunkt liegt auf dem Begriff ‚Werkstatt‘. Und ‚Werkstatt‘ heißt: Wir arbeiten dran und wechseln auch mal die Begriffe, um dann zu schauen wie das tatsächliche Profil ist“ (Wessler 2006).

Literaturverzeichnis

- Androutsopoulos, Jannis (Hg.) (2003): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript.
- Ashby, Susan (2007): *The Sheffield Live Music Scene. EzineArticles*. 12. Dezember 2006, <<http://ezinearticles.com/?The-Sheffield-Live-Music-Scene&id=384441>> (Zugriff: 18. Januar 2007).
- Baier, Gundolf (2001): „Die Bedeutung räumlicher Identität für das Städte- und Regionalmarketing“. In: Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der TU Chemnitz: *Wirtschaftswissenschaftliche Diskussionspapiere*, WWDP 38. Chemnitz.
- Baldauf, Günter (2006): „Nach der Party wird es wieder still im Haus“. In: *Freie Presse Chemnitz*, 29. Juli 2006.
- Bianchini, Franco (1999): „Cultural Planning for Urban Sustainability“. In: Louise Nystrom/Colin Fudge (Hg.) *City and Culture: Cultural Processes and Urban Sustainability. The Swedish Urban Environment Council*, Kalmar: Springer Netherlands, 1999, 34-51.
- Bielefeld Marketing (Hg.) (2006): *Leistungsprofil. Wir setzen Bielefeld in Szene*. Bielefeld.
- Bodenschatz, Harald (2005): „Vorbild England: Urban Renaissance in Birmingham und Manchester“. In: *Kunsttexte.de* 3 (2005). Berlin.
- Brombach, Karoline/Jessen, Johann/Küchel, Lisa/Lang, Thilo/Sonntag, Monika: *Von England lernen. Vier Fallstudien zum Stadtbau in englischen Städten*, Erkner und Stuttgart: Leibniz-Institut für Regionentwicklung und Strukturplanung.
- Brown, Adam (1998): *Music Policy in Sheffield, Manchester and Liverpool*. Manchester: Manchester Metropolitan University and Institute of Popular Music, University of Liverpool.

⁵⁰ ‚Technologie Centrum Chemnitz‘.

- Buttlar, Cary von (2006): *Das vereinigte Deutschland in der überregionalen Presse Frankreichs 1989 bis 1994. Kontinuität und Wandel französischer Deutschlandbilder*. Duncker & Humblot: Berlin.
- Carstens, Peter (2002): „In Chemnitz wächst wieder alter Arbeiterstolz“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 07. Juli 2000.
- Christmann, Gabriela B. (2003): *Städtische Identität als kommunikative Konstruktion. Theoretische Überlegungen und empirische Analysen am Beispiel von Dresden*. Wien: Institut für Höhere Studien.
- CIQ Agency (Hg.) (2006a): „Projects“. <<http://www.ciq.org.uk/>> (Zugriff: 18. Januar 2007).
- CIQ Agency (Hg.) (2006b): *CIQ Survey 2005 Summary*. Sheffield. Unveröffentlichte Ausgabe.
- Cohen, Sara (1995): „Sounding out the city. Music and the sensuous production of place“. In: *Transactions of the Institute of British Geographers*. 20 (4) London: Royal Geographical Society, 434-446.
- CWE (Hg.) (2006): „Online Branchenüberblick der Chemnitzer Wirtschaftsförderungs- und Entwicklungsgesellschaft“. <http://www.cwe-chemnitz.de/cwe_smartm/html/f/65/Investitionsstandort_branchen_allgemein.html> (Zugriff: 18. Januar 2007).
- DDP (Hg.) (2006): „Splash!-Festival startet in Chemnitz“, 04. August 2006.
- Dören, Bela. (2005): „Gespräch des ehemaligen Chemnitzer Baudezernenten Prof. Dören mit Alexander Bergmann“, Köln, 14. September 2005. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Ebert, Ralf/Siegmann, Jörg (2003): „Stadtkultur durch Kultur- und Freizeitviertel: ein struktureller Ansatz zur Stärkung der Innenstädte von Mittelzentren“. In: *Jahrbuch Stadterneuerung* 2003. Berlin: TU Verlag, 167-178.
- Electro Works Sheffield (Hg.) (2003): „About us“. <<http://www.electroworks.org/about-us2.htm>> (Zugriff: 18. Januar 2007).
- Fennell, Edward (2006): „Protecting the rights of artists and innovators“. *The Times* (12. Dezember 2006).
- Fleming, Tom (1999): *Local Cultural Industries Support Services in the UK. Towards a Model of Best Practice*. ICISS Report. Manchester: Manchester Institute for Popular Culture.
- Florida, Richard (2002): „The Rise of the Creative Class. Why cities without gays and rock bands are losing the economic development race“. In: *Washington Monthly*. 5 (2002) <<http://www.washingtonmonthly.com/features/2001/0205.florida.html>> (Zugriff: 18. Januar 2007).
- Frank Knight LLP (Hg.) (2005): *Sheffield central area activity report 2005*. London: Frank Knight LLP.

- Frankfurter Allgemeine Zeitung (Hg.) (2005): „Portrait Hochschulstandort Chemnitz“ In: *Hochschulanzeiger* 79, 17. Juni 2005.
- Frankfurter Neue Presse (Hg.) (2006): „Nordweststadt: Mit Musik das Image aufpolieren“. Redaktioneller Beitrag, 30. Oktober 2006.
- Franz, Peter (2004): „Innovative Milieus in ostdeutschen Stadtregionen. ‚sticky places‘ der kreativen Klasse“. In: Ulf Matthiesen (Hg.) *Stadtregion und Wissen. Analysen und Plädoyers für eine wissensbasierte Stadtpolitik*. Wiesbaden: VS Verlag, 109-122.
- Freundt, Andreas (2003): *Entwicklungspotenziale der Kulturwirtschaft in altindustrialisierten Regionen. Chancen der Förderung von Clustern im Ruhrgebiet und in Merseyside*. Dortmund: Selbstverlag.
- Funk, Albert (1993): „Der Niedergang des sächsischen Manchesters“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31. August 1993.
- Ganescu, Eleonora (2006): *Ethnische Minderheiten in der rumänischen Presse. Eine quantitative und diskurshistorische Zeitungsanalyse*. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag.
- Gibson, Lisanne/Stevenson, Deborah (2004): „Urban Space and the uses of Culture“. In: *International Journal of Cultural Policy* 10 (1), 103-118.
- Green, Diana/Sheffield Hallam University (Hg.) (2002): „VCs Bulletin No 15: Relocation of School of Cultural Studies“. Pressemitteilung vom 23. Oktober 2002.
- Guardian Unlimited (Hg.) (2002): „Guardian readers' favourite independent cinemas“ <<http://film.guardian.co.uk/2002/story/0,,853812,00.html>> (Zugriff: 18. Januar 2007).
- Heine, Annegret/Berger, Jan (2005): „24.000 Hip-Hop-Fans als Wirtschaftsfaktor“. In: *Freie Presse*, 08. August 2005.
- Hensher, Philip (2006): „One small step towards a better policy on the arts - If we're going to have a lottery fund for acquisitions, let it be for acquisitions“. In: *The Independent*, 24. Oktober 2006.
- Hudson, Ray (1995): „Making music work. Alternative regeneration strategies in a deindustrialized locality: the case of Derwentside“. In: *Transactions of the Institute of British Geographers*. 20 (4). London: Royal Geographical Society, 460-473.
- Jäger, Siegfried (2004): *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg: Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung, Unrast Verlag.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des Hip-Hop*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Korch, Jens (1999): „Stauseegelände versinkt im Müll“. In: *Freie Presse*, 27. Juli 1999.

- Krätke, Stefan (1996): „Regulationstheoretische Perspektiven in der Wirtschaftsgeographie“. In: *Zeitschrift für Wirtschaftsgeographie* 40 (1996). Bad Soden, 6-19.
- Lachmayer, Herbert (1997): „Madonna nur in Linz“. In: Wegerbauer, Johannes (Hg.) *Lernen von Linz. Hochschule für Künstlerische und Industrielle Gestaltung*. Publikation der Hochschule für Künstlerische und Industrielle Gestaltung. 41, 12-15.
- Lawless, Paul (1990): „Regeneration in Sheffield: From Radical Intervention to Partnership“. In: Dennis R. Judd/ Michael Parkinson *Leadership and Urban Regeneration, Cities in North America and Europe. Urban Affairs Annual Reviews* 37, 133-152.
- Lewis, Milke (2004): „The best of Blighty“. In: *Hip Hop Connect Magazin*, 3 (2004).
- Lilleker, Martin (2004): „Hoodz coming Atcha“. In: *Sheffield Telegraph*, 13. März 2004.
- Lindner, Udo (2001a): „Splash. Die Schattenseiten einer Megaparty“. In: *Freie Presse*, 11. August 2001.
- Lindner, Udo (2001b): „Wettbewerb der Städte. Kommentar“. In: *Freie Presse*, 31. Dezember 2001.
- Lorenz, Holger (2001): „OB-Kandidaten testen Radwege in der Stadt“. In: *Freie Presse*, 03. April 2001.
- Luehrs-Kaiser, Kai/Seipp, Bettina (2001): „Happening und Hochkultur“. In: *Die Welt*, 05. Dezember 2001.
- Lühr, Johanna (2006): „Beats 'n' Benefiz“. In: *Tagesspiegel*, 03. November 2006.
- Luksch, Manu (1998): „LoveBytes bite the dust, Multimedia-Hochglanz ohne Substanz im englischen Stahlrevier“. *Heise Online*. <<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3232/1.html>> (Zugriff: 18. Januar 2007).
- Mischke, Roland (1995): „DDR-Museum in bester Lage“. In: *Focus* 44 (1995).
- Montgomery, John (2004): „Townscape Heritage and Creative Industry Clusters - The Example of Sheffield Cultural Industries Quarter“. Vortrag. ICTCC Society Konferenz: Vibrant cities, town centres & communities - making them work. Fremantle.
- Moss, Linda (2002): „Sheffield's cultural industries quarter 20 years on: what can be learned from a pioneering example?“ In: *International Journal of Cultural Policy*. 8 (2), 211-219.
- Musikpark Mannheim (2006): „Über uns. Online Selbstdarstellung.“ <<http://www.musikpark-mannheim.de/html/start.html>> (Zugriff: 18. Januar 2007).

- MWMTV/Ministerium für Wirtschaft und Mittelstand (1998): „Technologie und Verkehr“ in: MWMTV/NRW (Hg.) 3. *Kulturwirtschaftsbericht*. Düsseldorf.
- Neighbourhood Renewal Unit/renewal.net (Hg.) (2003): *Cultural Industries Quarter Agency*. London.
- OECD (Hg.) (1999): *Boosting Innovation: The Cluster Approach*. Brüssel.
- Palmer, Christoph E. (Hg.) (2002): „Empfehlungen der Arbeitsgruppe Förderung der Populär- und Jugendmusik in Baden-Württemberg“. Stuttgart: Staatsministerium Baden-Württemberg.
- Pauckert, Wolfgang (2003a): „Der Spirit von Chemnitz“. In: *Die Welt*, 28. Mai 2003.
- Pauckert, Wolfgang (2003b): „In den Kathedralen der alten Industrie pulsiert die Moderne“. In: *Die Welt*, 28. Mai 2003.
- Pauckert, Wolfgang (2004): „Kultureller Agonie folgt jetzt die Reanimation der Tradition“. In: *Die Welt*, 07. April 2004.
- Peiner, Wolfgang (2003): „Metropole Hamburg. Wachsende Stadt“. Rede des Finanzsenators Dr. Wolfgang Peiner am 03. April 2003. Pressestelle des Senats der Freien- und Hansestadt Hamburg.
- Rehfeld, Dieter (1994): „Produktionscluster und räumliche Entwicklung“. In: Krumbein, Wolfgang (Hg.) *Ökonomische und politische Netzwerke in der Region*. Hamburg und Münster: LIT Verlag, 187-205.
- Richel, Mathias (2005): „Einmal HipHop und zurück“. In: *Die Zeit Online*. <<http://zuender.zeit.de/2005/36/subkultur/splash>> (Zugriff: 31. Juli 2007).
- Richter, Andreas (2005): „Gespräch des Mitglieds im City-Arbeitskreis der Chemnitzer Industrie- und Handelskammer mit Alexander Bergmann“, 25. August 2005. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Ruscheinsky, Dagmar (2006): „Wirtschaft zwischen Boom und Bammel. Industrie und Gewerbe wachsen außerordentlich - Arbeitsplatzangebot stagniert - Fachkräftemangel wird die Herausforderung der Zukunft“. In: *Freie Presse*, 16. Mai 2006.
- Ruscheinsky, Dagmar/Rößler, Evelyne (2005): „Trendwende: Behörde strebt ins Zentrum“. In: *Freie Presse*, 02. Februar 2005.
- Schmeidel, Franz (1991): „Chemnitzer OB scheidet mit Bitternis“. In: *Die Welt*, 08. Mai 1991).
- Schneider, Friedrich (2006): „Innovation durch Kooperation. Das Konzept der `Cluster` zur regionalen Standortsicherung und -förderung. Praxis der Ökonomie“. Johannes Kepler Universität Linz Vorlesung. Linz. <http://www.economics.uni-linz.ac.at/Schneider/Lehre/PdOe/WS06/PdOe_3_WS06.pdf> (Zugriff: 18. Januar 2007).

- Schneider, Jens (2004): „Das ehemalige Karl-Marx-Stadt als Erfolgsgeschichte des Aufbaus Ost“. *Süddeutsche Zeitung* 274, 25. November 2004.
- Seidel, Wolfgang (2005): „Gespräch des damaligen Leiters Stadtplanungsamt Chemnitz. mit Alexander Bergmann“, 10. Januar 2005. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Sheffield First (Hg.) (2006): *Sheffield Culture. A Strategy for Inclusive Cultural and Sporting Development*. Sheffield City Council.
- Spiegel (Hg.) (2005): „Der Magnet im Ersten“. In: *Der Spiegel* 17 (2005).
- Stadt Chemnitz (Hg.) (2004): „Kulturentwicklungsplan der Stadt Chemnitz“ (19. Mai 2004).
- Stadt Chemnitz (Hg.) (2005): „Rahmenplan 2005“. Stadtratsdokument, 13. Juli 2005.
- Stadt Chemnitz (Hg.) (2006): „Informationen der Stadt Chemnitz zum ‚SPLASH!‘-Festival“. Pressemitteilung, 01. August 2006.
- Stadt Heusenstamm (Hg.) (2006): „Stadtkonzeption. Heusenstamm aus Sicht der Bewohnerinnen und Bewohner“. Dokumentation der Repräsentativbefragung 2006.
- Steinbach, Jörg (2006): „Diskussionspunkte für die Schaffung einer Ausbildungseinrichtung ‚Künstlerische und Industrielle Gestaltung‘ in Chemnitz“. Initiative des Chemnitzer Künstlerbundes.
- Trackshickerrecords (Hg.) (2006): „Hoodz Underground“. <<http://beta.trackshickerrecords.com/index.pl?browse=infopages&id=25>> (Zugriff: 18. Januar 2007).
- TU Chemnitz (Hg.) (2006): „Großveranstaltungen - ein Segen für die Region“. Pressemitteilung, 01. November 2006.
- Wagenknecht, Paul (1926): „Chemnitz. Eine Skizze der Industriestadt“. In: *Jahrbuch Sachsen* 1926. Leipzig.
- Waldvogel, Peter (2005): „Gespräch des Architekten Peter Waldvogel (Chemnitz/Ravensburg) mit Alexander Bergmann“, 13. Juli 2005. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Walser, Jörg (2004): „Die Musik spielt in Mannheim“. In: *Die Zeit Online* <<http://www.zeit.de/2004/44/C-Musikpark>> (Zugriff: 31. Juli 2007).
- Weichhart, Peter/Weiske, Christine/Werlen, Bruno (2003): *Raumbezogene Identität und Images. Ein Bericht zum Stand der Forschung mit drei Beispielen für den Image-Wandel und das Image-Management von Städten*. Rohversion. Wien, Chemnitz, Jena.
- Weiske, Christine (2002): „Stadt und Welt. Fiktive Verortungen als die Images der Stadt Chemnitz“. In: Hannemann, Christine/Kabisch, Sigrun/Weiske, Christine (Hg.): *Neue Länder – Neue Sitten. Transformationsprozesse in Städten und Regionen Ostdeutschlands*. Berlin: Verlag Schelzky & Jeep, 230-254.

- Wessler, Petra (2006): „Beiträge zur Zukunft der Stadt Chemnitz“. Podiumsdiskussion Neue Sächsische Galerie Chemnitz. Unveröffentlichter Mitschnitt.
- Wilkes, Frank (2006): „Antworten auf Fragenkatalog Alexander Bergmann zum Cultural Industries Quarter“ per Email. Unveröffentlicht.
- Wirtschaftsförderung Bremerhaven (Hg.) (2005): *BIS aktuell. Informationen der Wirtschaftsförderung Bremerhaven*. Nr. 1.
- Wissenschaftspark Otaniemi (Hg.) (1998): „Vorbildliche Vorgehensweisen bei der Gründerzentren-Infrastruktur und Innovationsunterstützung“. Seminar, 19.-20. November 1998, <http://ec.europa.eu/enterprise/entrepreneurship/support_measures/docs/helsinki-seminar_1998_de.pdf> (Zugriff: 18. Januar 2007).
- Wolf, Mattias (2005): „Gespräch des Vorsitzenden ‚Förderverein Chemnitzer Kunsthütte e.V.‘ mit Alexander Bergmann“. (10. Juli 2005). Unveröffentlichtes Manuskript.
- Wunderlich, Siegfried (1999): „Graffiti-Projekt“. Qualifizierter Sachbericht. Modellprojekt des Bundesministeriums für Familien, Senioren, Frauen und Jugend. Bereich im Auftrag der Behörde für Schule, Jugend und Berufsbildung Hamburg.
- Zitty Hauptstadtmagazin (Hg.): „Leben in Kreuzberg. Warum der Bezirk besser ist als sein Ruf“. 25 (2006).
- Zwarg, Matthias. (1999): „Menschliche Signale aus dem Mikrochip“. In: *Freie Presse*, 21. April 1999.

„VON DER SZENE - FÜR DIE SZENE“? STIL UND STILISIERUNG IN DER VERMARKTUNG DES HIPHOP-FESTIVALS *SPLASH!*

Jannis Androutsopoulos/Stephan Habscheid

Problemhintergrund und Fallbeispiel

Als eine der auffälligsten Entwicklungstendenzen spätmoderner, individualisierter Gesellschaften gilt auf dem Feld von Kultur und Kommunikation das Phänomen der ‚Eventisierung‘ (Gebhardt/Hitzler/Pfadenhauer 2000). Veranstaltungen, die als Events eine große Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sind heute nicht nur charakteristisch für viele Jugendszenen, sondern z.B. auch für die sozialen Welten von Opern- oder Jazzfreunden, Sportbegeisterten oder Kirchentagsbesuchern. Events können in diesem Zusammenhang beschrieben werden als ‚öffentliche‘, primär ‚performative‘ Veranstaltungen, die ein allumfassendes szenespezifisches Kommunikationserlebnis versprechen, dabei vom Alltag deutlich abgehoben, raum-zeitlich komprimiert und in hohem Maße sozial interaktiv sind. Damit bieten sie den Besuchern „außergewöhnliche Chancen, sich gemeinsam aus Lebens-Routinen herausherauszuheben und zeitweilig an symbolisch vermittelten, mehrkanaligen Sinnenfreuden zu partizipieren“ (Gebhardt 2003: 188). Als profilierte Angebote im Kontext vielfältiger Sinn- und Erlebnisoptionen stellen sie – im Rahmen der nur locker verknüpften sozialen Strukturen von Szenen – eine entscheidende Ressource der Selbstvergewisserung, öffentlichen Selbststilisierung und Vergemeinschaftung dar: Events lassen in Form öffentlicher Ritual-Inszenierungen in besonders intensiver – und zugleich unverbindlicher – Weise (von außen) sichtbar und (von innen) erfahrbar werden, dass eine bestimmte Szene existiert bzw. dass man ihr zugehörig ist. Insofern lassen sich ‚Eventisierung‘ und ‚Verszenung‘ von Kultur als zwei Seiten einer Medaille begreifen: „Ohne Szenen keine Events, ohne Events keine Szenen“ (ebd.). Im Fall des *splash!*-Festivals, das hier als Fallbeispiel dienen soll, gehörten zu dem allumfassenden szenespezifischen Erlebnisangebot im Jahr unserer Datenerhebung (2003) nach Angaben der Veranstalter zwei Hauptbühnen mit etwa 100 HipHop-

und Reggae-Musikern aus neun Ländern, zudem bot das Festival Plattformen für vielfältige andere performative Szene-Praktiken, unter anderem nationale Wettbewerbe auf den Gebieten Graffiti (*Write4Gold*), Skateboard (*C.O.S. Cup*) und DJing (*ITF Finals*) sowie Bühnen für Breakdance und Freestyle MCing, Zelte zum Tanzen, diverse Sportattraktionen (wie Bungeejumping) und einen großen Markt für Händler und nichtstaatliche politische Organisationen (NGOs).

In den flüchtigen sozialen Gebilden der Szenen spielt für die Herausbildung kollektiver symbolischer Praktiken – neben der direkten Interaktion auf dem Festival – auch die Aneignung medialer Vorbilder und Identifikationsangebote eine wichtige Rolle. Derartige öffentlich zirkulierende Szene-Stilisierungen werden – ausstaffiert mit käuflichen Erlebnisangeboten – nicht zuletzt von denjenigen in Umlauf gebracht, die mit der Vermarktung von Events befasst sind. Diese kommunikative Praxis steht im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags. Mit anderen Worten geht es uns um einen Ausschnitt des (szene-)öffentlichen HipHop-Diskurses,¹ an dem sich exemplarisch beobachten lässt, wie tradierte kulturelle (und insbesondere sprachliche) Ressourcen einer Jugendkultur in der medialen Kommunikation nach innen und außen – jeweils adressatengerecht – zu einem „allumfassenden szenespezifischen Erlebnis“ stilisiert werden. Unser Material, das im vorliegenden Beitrag ausschnitthaft untersucht wird, umfasst dementsprechend Werbeplakate, Flyer, Radio- und Fernsehspots, Festivalguides und Pressemitteilungen aus den Jahren 1999 bis 2003, dazu Mitschnitte von Pressekonferenzen, die 2003 vor und während des Festivals stattgefunden haben. Darüber hinaus haben wir durch Fokusgruppendifkussionen bzw. Interviews am Rande des Festivals versucht, zumindest ansatzweise auch qualitative Aspekte der Produktion und Rezeption derartiger Kommunikate mit einzubeziehen.² Die Tabelle (vgl. unten) gibt einen Überblick über das Material, das uns insgesamt zur Verfügung stand.

In diachroner Perspektive hat uns vor allem interessiert, wie sich der Werbe- und PR-Diskurs über das Festival zwischen 1999 und 2003 verändert hat, also in den Jahren, in denen das Festival zunehmend größer und die Organisation professioneller wurde. Eine Besonderheit unseres Materials besteht nämlich darin, dass die Veranstalter des *splash!*-Festivals selbst auf einen kulturellen Hintergrund in der Szene zurückgreifen können.

1 Dabei legen wir im Sinne der Kritischen Diskursanalyse (vgl. z.B. Fairclough 1995) einen weiten Diskursbegriff zugrunde, der neben den (propositionalen) Sachverhaltsdarstellungen auch die expressiven und kommunikativen - mithin performativen - Dimensionen des Sprach- und Symbolgebrauchs umfasst.

2 Die Realisierung der Feldforschung 2003 wurde durch Unterstützung des Instituts für Deutsche Sprache Mannheim im Rahmen des DFG-Projekts „Sprachvariation als kommunikative Praxis“ ermöglicht.

Tabelle: Datenbasis

	1999	2000	2001	2002	2003
Programmheft (<i>Guide</i>)			X	X	X
Flyer		X		X	X
Plakat	X			X	X
Eintrittskarte	X			X	X
Website	X		X		X
Radiospot					X
Pressemitteilung			X	X	X
Pressekonferenz					X
Interview mit Organisatoren					X
Fokusgruppendifkussion					X

Zwar handelt sich um ein vergleichsweise großes Festival, das zur Zeit unserer Datenerhebung mit bis zu 30.000 Besuchern (im Jahre 2002) auf Platz 7 im Ranking der deutschen Festivals rangierte; im Unterschied zu den meisten der anderen großen Festivals, die von einem überregionalen Unternehmen veranstaltet wurden, kamen die Organisatoren des *splash!* aber aus der lokalen (hier: Chemnitzer) Szene.

Nun kann man mit Ronald Hitzler (2001) annehmen, dass die Veranstalter eines derartigen Festivals – als Leistungselite von ‚Szene-Machern‘ – auf ein entsprechendes Insider-Wissen geradezu angewiesen sind. Mit anderen Worten: Nur jemand, der ‚aus der Szene‘ kommt, ist überhaupt fachlich (auch fachsprachlich) dazu in der Lage, ein Event dieser Art erfolgreich zu organisieren. Das betrifft im vorliegenden Fall die Kompetenz in Fragen der Programmgestaltung ebenso wie Aspekte einer glaubwürdigen Selbstinszenierung oder Ansprache des Publikums. In Analogie zu den Ergebnissen von Hitzler (ebd.: 20f.), der für die Techno-Szene – neben einer horizontalen Ausdifferenzierung entlang von Stilen, Städten, Clubs etc. – eine vertikale Stratifikation zwischen Szene-Kern (die Leistungselite und deren Anhang), Aspiranten und Mitläufern sowie einem „weiten Umfeld der Gelegenheitsteilnehmer, Randgänger und Sympathisanten“ (ebd.: 22) rekonstruiert hat, ließe sich also auch hier von einer ‚Organisationselite‘ sprechen, die auf unterschiedliche Weise die Finanzierung und Durchführung des Events sicherstellt: durch Gewinnung von Sponsoren, Merchandising, Verkauf von Fernsehrechten, Verhandlungen mit Ämtern und Behörden, Legitimation in der Öffentlichkeit, Werbung usw. Es liegt auf der Hand, dass diesen Aufgaben nur kollektive Akteure, also arbeitsteilig organisierte und professionalisierte Organisationen bzw. Netzwerke gewachsen

sind. Dementsprechend bestand auch die hinter *splash!* stehende Organisationselite zum Zeitpunkt unserer Untersuchung aus drei Firmen, die in vielfältiger Weise miteinander kooperierten: die *Splash! Entertainment GmbH & Co. KG*, die *Phlatline Records GmbH* und die *Phlatline Artists GbR*. Nach eigenen Angaben zählte die Organisation neun Angestellte, einen Jahresumsatz von 3 Mio. EUR und ca. 40 Events/Jahr; sie vertrat 17 Künstlerinnen und Künstler, organisierte 350 Buchungen/Jahr und veröffentlichte zum damaligen Zeitpunkt 10 CDs und DVDs/Jahr.

Im Folgenden werden zunächst die linguistischen Theoriehintergründe der Untersuchung dargelegt und vor diesem Hintergrund zentrale Termini definitorisch eingeführt, bevor an Beispielen aus dem Material einige zentrale Ergebnisse unserer Analysen dargestellt werden. Abschließend geben wir eine kurze Zusammenfassung der Befunde und Interpretationen.

Stil und Stilisierung

Unser theoretisches Verständnis des für diesen Beitrag zentralen Begriffs-paars kommt aus der Soziolinguistik. Relevant ist hier insbesondere der als *audience design* bekannte soziolinguistische Stilansatz von Allan Bell, der Stil als individuelle sprachliche Variation auffasst (Bell 1984, 1990, 1997, 2001). Bell geht davon aus, dass Sprecher (und Schreiber) ihren Stil in erster Linie für – und in Bezug auf – ihre Adressaten gestalten. Stilistische Selektionen reagieren primär auf die Sprache der konkreten Kommunikationspartner bzw. – im Falle massenmedialer Kommunikation – der anvisierten Rezipienten. Andere stilistische Einflussfaktoren, insbesondere Thema und Setting, werden als dem Adressaten untergeordnet aufgefasst. Adressatenspezifische Sprachvariation kann sich potenziell auf allen Ebenen der linguistischen Struktur manifestieren. Bell selbst hat sich in der Tradition der quantitativen Soziolinguistik³ auf phonologische und morphosyntaktische Variation konzentriert, geht aber davon aus, dass auch die Lexik, das Anredeverhalten, Diskursmarker, Strategien sprachlicher Höflichkeit usw. eine adressatenbezogene stilistische Variation aufweisen.

Bells Stilbegriff passt hervorragend zum hier untersuchten Fallbeispiel, denn eine Vielfalt von Adressaten ist konstitutiv für die kommunikative Vermarktung von Events. Die Festival-Organisatoren sprechen ganz verschiedene Adressatengruppen abwechselnd an, die wir vereinfachend und je nach ihrer Affinität zur kulturellen Welt des Events in zwei Kommuni-

3 Zwar lassen sich derartige Prinzipien sprachlicher Selektion auch statistisch nachweisen, aussagekräftiger erscheint uns im vorliegenden Fall jedoch eine qualitative, verstehende Rekonstruktion der Sprechweisen als *Handlungsweisen*, nach denen bestimmte Aufgaben subjektiv sinnhaft bearbeitet werden.

kationskreise (Burger 2005) einteilen: (a) den inneren Kreis der Festivalinteressierten, der tatsächlichen (aktuellen bzw. künftigen) Besucher sowie der Szenepresse, sowie (b) den äußeren Kreis der Sponsoren, Stadtverwaltung und Tagespresse.⁴ Bells Stilansatz sagt in diesem Fall voraus, dass sich die Organisatoren je nach Adressatengruppe unterschiedlicher Stile bedienen werden. Zieht man außerdem die in der Festival-Vermarktung übliche Fülle an Kommunikationsinstrumenten in Betracht, so lässt sich die These aufstellen, dass kompetente Festival-Kommunikation die Entwicklung und Anwendung eines vielfältigen stilistischen Repertoires voraussetzt, dessen Funktion darin liegt, unterschiedliche Partner auf jeweils angemessene Weise anzusprechen. Teil dieser kommunikativen Kompetenz ist eine differenzielle Orientierung an stilistischen Konventionen, die als relevant für verschiedene Adressatengruppen eingeschätzt werden. Daraus folgt, dass die Kommunikationsstile der Festival-Vermarktung hochgradig von Intertextualität – d.h. der Bezugnahme auf andere Texte und Textmuster – gekennzeichnet sind, sofern jede Adressatengruppe durch Anlehnung an für sie spezifische Diskurstraditionen bzw. Textsortenkonventionen angesprochen werden muss. Diese Orientierung lässt sich analytisch auf allen Ebenen der Sprachstruktur rekonstruieren. Stilistische Selektionen in Lexik, Orthografie, Syntax, Diskursmarkern und -formeln (z.B. Anredeformen, textsortentypische Formulierungen) können zum einen semantisch mit den Lebenswelten der jeweiligen Adressatengruppen verbunden sein, andererseits fungieren sie als „Kontextualisierungshinweise“ (Gumperz 1992; Auer 1986), d.h. sie eröffnen einen Interpretationsrahmen für das jeweils Gesagte, indem sie komplexe soziokulturelle Wissensbestände und Diskurstraditionen als Verstehenshintergründe relevant setzen. Wenn bspw. in den Werbematerialien des *splash!* Festivals ein auftretender Künstler durch die Formulierung ‚Klänge mit soliden Stylez‘ angekündigt wird (s. Beispiel 2 unten), so verweist die z-Schreibweise in ‚Stylez‘ auf das gemeinsam geteilte Wissen der HipHop-Kultur; sie kontextualisiert das Gesagte als Teil des (globalen) HipHop-Diskurses. Wenn andererseits in einem an Sponsoren gerichteten Schreiben von Partizipierungsansätzen die Rede ist, so verweist die Selektion von Partizipierung (statt Beteiligung) auf Fachkommunikation und konstituiert den Anspruch der Autoren, geschäftlich angemessen zu kommunizieren.

Das stilistische Kaleidoskop der Event-Kommunikation lässt sich also als Ganzes nicht auf einen HipHop-Stil reduzieren, umfasst jedoch mitunter auch Stilelemente, die auf den kommunikativen sozialen Stil (Kallmeyer 1995) der HipHop-Welt verweisen. Zudem ist es als dynamische Konfiguration aufzufassen, die sich im Laufe der Zeit in zwei Dimensionen verän-

4 Eine weitere Ausdifferenzierung ist natürlich möglich, für unsere Zwecke jedoch nicht erforderlich.

dern kann: Zusammen mit der zeitlichen Entwicklung des Festivals, das von 1999 bis 2003 immer mehr Besucher verzeichnen konnte, und im Hinblick auf die jeweils getroffene Auswahl aus den symbolischen Ressourcen der Hip-Hop-Kultur.

Teil dieser mehrschichtigen stilistischen Arbeit in der Event-Kommunikation ist auch die Stilisierung, die wir mit Selting und Hinnenkamp (1989) als Repräsentation von sozial typisierten Sinnstrukturen auffassen (vgl. auch Rampton 1999; Coupland 2001; Holly 2003). Stilisieren bedeutet, typische Vertreter einer sozialen Kategorie im Text oder Gespräch gleichsam „auf die Bühne zu bringen“. Zentral für unsere Zwecke ist die Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdstilisierung: Bei der Fremdstilisierung sind der Sprecher und die von ihm verkörperte Figur bzw. Stimme klar voneinander getrennt; umgekehrt bezeichnet Selbststilisierung die mehr oder weniger strategische Gestaltung der ‚eigenen Stimme‘ eines Akteurs. Durch Selbststilisierung erzeugen soziale Akteure Bilder von sich selbst, durch Fremdstilisierung Bilder von stereotypen Vertretern anderer sozialer Gruppen. In beiden Fällen ist Stilisierung kein ‚Spiegelbild‘ der sozialen Wirklichkeit, keine möglichst ‚authentische‘ – realitätsnahe oder dokumentarische – Repräsentation einer sozialen Kategorie, sondern Ergebnis stilistischer Verdichtung und Überzeichnung. Sie umfasst die Auswahl von Elementen, die als besonders typisch für die fragliche Kategorie gelten, auch wenn sie in Wirklichkeit Stereotype, grobe Verallgemeinerungen sind.

Fragestellungen

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob eine Veranstaltung ‚von der Szene für die Szene‘, wie sie der Slogan des *splash!*-Festivals verspricht, in einem solchen Fall überhaupt möglich ist. Anders gefragt: Inwieweit können die Veranstalter eine derartige Stilisierung ihrer selbst, des Festivals und seiner Besucher kommunikativ durchhalten, in welcher Weise manifestieren sich in den öffentlichen Kommunikaten Brüche und Spannungsfelder, und wie werden diese durch die Adressaten aufgefasst und weiterverarbeitet? – Im Einzelnen ergibt sich daraus eine Reihe von Untersuchungsaspekten, die bei der Analyse des Materials im Mittelpunkt stehen:

(1) im Blick auf die expressiven und kommunikativen Funktionen des Sprechens: Wie sprechen die Autoren ihre Adressaten an, welche ‚Identitäten‘ und ‚Beziehungen‘ werden auf diese Weise stilistisch angezeigt und hergestellt (sofern die Adressaten die Art der Ansprache erkennen und

anerkennen)? Was bringen die Autoren auf diese Weise über sich selbst zum Ausdruck, welche ‚Identität(en)‘ und Kompetenzen beanspruchen sie für sich? Dabei gehen wir vor dem Hintergrund unserer Stilkonzeption davon aus, dass die Festivalkommunikation durch stilistische Vielfalt bzw. stilistische Kontraste gekennzeichnet ist.

(2) im Blick auf die symbolische Repräsentation des Handlungsraums: Wie stellen die Autoren die (gemeinsame) soziale Praxis des Festivals sprachlich und bildlich dar, welche jugendkulturellen ‚Identitäten‘ stilisieren sie auf diese Weise? Welche symbolischen Mittel aus dem geteilten Repertoire der Jugendkultur wählen sie als ‚repräsentativ‘ aus, wie verändern sich derartige Selektionen im Laufe der Zeit durch zunehmende Praxiserfahrung?

(3) im Blick auf die symbolische Repräsentation der Kommunikationspartner: Wie stellen die Autoren ihre Adressaten sprachlich und bildlich dar (z.B. durch Aussagen darüber, was und wo die Festivalbesucher – oder Teilgruppen von Besuchern – sind, was sie tun, denken, fühlen oder wollen)? Wodurch zeichnet sich – ausdrucksseitig und inhaltlich – das Identifikationsangebot aus, das die Veranstalter dem ‚idealen Festivalbesucher‘ unterbreiten? Wie stellen die Autoren sich selbst dar, wie werden verschiedene Aspekte der eigenen Identität (z.B. Szene-Mitglied unter Gleichen, Organisationselite, Geschäftspartner der Sponsoren) in der Selbststilisierung zueinander in Beziehung gesetzt?

Analysen (I): Solide ‚Stylez‘ - Adressatenspezifische Schreibstile

Wir erkunden das stilistische Repertoire der Festivalorganisatoren am Beispiel ihrer Kommunikation mit Sponsoren (Beispiel 1) und Besuchern (Beispiel 2 und 3).

Beispiel 1: Sponsoren-Kommunikation (Quelle: *splash! Close-up*, 2003)

1. Ein wunderschönes Wochenende mit dem erfolgreichsten splash! Festival liegt
2. hinter uns, wir gehen bereits mit großen Schritten auf die siebente Ausgabe des
3. 1 HipHop & Reggae Festivals in Europa zu. Für uns Grund genug in diesem
4. Heft das splash! für Sie ein wenig tiefer zu beleuchten um Ihnen einen Einblick

5. zu geben wie das erfolgreichste Festival der letzten Jahre arbeitet. Sicherlich
6. finden auch Sie Partizipierungsansätze um ihre Marke oder ihr Produkt auf dem
7. splash! einer großen, interessierten und konsumstarken Masse zu präsentieren.
8. Wir wünschen ihnen viel Spaß beim Lesen und würden uns freuen, in Zukunft
9. auch mit ihnen einen gemeinsamen Weg des Erfolges zu gehen. Mit
10. freundlichen Grüßen!

Beispiel 2: Besucher-Kommunikation (diverse Quellen)

- 2.1. Checkt diese Website, und seid informiert über Splash! (Website, 1999)
- 2.2. Aus Stuttgart rollen Klänge mit soliden Stylez auf euch zu. (Guide, 2002)
- 2.3. Es tut uns sooooo furchtbar leid, aber leider ist bis zur Deadline des Splash!-Guides nicht klar gewesen, wer euch am Samstag als Headliner einheizen wird. (Guide, 2002)
- 2.4. Passend zu dieser Newsmeldung haben wir hier noch ein Voting gestartet bei dem jeder registrierte Nutzer sagen kann, welche Inhalte er auf dieser DVD favourisieren würde. Also, Rock the vote! (Website, 2003)
- 2.5. Und wenn du dann einmal am bouncen bist solltest du dies auch gleich bis zum Abend durchhalten um bei den Headlinern [...] nicht noch einmal von vorn beginnen zu müssen (Guide, 2003).

Beispiel 3: Besucher-Kommunikation (diverse Quellen)

- 3.1. Das Grillen ist nur auf den dafür ausgewiesenen Stellen gestattet (Website, 2001)
- 3.2. Verbotene Gegenstände: Das Sortiment verbotener Gegenstände auf solchen Veranstaltungen dürfte sich ja schon rumgesprochen haben. Dennoch mal langsam zum mitschreiben: Verboten ist die Mitnahme jeglicher waffenähnlicher Gegenstände wie [...] (Website, 2001)
- 3.3. Auch für das gute funktionieren unseres Müllsackkonzeptes müssen wir uns bei euch bedanken. Ihr habt damit vor allem den Behörden und Ämtern gezeigt, dass man trotz aller Party auch den gesunden Menschenverstand auf dem „splash!“ antrifft. Müll ist bei einer solch großen Zahl von Besuchern nun einmal ein Problem und wir freuen uns, dass wir es mit Euch gemeinsam in den Griff bekommen haben. (Website, 2001, Rückblick) angereichert.

In der Sponsoren-Kommunikation (Beispiel 1) positionieren sich die Verfasser in zwei sozialen Welten gleichzeitig – als professionelle Akteure, die andere Akteure des Wirtschaftssystems standesgemäß ansprechen, und als Repräsentanten ihrer Szene nach außen. Ihrer Selbststilisierung als professionelle Akteure dienen werbesprachliche Aufwertungen (z.B. „das HipHop & Reggae Festival in Europa“), fachsprachliche Termini und Jargon der Marketingdomäne („Partizipierungsansätze“, „Marke präsentieren“, „interessierte und konsumstarke Masse“, „gemeinsamer Weg des Erfolges“) und nicht zuletzt der recht förmliche Ton (Siezen, „Mit freundlichen Grüßen“, Beibehaltung des Genitiv-*e* beim Wort „Erfolges“). Gleichzeitig lässt das adressatenexklusive ‚uns‘ („ein wunderschönes Wochenende [...] liegt hinter uns“), das Autoren und Szene zusammenfasst und von den Adressaten unterscheidet, eine Grenze sozialer Zugehörigkeit entstehen.

Unsere Analyse der an die Festival-Besucher bzw. -Interessenten gerichteten Texte zeigt, dass ihr Schreibstil nicht in erster Linie mit der Textsorte bzw. dem Trägermedium zusammenhängt, sondern vor allem mit dem Gegenstand der Rede oder allgemeiner gesagt: mit dem jeweils thematisierten Handlungs- und Erfahrungsbereich. Werden die Adressaten als Teilhaber am Festival-Erlebnis konstruiert (Beispiel 2), so herrscht ein aus anderen kommerziellen Medien der HipHop-Szene bekannter Duktus vor: der professionell gemachte Presstext, der Elemente aus dem Diskurs der Szene aufgreift und integriert (vgl. auch Androutopoulos 2003). Die Ausschnitte 2.3 – 2.5 sind auf der syntaktischen Ebene schriftsprachlich konstituiert und orthographisch an einem normativen Schriftlichkeitsbild orientiert, gleichzeitig aber durch Merkmale inszenierter Mündlichkeit und HipHop-Stilmittel ausgestaltet: Dialogisierung, Duzen, expressive Lautdehnung („soooooo furchtbar leid“), musik- und medienbezogene Anglizismen („Check“, „bouncen“, „Stylez“, „Headliner“, „Voting“), englische Slogans („Rock the Vote“), szeneübliche Schreibweisen („Stylez“). Man spricht hier gewissermaßen unter Experten, der Stil ist szenearffin, aber gleichzeitig massenmedienkompatibel.

Ganz anders bei der Thematisierung von Geboten und Verboten (Beispiel 3): Hier werden die Adressaten als ‚verantwortungsbewusste Bürger‘ angesprochen und über Umstände informiert, die nicht die Inhalte des Festivals, sondern sein Verhältnis zu den lokalen Autoritäten betreffen. Dementsprechend wird der Stil der institutionellen Regelungsdiskurse übernommen, teilweise direkt und unverändert (Bsp. 3.1), teilweise informell gerahmt und aufgelockert (Bsp. 3.2): Der informativ relevanten Aussage im ‚Amtsdeutsch‘ („Verboten ist die Mitnahme [...]“) geht eine alltags-sprachlich markierte Einleitung voraus („[...] dürfte sich ja schon rumgesprochen haben“), die auf wohl ironische Art auf kommerzielle („Sortiment verbotener Gegenstände“) und schulische Diskurse („Dennoch mal lang-

sam zum mitschreiben“) anzuspielen scheint. Dieses ‚erzieherische Element‘ und der damit einher gehende förmlichere Stil tauchen in unseren Daten immer wieder auf, wenn die Festivalbesucher nicht als Fans, sondern als verantwortungsbewusste Bürger angesprochen werden, also im Zusammenhang mit Müll, Lärm, Sicherheit und anderen ‚öffentlichen Sorgen‘ im Zusammenhang mit dem Festival. Im Rückblick zum Festival 2001 (Bsp. 3.3) wird diese Identität sowohl propositional konstituiert – „dass man [...] auch den gesunden Menschenverstand auf dem ‚splash!‘ antrifft“ – als auch durch formellere linguistische Varianten – „einer solch großen Zahl von [...], [...] nun einmal, in den Griff bekommen“ – kontextualisiert.

Analysen (II): *The Finest in Black Music* - Hyperbolik der Werbung

Ein weiteres Beispiel für die Transformation, denen szenespezifische Stilisierungen im Rahmen ihrer medienöffentlichen Repräsentation unterliegen, stellt ein Radiospot für das Festival (2003) dar, der nach Angaben der Veranstalter durch den Radiosender (*Jam FM*) produziert wurde:⁵

Beispiel 4: ‚Europas größtes HipHop-Festival‘

- 01 S1: GERmaNY- (--) the PLAce to BE- (-) <<all> you wan’a Festival?> (-)
 02 you cOme here.=
- 03 S2: =<<all> jam fm:>(-) prAsentTIE:RT- (--) !S:PLA:SH! Zweitausend
 04 drei (.)↑in CHEMnitz:.=
- 05 S3: <<gerappt> =che che CHEMnitz geht zum festival. (---)>
- 06 S2: vom ↑ERsten ↑BIS zum dritten ↓august (.) Ist es wieder soweit.
 07 (--) zu:m ↑SECHsten mal (.) findet in ↑CHEMnitz am STAUsee oberRa
 08 benstein- 08 (-) eu↑RO:pas größtes (.)↑HIPhop und R:Eggae FESti
 09 val statt. (---) live on ↑STAge- (-) REDman- (-) beginne:r- (-)↑GANG
 10 starr- (-)↑DE la soul- 10 (-) ↑Asd- (.) MASsive TÖne- (-) pa↑TRI:CE-
 11 (.)<<all> Gentleman- seee:d-> und ↓viele viele mehr. (3)
 12 tickets- (.) ↑und info:s (.) zur ↑Dvd (-) zum ↓SPLASH FEstival (-)
 13 ↑unter www- (-) splAsh zweitausendrei (.) de. (2)
- 14 TRAge dich ↑DORT (.) bis zum vierzehnten siebten (-) in den ↑NEWS
 15 letter ein- und geWINNe Elne von einhundert SPLASH dvd:s. (-) inklusive
 16 ↑cd- (.) mit den ↑BEsten SONGS (.) zum diesjährigen line-up. (2)
 17 SPLASH! zweitausendDREI- (-)

5 Transkription Nadine Reuther (Korrektur St. Habscheid). Transkriptionssymbole finden sich im Anhang des Beitrags. Nicht berücksichtigt sind Musik-Zitate und Geräusche im Hintergrund.

18 POWERed by <<all>↑JAM Fm>=
19 S3: =LETS GO:::=
20 S2: =the Finest (-) in BLACK music.=
21 =(scratching)=
22 S4: =CHECK out(.) the newsplan.

Auffällig ist hier zunächst ein Bündel prosodischer und stimmlicher Merkmale, das sich insgesamt als typischer modischer Sprechausdruck in der Werbung charakterisieren lässt.⁶ Stichworte in diesem Zusammenhang sind

- eine Intensivierung des Sprechens durch Akzentverdichtung und Rhythmisierung (Wachtel 1994: 45)
- fortgesetztes Erheischen von Aufmerksamkeit durch einen oft willkürlichen Intonationsverlauf mit plötzlichen Tonhöhen sprüngen
- der Versuch, im Blick auf einen ‚kernigen Bass‘ mehr aus der Stimme herauszuholen (Wachtel 1994: 46), als es dem Sprecher eigentlich möglich ist, was den Eindruck des Gepressten und Überspannten erzeugt.

Auch sprachlich stechen bereits auf den ersten Blick werbetypische Formulierungsmuster heraus („XY präsentiert“[...], [zur Zeit x] „ist es wieder soweit, Europas größtes XY-Festival“), wobei zum Teil musik- und jugendmarkttypische Wendungen gebraucht werden wie „Tickets und Infos unter [...], XY und viele, viele mehr“ oder direkt formulierte Aufforderungen des Typs „Trage Dich [...] ein und gewinne“. Zur Selbstdarstellung und adressatengerechten ‚Ansprache‘ findet an einigen Stellen ein *Code-Switching* ins Englische statt wie „live on stage“, „powered by [...]“ oder „the finest in black music“. Die Autoren positionieren also sich selbst, das Festival und die Adressaten des Textes (bzw. die potentiellen Besucher der Veranstaltung) einerseits in einem unverhohlenen kommerziellen Handlungsrahmen, wobei eine asymmetrische Beziehung zwischen professionellen Verkäufern einerseits und direkt umworbenen Konsumenten andererseits konstituiert wird. Zugleich wird aber auch eine gemeinsame kulturelle Zugehörigkeit zur ‚Szene‘ angezeigt, und zwar wiederum durch hochgradig evidente und hochgradig signifikante Zeichen: Scratches, leicht identifizierbare musikalische Rap- und Reggae-Zitate und – in der namentlichen Aufzählung von beteiligten Künstlern – Anspielungen auf den Status der ‚Szene-Größen‘, die aus den Massenmedien bekannt sind.

Wer also, so ließe sich folgern, über die Kern-Öffentlichkeit der (lokalen) Szene hinaus – einen größeren Kreis von ‚hiphop-affinen‘ Jugendlichen erreichen will, wählt nicht einen geringeren, sondern einen höheren

6 Für Hinweise zur parasprachlichen Gestaltung danken wir Hannelore Kraft, Chemnitz.

Grad an Szene-Evidenz und Szene-Signifikanz in der semiotischen Gestaltung; die Repräsentation und Kontextualisierung der Szene muss dabei dem Bild entsprechen, wie es ‚aus Funk und Fernsehen‘ bekannt ist. Diese Form einer werbetypischen Transformation der dargestellten Sozialwelten kann als ein allgemeines Phänomen verstanden werden: Wenn Werbung Gesellschaft ‚beobachtet‘, indem sie die kulturelle und soziale Charakteristik von Zielgruppen im eigenen Handeln antizipiert, bildet sie die kulturellen Verhältnisse nie einfach nur ab. Vielmehr manifestieren sich in den Kommunikaten immer auch die dramaturgischen Bedingungen der Werbekommunikation selbst, etwa in Form von Kürze, Prägnanz, Verdichtung, Vereinfachung, Stereotypisierung, Selektion, Übertreibung usw.; Werbung ist also weniger ein ‚Spiegel‘ der Gesellschaft als vielmehr eine massenmediale Plattform, auf der – unter Verwendung vielfältiger kultureller Ressourcen – eine soziale „Hyperwelt“ (Willems 1999) inszeniert wird. Anders ausgedrückt, stellen die Gattungen der Werbung Dispositive dar, also kommunikationsstrukturelle und semiotische Rahmenbedingungen, mit denen sich die Akteure der Kulturwirtschaft auseinandersetzen müssen.

Ein hoher (und zunehmender) Grad an Szene-Signifikanz zeigt sich auch in der visuellen Kommunikation des Festivals, deren Entwicklung zwischen 1998 und 2003 wir analysiert haben. Unsere Ausgangshypothese war dagegen eine Entwicklungstendenz vom *Underground* zum *Mainstream*. Dem lag die folgende Überlegung zugrunde: Das *splash!* gilt als eine musikstilistisch fokussierte Veranstaltung, deren Popularität in kurzer Zeit stark angestiegen ist. Seine Besucher sind nach Angaben der Veranstalter selbst (Interview) mehrheitlich ‚hiphop-affine Jugendlichen‘, also Jugendliche, die in der Peripherie der Szene angesiedelt sind. Dieser Kategorisierung entspricht bei Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun (2003) das Konzept der ‚AJOs‘, der „allgemein jugendkulturell orientierten“ Jugendlichen, die (nur) medial vermittelt und symbolisch an Szenen partizipieren, ohne zum Aktivismus des Szenekerns beizutragen. In Bezug auf die visuelle Kommunikation des Festivals könnte man nun annehmen, dass die im Zuge der zunehmenden Professionalisierung des Festivals eben *mainstreamiger* wird, sofern eine immer größere (und heterogenere) Zielgruppe angesprochen werden soll. Das ist aber augenscheinlich nicht der Fall, wie ein Vergleich der Flyer von 1999 und 2003 zeigt:

Abbildung 1:
„splash!“ Flyer 1999



Abbildung 2:
„splash!“ Flyer 2003



Abbildung 3:
„splash!“ Programmheft 2002

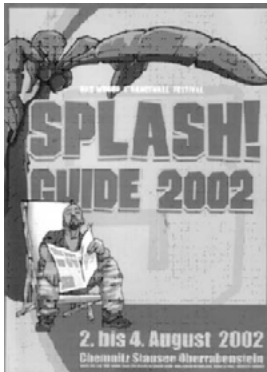


Abbildung 4:
„Friendly Fire“-Flyer, 2003



So weist der Flyer von 1999 (Abb. 1) keine stilistischen Elemente auf, die von der Szene als ihre eigenen erkannt und anerkannt werden; unsere Fokusgruppe kommentierte ihn mit Formulierungen wie „beliebig“, „sieht nicht nach hiphop aus“, „hätte auch ne technoparty sein können“, „sieht aus wie ein neues waschmittel oder so was“. Einer der Gesprächspartner charakterisierte das alte und das neue Logo (Abb. 2) im Vergleich folgendermaßen:

„das erste logo zum beispiel is, äh, is überhaupt nicht mit hiphop irgendwie in verbindung zu bringen, das könnte ne getränkemarke sein oder so was [...] es wurde von der typografie her hiphop lastiger einfach ja, und das ist hier [= das Logo von 2003] ganz klar, also die typo, die hier gewählt wurde is äh is absolut hiphopkompatibel [...], das ist absolut okay, das geht so durch.“

Die hier nachgezeichnete Entwicklung könnte man als eine zunehmend spezifische Adressatenorientierung beschreiben. Offenbar hat man sich die Kompetenz zur szenegerechten visuellen Kommunikation nach und nach erarbeitet. Diese Entwicklung geht jedoch zwangsläufig mit einer Auswahl aus den semiotischen Ressourcen der HipHop-Kultur einher. Zieht man die Beispiele für 2002 und 2003 in Betracht (Abb. 2 und 3), so greift die visuelle Kommunikation des Festivals auf hochgradig stereotype und dadurch auch leicht erkennbare visuelle Stilmittel zurück: Afro-karibische Farben, schwarze Identifikationsfiguren und exotische Hintergrundelemente konnotieren Entspannen und Feiern, Spaß und Sex, Körperlichkeit und sinnliche Erfahrung. Und ganz offensichtlich liegt ihnen eine männlich geprägte Perspektive zugrunde, insofern die männliche Figur den aktiv-künstlerischen Part ausführt, während die (spärlich bekleidete) weibliche Figur bloßes dekoratives (und sexualisiertes) Beiwerk darstellt. Die hier herangezogenen visuellen Topoi des HipHop-Diskurses (vgl. Klein/Friedrich 2003) stammen einerseits aus der Ikonografie des aktuellen kommerziellen US-Amerikanischen Rap, sind andererseits aber auch ohne weiteres mit allgemeinen Werbediskursen kompatibel. Im Spannungsfeld des Globalen und des Lokalen bewegen wir uns hier eindeutig auf den globalen Pol zu – ein so beworbenes Festival könnte überall in der ‚westlichen‘ Welt stattfinden. Spezifisch lokale Züge vermisst man in der visuellen Kommunikation genauso wie in der Zusammenstellung der Künstlernamen auf den Flyern. Geworben wird in erster Linie mit globalen, sprich: US-amerikanischen Künstlern, während ‚lokalen‘ Akteuren eine geringere Relevanz zugewiesen wird.

Dass die visuelle Kommunikation des Festivals nur sehr selektiv auf die Tradition des HipHop zurückgreift, erkennt man auch am Vergleich mit dem Flyer zum Projekt *Friendly Fire*, einer Künstlergruppe, die 2003 beim *splash!* auftrat. Während sich beide Flyer im Layout recht ähnlich sind, bedient sich der Flyer für *Friendly Fire* (Abb. 4) einer ganz anderen Symbolik, die andere Diskurse in den Vordergrund rückt: Grautöne, Figur mit aufgesetzter Kapuze und intensiv-unruhigem Blick, Häuserschluchten, Charakterisierung als ‚protest project‘ – all das kontextualisiert politische, widerständige Traditionen des HipHop-Diskurses. Während *splash!* einen Freiraum für verschiedene Positionierungen und Diskurse im HipHop anbietet, richtet sich seine eigene visuelle Kommunikation nach dem Prinzip

des kleinsten gemeinsamen Nenners: Es werden diejenigen Symbole und Diskurse der Szene aufgegriffen, die auch zum Dispositiv der Werbung passen.

„Uns geht’s noch super und wir haben alle Geld“: So kommentierte eine unserer Interviewpartnerinnen die visuelle Gestaltung von 2002 (Abb. 3), wobei sie spielerisch aus der Perspektive der abgebildeten Figur sprach. Ihr ähnlich perspektivierter Kommentar zur Abbildung von 2003 (Abb. 3) lautete: „uns geht’s nicht mehr super und wir müssen alle unsere Titties zeigen.“ Was diese Sprecherin anzuprangern scheint, ist die opportunistische Kommunikationspolitik der Veranstalter: In Zeiten ökonomischer Flaute greift die Festival-Werbung auch zu solchen Mitteln, die zwar in der (männlich geprägten) HipHop-Tradition angelegt sind, gleichzeitig aber auf ein unkritisches Publikum zugeschnitten zu sein scheinen. Einwände gegen den durch derartige Repräsentationen reproduzierten Materialismus, Sexismus und sonstige Diskriminierungsformen im HipHop-Diskurs scheinen dabei kaum eine Rolle zu spielen – Hauptsache, die Festival-Werbung erreicht die ‚hiphop-affinen Jugendlichen‘. Eine andere Teilnehmerin unserer Fokusgruppendifkussion brachte diesen Umstand folgendermaßen auf den Punkt, die Perspektive der Organisatoren karikierend: „Wir müssen einfach alles was wir haben drauf machen, damit halt jeder draufsteht und ich vielleicht auch den hinterwäldlichsten kiddie erreiche mit meinem programm.“ Die kritischen Teilnehmerinnen und Teilnehmer unseres Fokusgruppengesprächs reflektierten aber gleichzeitig auch die gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen der Festival-Organisation; ihre Kritik richtete sich also nicht so sehr an die Veranstalter, sondern war eher eine Kritik an den Verhältnissen, unter denen sich Jugendkulturen gegenwärtig konstituieren.

Analysen (III): *Let’s make it happen* - Der implizite Besucher im Programmheft

Unser letztes Analysebeispiel nimmt die Stilisierung der Festival-Besucher im *Guide 2003*, dem auf dem Festival ausliegenden Programmheftchen, unter die Lupe. Der Guide besteht primär aus einer als ‚Programm‘ bezeichneten Erzählung, die sich über sechs Seiten erstreckt. Auf den ersten Blick vermittelt der Text Informationen über die Veranstaltung an die Leserinnen und Leser, wobei werbetypisch die Vorzüge des Events herausgestrichen sind: Headliner, Partyzelte und ihre Musikstile, Nebenereignisse wie der Graffiti-Wettbewerb und das Feuerwerk, Service-Angebote wie Frühstückszelt, Basar, Lageplan usw. Bei näherem Hinsehen fällt auf, dass alle Fakten in eine narrativ-dialogische Struktur eingebettet sind: Der über weite Strecken direkt an den Leser adressierte Text (vgl. Beispiel 5) ist nach

den drei Festival-Tagen gegliedert, jeder Abschnitt folgt dem Tagesablauf und typischen Besucheraktivitäten. Die trocken gelisteten Künstlerinfos früherer Programmhefte werden hier von einem Format abgelöst, das durch Dialogisierung und Informalisierung („conversationalization“: Fairclough 1995) auf eine Auflockerung der Kommunikationssituation und Annäherung der Kommunikationspartner hin angelegt zu sein scheint:

Beispiel 5: Auszüge aus dem Programmheft 2003

(5.1) S. 10 [Freitag]

Und los geht's! Dein Zelt solltest Du jetzt bereits aufgebaut haben denn jetzt beginnt die Party und wenn dieser Tag sich dem Ende nähert sind bestimmt die wenigsten noch in der Lage ein Zelt aufzubauen. [...]

(5.2) S. 12 [Samstag]

Tag zwei. Kluge Köpfe sind jetzt froh Instant-Kaffee und Kopfschmerzmittel in die Reiseapotheke gepackt zu haben. Manch einer oder eine muss jetzt erst einmal den Namen der Zeltbekanntschaft von letzter Nacht klären. [...]

(5.3) S. 15 [Sonntag]

Und spätestens wenn [...] du ziemlich kaputt aber auch glücklich und zufrieden auf der Heimreise bist, wirst du auf die Frage „Was machst Du nächsten Sommer?“ eine klare Antwort wissen: „splash! 2004 - Stausee Oberrabenstein, Chemnitz! Das steht fest! Da kann kommen was will.“

In diesem Sinne: Let's make it happen & see u then...

Eine Fremdstilisierung findet hier insofern statt, als das Denken, Fühlen, Wollen und Handeln der am Festival-Erlebnis Teilhabenden von den Organisatoren im Voraus inszeniert wird. Zur Rekonstruktion des hier gezeichneten, ‚idealen‘ Besucher-Bildes wurde eine textlinguistische Analyse durchgeführt, die zunächst nach der ‚Gesprächsrolle‘ der finiten Verben unterscheidet (zur Terminologie vgl. Weinrich 1993). Quantitativ überwiegen dabei Verben in der ‚Hörerrolle‘, die in auffälliger Weise fast ausschließlich Hilfs- und Modalverben sind: Es wird also auffordernd bzw. in die Zukunft hinein erzählt („du solltest dem Opener deinen vollen Einsatz geben; du hast dich von vielen neuen Freunden verabschiedet“). Die Besucher erscheinen hier teils in der Subjekt-, teils in der Objektrolle („Und wenn du dann einmal am bouncen bist; dass er deinen vollen Einsatz verlangt“). Es folgen Verben in der ‚Referenzrolle‘, ihre Subjekte sind meist nominale oder pronominale Bezeichnungen für die Besucher („Manch einer“; „Clevere haben längst erkannt“; „andere gehen [...] zum Frühstückszelt“), dar-

über hinaus diverse Aspekte des Festivals, zum Teil als unpersönliche bzw. Passivkonstruktionen formuliert („Easy skankin’ am See ist garantiert“). Am wenigsten vertreten sind Verben in der ‚Sprecherrolle‘, die die Perspektive der Veranstalter zum Ausdruck bringen („Wir gehen fest davon aus, dass [...]“). Die ungleichmäßige Verteilung der Gesprächsrollen lässt ein wesentliches textfunktionales Kennzeichen des Guide-Textes erkennen: Die Veranstalter erzählen den Besuchern ihr Erlebnis vor. Wir beleuchten im Folgenden der Reihe nach die Konstruktion und Kategorisierung der Besucher (Hörer- und Referenzrolle), des Festivals (Referenzrolle) und der Veranstalter (Sprecherrolle).

Die direkten Adressierungen der Besucher konstruierten diese als anleitungs- und betreuungsbedürftig. Dies wird insbesondere im hohen Anteil dialogischer Konstruktionen mit dem Verb ‚sollen‘ im Konjunktiv – „du solltest“ – und von Infinitivkonstruktionen erkennbar. Den Besuchern werden zahlreiche Empfehlungen und Ratschläge erteilt – ihr Zelt rechtzeitig aufzubauen, sich rechtzeitig mit dem Areal vertraut zu machen, bestimmte Auftritte nicht zu verpassen, sich nach dem Baden tanzend zu trocknen, sich nach den Auftritten in die Partyzelte zu begeben, sich zwischendurch auch mal eine Pause zu gönnen usw. Nichtsdestoweniger wird bei den Besuchern ein gewisses Kulturwissen vorausgesetzt, das den HipHop-Jargon einschließt – „bouncen“, „headliner“, „easy skankin’ am see“.⁷ Deutlich wird die Konstruktion der Besucher als Mitglieder beim abschließenden Slogan – „let’s make it happen & see u then“ – der durch die inklusive Deixis („let’s“) Veranstalter und Besucher als eine Gemeinschaft auffasst und durch den Wechsel ins Englische die Besucher nicht qua Nationalität, sondern qua Zugehörigkeit zur globalen Jugendkultur anspricht. Gleichzeitig setzt das volle Festival-Erlebnis (körperliche) Leistungsbereitschaft und Durchhaltevermögen voraus. So soll der ideale Besucher „vollen Einsatz geben“ und das „Bouncen bis zum Abend durchhalten“. Um den Tanz („bouncen“, „rocken“, „ab in die Partyzelte“), und andere Event-Aspekte zu genießen, ist Ausdauer gefragt; „auf der Hälfte schlapp machen“ muss um jeden Preis vermieden werden. Dazu ist Vorsorge zu treffen, indem man sich Pausen gönnt, stärkt und erfrischt. Allerdings werden körperliche Erschöpfung und ein gewisser Kontrollverlust („Manch einer oder eine muss jetzt erst einmal den Namen der Zeltbekanntschaft von letzter Nacht klären“; vgl. auch Beispiel 5) nicht gezeibelt, sondern als letztendlich unvermeidlich und selbstverständlich dargestellt. Den Ort des Geschehens „ziemlich kaputt aber auch glücklich und zufrieden“ zu verlassen, ist das glückliche Ende der Erzählung.

7 Dies ist eine Referenz auf einen Bob Marley-Song und gleichzeitig die Bezeichnung für den Tanzstil für Ska-Musik, wie sie auf der kleineren Bühne angeboten wird.

Während Äußerungen in der Hörerrolle die Besucher als Einheit konstruieren, eröffnen solche in der Referenzrolle die Möglichkeit, innerhalb der Besuchermasse verschiedene Erlebnisstile auszudifferenzieren. Manche Aktivitäten werden einer nicht näher bestimmten Besucher(teil)menge („manch einer“; „die anderen“; „Leute“; „einige“) zugeschrieben: den letzten Tag ruhiger angehen, vor lauter Vorfreude die Hits nachsingen, neben einer unbekannt Person aufwachen. Andere Aussagen hingegen heben Unterkategorien des Publikums hervor (z.B. „Shopping-Narren“) und sprechen indirekte Empfehlungen im Sinne einer ‚Best Practice‘ aus („Kluge Köpfe“; „Clevere“). Verhaltensmaximen werden also sowohl direkt als auch indirekt, durch Verweise auf „ausgezeichnete“ Publikumsmitglieder, formuliert. Die Besucher-Konstruktion umfasst erwartungsgemäß auch die positive Bewertung der Veranstaltung: Der ideale Besucher ist so zufrieden, dass er bzw. sie beinahe „weinen“ würde, wäre nicht die Aussicht auf nächstes Jahr. Diese wird abschließend als Entschlossenheit charakterisiert (vgl. Bsp. 5.3), allerdings in einem Zitat, das mehr nach Werbeslogan denn nach ‚authentischer‘ gesprochener Sprache aussieht. Die Hochwertung der Veranstaltung aus Sicht der Besucher wird außerdem durch Ausrufe und rhetorische Fragen inszeniert („Unglaublich, schon wieder Sonntag“; „was machst Du nächsten Sommer?“), nebenbei durch Adverbien („der Spaß kann endlich losgehen“). Äußerungen über die Veranstaltung selbst charakterisieren die vorherrschende Stimmung („Party ist überall“), die Leistung bestimmter Künstler („sorgen für gute Vibes; sorgen für den würdigen Festivalausklang“; „hochkarätig“) oder die Qualität der Nebeneignisse („spannende Finalkämpfe“). Die wenigen Äußerungen in der Sprecherrolle schließlich bringen die Gewissheit der Veranstalter zum Ausdruck, die sich ihrer Empfehlungen und ihrer jugendkulturellen Autorität sicher sind: „Was wir jetzt schon wissen, ist [...]“; „wir gehen fest davon aus, dass [...]“; „als sicherer Tipp von uns gelten [...]“. Kennzeichnend für diese Haltung ist eine Passage, in der die Veranstalter in Dialog mit der fingierten Besucherstimme treten, ihre Empfehlung aussprechen und symbolisch sicherzustellen versuchen, dass das Angebot am Ende des zweiten Tages ausreicht: „Und danach? Ganz klar! Ab in die Partyzelte zum splash! ‚Saturday Night Fever‘. Du hast noch nicht genug? Glaube ich nicht!“

Schlussfolgerungen

Hinter dem Leitmotiv des *splash!* Festivals – ‚Von der Szene für die Szene‘ – verbergen sich bei genauerer Betrachtung hochkomplexe kommunikative Strategien, die wir mit dem Begriffspaar Stil und Stilisierung kritisch zu beleuchten versucht haben.

Unsere zentralen Ergebnisse lassen sich in drei Punkten zusammenfassen: *Erstens* konnten wir nachweisen, dass die Werbekommunikation des Festivals auf einem breit gefächerten stilistischen Repertoire beruht, das dem Bedarf an sprachlicher Rollen-, Status- und Beziehungsdifferenzierung in der komplexen sozialen Welt des Events entspricht. Werden z.B. die Adressaten als Teilhaber am Festival-Erlebnis konstruiert, so herrscht ein aus anderen kommerziellen Szene-Medien bekannter Duktus vor, nämlich der Stil des professionell gemachten Presstextes, der Elemente aus dem Diskurs der Szene aufgreift und integriert. Man spricht hier öffentlich unter kulturellen Experten, der Stil ist massenmedial kompatibel und ‚szeneaffin‘ zugleich. Dagegen werden die Festivalbesucher im Fall von Geboten und Verboten als verantwortungsbewusste Bürger angesprochen und über Umstände informiert, die nicht die kulturelle Praxis des Festivals, sondern sein Verhältnis zu den lokalen Autoritäten betreffen. Dementsprechend wird hier der Stil der institutionellen Regelungsdiskurse – teilweise informell gerahmt und aufgelockert – übernommen. In der Kommunikation mit Sponsoren positionieren sich die Verfasser in zwei sozialen Welten zugleich: als professionelle Akteure, die andere Akteure des Wirtschaftssystems standesgemäß ansprechen, und als Repräsentanten ihrer Szene nach außen.

Zweitens konnte nachgewiesen werden, dass die Kommunikatoren eine stilistische Entwicklung durchlaufen, die einerseits zu einem spezifischeren Rezipientendesign führt, andererseits zunehmend mit stereotypen Gestaltungsmitteln arbeitet: Die Ansprache eines immer breiteren Kreises von ‚hiphop-affinen Jugendlichen‘ geht mit einem zunehmenden Grad an (hyperbolisch verdichteter) Szene-Signifikanz und -Evidenz in der semiotischen Gestaltung der Informations- und Werbetexte einher. Die visuellen Topoi stammen einerseits aus der Ikonografie des aktuellen kommerziellen US-Amerikanischen Rap, sind andererseits aber auch ohne weiteres mit allgemeinen Werbediskursen kompatibel; spezifisch lokale Züge vermisst man in der visuellen Kommunikation ebenso wie in der Zusammenstellung der Künstlernamen auf den Flyern. Was einerseits als marktstrategische Notwendigkeit nachvollziehbar ist, stellt gleichzeitig auch eine Selektion dar, die letztlich konservativen und populären Aspekten des HipHop-Diskurses den Vorrang gibt und progressivere, emanzipatorischere, kritischere Aspekte in den Hintergrund treten lässt.

Schließlich wurde *drittens* dargestellt, dass die Stilisierung der Besucher und ihrer Aktivitäten keinesfalls so egalitär ausfällt, wie es die Festival-Losung suggeriert. Stattdessen wird zwischen Veranstaltern und Besuchern eine Experten-Novizen-Beziehung konstruiert, welche die lebensweltliche Asymmetrie der Szenenstruktur – die Kluft zwischen Elite und Basis – symbolisch reproduziert und festigt. Die ‚Erziehung‘ der jugendlichen Besucher zum richtigen Party-Erlebnis kombiniert das Lust- mit dem Leistungsprinzip und die Ausgelassenheit mit Planung und Kontrolle. Insofern liegt der Stilisierung der Festival-Besucher eine Ideologie des ‚kontrollierten Exzesses‘ zugrunde, die nicht szenespezifisch, sondern durchaus in weiten Bereichen der gegenwärtigen Jugend-Kultur gängig ist (vgl. Schmidt/Neumann-Braun 2003).

Insgesamt scheint die kreative sprachliche Leistung der Szene-Akteure hier darauf zu zielen, die Differenz zwischen Szene und System in beide Richtungen symbolisch zu überbrücken, also sich gleichermaßen als Repräsentant der Szene und einer professionellen Funktionselite sozial zu positionieren. Das geschieht, je nach Kommunikationsaufgabe, auf unterschiedliche Weise. Wenn sich darin so etwas wie ein jugendkulturelles Emanzipationspotenzial zeigt, dann wohl weniger in einem politischen Sinne, als Wahrnehmung der Interessen einer sozialen Gruppe, sondern eher im Blick auf die Unabhängigkeit von Szene-Protagonisten: in ökonomischer, soziale, kultureller und nicht zuletzt sprachlicher Hinsicht.

Literaturverzeichnis

- Androutsopoulos, Jannis (2003): „HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.) *HipHop: globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript, 111-136.
- Auer, Peter (1986): „Kontextualisierung“. In: *Studium Linguistik* 19, 22-47.
- Bell, Allan (1984): „Language style as audience design“. In: *Language in Society* 13, 145-204.
- Bell, Allan (1990): „Audience and Referee Design in New Zealand Media Language“. In: Allan Bell/Janet Holmes (Hg.): *New Zealand Ways of Speaking English*. Clevedon: Multilingual Matters, 165-194.
- Bell, Allan (1997): „Language Style as Audience design“. In: Nikolas Coupland (Hg.) *Sociolinguistics: a reader and coursebook*. Basingstoke: Macmillan, 240-250.

- Bell, Allan (2001): „Back in style: Reworking audience design“. In: Penelope Eckert/John Rickford (Hg.) *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: CUP, 139-169.
- Burger, Harald (2005): *Mediensprache*. Berlin: de Gruyter.
- Coupland, Nikolas (2001): „Dialect stylization in radio talk“. In: *Language in Society* 30, 345-375.
- Fairclough, Norman (1995): *Media Discourse*. London: Edward Arnold.
- Gebhardt, Winfried (2003): „Bayreuth – vom Konvent zum Event“. In: Klaus Neumann-Braun/Axel Schmidt/Manfred Mai (Hg.): *Popvisionen. Links in die Zukunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 185-198.
- Gebhardt, Winfried/Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela (2000): *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*. Opladen: Leske und Budrich.
- Gumperz, John J. (1992): „Contextualization Revisited“. In: Peter Auer/Aldo Di Luzio (Hg.) *The contextualization of language*. Amsterdam: Benjamins, 1-38.
- Hitzler, Ronald (2001): „Erlebniswelt Techno. Aspekte einer Jugendkultur“. In: Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hg.): *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Opladen: Leske und Budrich, 11-27.
- Holly, Werner (2003): „Lebendig, froh und immer noch links. Sozialer Stil in den frühen taz-Beiträgen von Wiglaf Droste“. In: Irmhild Barz/Gotthard Lerchner/Marianne Schröder (Hg.): *Sprachstil – Zugänge und Anwendungen*. Heidelberg: Winter, 123-134.
- Kallmeyer, Werner (1995): „Zur Darstellung von kommunikativem sozialem Stil in soziolinguistischen Gruppenportraits“. In: Inken Keim (Hg.): *Kommunikation in der Stadt III*. Berlin, New York: de Gruyter, 1-25.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des Hip-hop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Rampton, Ben (1999). „Styling the Other: Introduction“. In: Ben Rampton (Hg.) *Styling the Other. Journal of Sociolinguistics* 3(4), 421-427.
- Schmidt, Axel/Neumann-Braun, Klaus (2003): „Keine Musik ohne Szene!? Ethnographische Perspektiven auf die Teilhabe ‚Allgemein Jugendkulturell Orientierter Jugendlicher‘ (AJOs) an Popmusik“. In: Klaus Neumann-Braun/Axel Schmidt/Manfred Mai (Hg.): *Popvisionen. Links in die Zukunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 246-272.
- Selting, Margret u.a. (1998): „Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)“. In: *Linguistische Berichte* 173, 91-122.

- Selting, Margret/Hinnenkamp, Volker (1989): „Einleitung: Stil und Stilisierung in der interpretativen Soziolinguistik“. In: Volker Hinnenkamp/Margret Selting (Hg.) *Stil und Stilisierung*. Tübingen: Niemeyer, 1-23.
- Wachtel, Stefan (1994): *Sprechen und Moderieren in Hörfunk und Fernsehen*. Konstanz: UVK.
- Weinrich, Harald (1993): *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim: Duden.

Transkriptionssymbole (Selting u.a. 1998: 91ff)

(.)	kurze Pause, Stockung
(-), (--)	längere Pausen (unter einer Sekunde)
(2.5)	Pause mit Zeitangabe (hier: 2,5 Sekunden) /Abbruch eines Wortes oder einer syntaktischen Konstruktion
MACHen	Akzent
!ACH!	Emphasetonation
ne:t	Lautlängung
=	schneller Anschluss
ja?	Tonhöhenbewegung am Einheitenende: steigend
wolln–	Tonhöhenbewegung am Einheitenende: gleichbleibend
passiern;	Tonhöhenbewegung am Einheitenende: mittel fallend
sonst nicht.	Tonhöhenbewegung am Einheitenende: tief fallend
(&&&)	Wortlaut unverständlich
(dummes)	Wortlaut unsicher
.hhh	hörbares Ein- oder Ausatmen
((stöhnt))	Handlungs- und Verhaltensbeschreibungen
<p>...>	Angaben zur Prosodie: p: leise, f: laut, t: tief, h: hoch, all: schnell usw.
↑:	Tonsprung nach oben
↓:	Tonsprung nach unten
[Simultanphase
[...]	Auslassung im Transkript

**SYNTHESE UND
NEUORIENTIERUNG**

HIPHOP ALS PHÄNOMEN KULTURELLEN WANDELS

Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süß

Bestandsaufnahme

Die in diesem Band versammelten Beiträge implizieren unserer Meinung nach bereits eine Neuorientierung aktueller HipHop-Forschung, die durch die Wandelbarkeit des Gegenstandes selbst bedingt ist. Um dies weiter zu explizieren, werden aus einer Metaperspektive zunächst (neue) Strukturmerkmale des ‚globalen Phänomens HipHop‘ bestimmt. Erkenntnisse der Einzelbeiträge sowie Diskussionsergebnisse der internationalen Konferenz ‚HipHop meets Academia‘ in Chemnitz dienen dabei einer synthetischen Zusammenführung. Darauf aufbauend werden wir die eingangs aufgestellte These weiter vertiefen, HipHop nicht nur als ein jugend- bzw. popkulturelles Phänomen, sondern als Bestandteil allgemeiner soziokultureller Wandlungsprozesse zu begreifen. Wir sind außerdem davon überzeugt, dass aktuelle HipHop-Forschung eine weitere Multiperspektivierung seiner Erforschung notwendig macht (vgl. auch Androutsopoulos 2003).

Ausgangspunkt für unsere Argumentationen ist die bereits formulierte Beobachtung, dass HipHop mit seiner mittlerweile dreißigjährigen Geschichte im offensichtlichen Kontrast zu (anderen) Jugendkulturen steht. Diese Langlebigkeit der HipHop-Kultur kann unserer Meinung nach nur durch andere Mechanismen der Phänomenkonstituierung motiviert sein. Wir möchten somit diesen (anderen) Mechanismen nachgehen und sind uns der damit verbundenen Ambitioniertheit durchaus bewusst. Die konsequente Verfolgung eines solchen Vorhabens würde dann nicht weniger als die Entwicklung einer ‚Theorie des HipHop‘ bedeuten. Uns ist klar, dass einer systematisch ausbuchstabierten „HipHop-Theorie“ noch immense empirische Forschungsanstrengungen vorausgehen müssen. Gleichwohl wagen wir hier einen ersten Versuch. Die nachfolgend aufgeführten Argumente sind als Denk- bzw. Diskussionsanstöße anzusehen, um eine weitere Debatte zur Verortung des HipHop als Phänomen soziokulturellen Wandels zu eröffnen. Diese Notwendigkeit hat sich auch als Ergebnis der Konferenz ‚HipHop meets Academia‘ gezeigt.

Während die einzelnen Beiträge über Aneignungspraktiken des HipHop in Abhängigkeit lokaler, kultureller und sozialer Kontexte die empirische Vielfalt des HipHop zeigen, deuten sich implizit auch gewisse Grundmuster seiner Genese auf lokaler Ebene an. In den verschiedenen Kontexten mag HipHop zunächst primär als politisches bzw. soziales Emanzipationsinstrument dienen, das sich marginalisierte Gruppen zur Artikulation zueigen machen. Mit zunehmendem Erfolg scheint HipHop jedoch einer Entpolitisierung und Kommerzialisierung unterworfen zu sein, die inhaltlich eher individuellen Reichtum und persönliche Macht als Ziel propagiert und in den Spielarten des Gangster-Rap seinen vorläufigen Höhepunkt erfährt. Diese Entwicklung führt jedoch nicht zur ‚Marginalisierung des HipHop‘, wie es bei zunehmender Kommerzialisierung in anderen Jugendkulturen zu beobachten ist. Diese Entwicklung scheint vielmehr Dynamiken auszulösen, die zu weiteren Spielarten des HipHop führen.

Angesichts dieser empirischen Befunde plädieren wir für eine weitere Konzeptualisierung des Hiphop als globales Phänomen, um ein umfassenderes Verständnis seiner kulturellen und gesellschaftlichen Relevanz zu erreichen. Der Text stellt, aufbauend auf den gesammelten Beiträgen, somit einen ersten Versuch dar, dieses global vorzufindende, langlebige und wandelbare Kulturphänomen nicht nur als soziale performative Praxis zu bestimmen, sondern als eine Ausformung eines allgemeinen sozio-kulturellen Wandels unter den Bedingungen einer globalen Vernetzung von postkolonialen, postindustriellen und kapitalistischen Gesellschaften darzustellen (vgl. dazu auch Kimminich, 2007: 52ff). Damit wird versucht, die Langlebigkeit des HipHop und seine damit verbundene Sonderstellung gesellschaftstheoretisch bzw. sozioökonomisch zu erfassen. Wir sehen bei der Genese des facettenreichen Kulturphänomens ähnliche Mechanismen der Vergemeinschaftung und Differenzierung realisiert, wie sie für den Wandel und die Stabilisierung aktueller kapitalistischer bzw. (post-) industrieller Gesellschaften generell verantwortlich sind. HipHop ist somit nicht mehr einfach in die Chronologie sich abwechselnder Jugendkulturen einzuordnen, sondern müsste vielmehr als globales Kulturphänomen betrachtet werden. Damit ist es mit seinen ganz eigenen Prinzipien der Produktion, Relevanzsetzung, Ausdifferenzierung, Identitätskonstruktion, Vermarktung und Distribution eher mit umfassenden politischen und nationalen (Kultur-) Einheiten vergleichbar.

Vom afroamerikanischen ‚Ursprungsmythos‘ zum globalen ‚Grundmythos‘

Wie oben beschrieben, ist mit der Konzeptualisierung des HipHop als ein globales Kulturphänomen „ein global verbreitetes Geflecht alltagskultureller Praktiken“ gemeint, das „in sehr unterschiedlichen lokalen Kontexten produktiv angeeignet“ (Androutsopoulos 2003: 11) wird und sich performativ zu eigenen lokalen Spielarten des Kulturphänomens ausformt. Als Wurzel des HipHop gilt dabei die Mitte der 1970er Jahre in New York entstandene Straßenkultur, die sich als Ausdrucksformen einer sozioökonomisch benachteiligten afroamerikanischen Jugend in die ‚vier Elemente‘ Rap, Dj-ing, Breakdance und Graffiti ausbildete. HipHop gilt als Kompensationsmittel Heranwachsender im Zuge einer fortschreitenden De-Industrialisierung in amerikanischen Ballungszentren und der damit verbundenen Arbeitslosigkeit, Ghettoisierung sowie Chancenlosigkeit, Verelendung und Kriminalisierung. Er lässt sich somit als eine alternative urbane Kultur einer durch ihre Herkunft und schwarzen Hautfarbe sozial und ökonomisch marginalisierten Jugend verstehen, die ihre Kreativität als Reaktion, Emanzipation und Widerstandsform gegen eine privilegierte, weiße, ökonomisch potente Kulturindustrie realisiert (vgl. auch Jacke 2007). Dies geschieht mit der Aufnahme und (Re)Kombination traditioneller afroamerikanischer Kulturtechniken des Sprechgesangs, der betonten Rhythmik, der Wiederholung und ihrer Variation mittels moderner, aber relativ kostengünstiger Reproduktionstechnologie (Plattenspieler, Kassettenrekorder, später: einfache computergestützte Sampleproduktion).

Dieser hier beschriebene Ursprungsmythos wirkt global als Schablone für die soziokulturell bedingten Aneignungs- und Produktionspraktiken des HipHop auf lokaler Ebene. Die so entstehenden Ausprägungen können im Vergleich sogar zu ganz widersprüchlichen Erscheinungsformen führen. Zum Beispiel zeigt der Beitrag von Carsten Wergin, inwiefern HipHop auf der subtropischen Insel La Réunion als eigene jugendkulturelle (Neu-) Besinnung bzw. Identitäts- (neu-) konstruktion praktiziert wird – fernab vom Kolonialisten Frankreich. Auch der Beitrag von Tony Mitchell weist in der Ausübung des eigentlich afroamerikanisch geprägten HipHop bei den (vermeintlich naturorientierten) Aborigines in Australien eine Kraft der kulturellen Selbstfindung und Selbstbestärkung nach. Während Eva Kimminich und Inez Templeton mit der Darstellung des HipHop in Frankreich bzw. in Deutschland als Instrument der Selbstbehauptung von Jugendlichen mit Migrationshintergrund in den französischen Banlieus bzw. Berlin noch relativ nah am Ursprungsmythos des HipHop zu sein scheinen, ist die von Saskia Waibel dargestellte Spielart in der Schweiz als eine zwar dialektal geprägte, aber wenig ethnisch oder sozioökonomisch motivierte zu verste-

hen. Außerdem scheint auch in der Alpenrepublik der urbane Aspekt nur eine sehr untergeordnete Rolle zu spielen. Auf die widersprüchliche Erscheinung des zunächst in Deutschland praktizierten HipHop als eine tendenziell ‚spaßorientierte Praxis mittelstandsorientierter Jugendlicher‘ wurde bereits von Gabriele Klein und Malte Friedrich (2003: 71ff) hingewiesen.

Obwohl in verschiedener Form auf lokaler Ebene die hier beschriebene Widersprüchlichkeit zum Ursprungsmythos besteht, lassen sich dennoch weiterhin global wirksame Muster nachweisen, die das Phänomen HipHop als eine kulturelle Einheit erkennbar machen. Diese Muster verstehen wir als Elemente eines ‚Grundmythos des HipHop‘, der ausgehend vom Ursprungsmythos und den anschließenden lokal initiierten Prägungen eine neue Entwicklungsstufe des globalen Kulturphänomens HipHop darstellt.

Bereits Murray Forman weist in seinem Grundlagenartikel auf die im HipHop wirksamen Dimensionen der Rasse¹, Klasse und Identität zur Inhalts- und Stilbildung hin. Im Folgenden weiten wir diese als Bereiche einer Emanzipationspraxis aus, die auf lokaler, oder besser: auf der Mikro-Ebene unterschiedliche Prioritätensetzungen erfahren und in der Zusammenschau als Bestandteile eines ‚Grundmythos des HipHop‘ verstanden werden können.

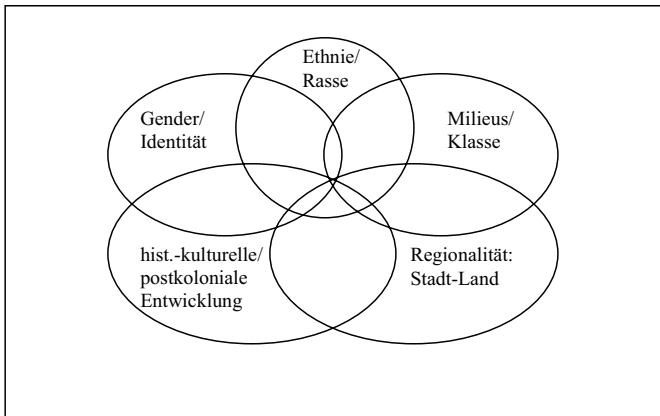
HipHop als globale Emanzipationspraxis

Ebenso wie die Funktion eines ‚Ursprungsmythos‘ als Schablone zur Orientierung lokaler Aneignungspraktiken verstanden wird, sehen wir im Grundmythos gemeinschaftlich getragene Orientierungsschemata, die der einzelnen Performance Angemessenheit und akzeptierte Innovation zuordnen lassen. Sie bieten Kohärenzkriterien zur Beurteilung der einzelnen Ausführungen, welche meist in der Suche nach Authentizität oder Realness in den lokalen Szenen ihren Ausdruck finden. Und dennoch sind sie von soviel Flexibilität und Umdeutungsmöglichkeit gekennzeichnet, dass eine ausgeprägte Hybridität innerhalb der Genrengrenze entstehen konnte. Die lokale Praxis ist jedoch geringerer Komplexität unterworfen, geht es doch hauptsächlich um die adäquate Umsetzung von Selbsterfindung bzw. Selbststilisierung und Emanzipation in Abhängigkeit lokaler soziokultureller sowie szenebedingter Wertekonzepte. Dabei gehen wir davon aus, dass jeweils lokal spezifische sozioökonomische und historisch-kulturelle Bedingungen bestimmte Marginalisierungswirkungen auf diejenigen Gruppen ausüben, denen im ‚herrschaftsvermittelten Diskurs‘ eher abwei-

1 Wir nehmen hier die von Forman benutzte Kategorie ‚Rasse‘ mit dem Bewusstsein auf, dass die Anwendung einer biologischen Kategorie zur eigentlichen Darstellung von ethnischer und soziokultureller Differenz problematisch ist.

chende gesellschaftliche Eigenschaften zugeschrieben werden. Diese Marginalisierungswirkungen führen vor allem beim jungen Anteil der betroffenen Bevölkerungsgruppen zu Emanzipationsdruck, der sich in kultur- und milieuspezifische Ausdrucksformen des HipHop entlädt. Anhand der hier versammelten Beiträge unterscheiden wir insgesamt fünf Marginalisierungsbereiche, die lokal spezifische Ausprägungen des HipHop verursachen und die jeweils Überlappungen aufweisen. Dies soll mit folgendem Schaubild verdeutlicht werden:

Abbildung: HipHop als Emanzipationspraxis



Die hier aufgeführten Marginalisierungsbereiche werden entsprechend lokaler und soziokultureller Kontexte aufgerufen und verursachen so bestimmte Emanzipationspraktiken der Betroffenen mittels HipHop. Hieraus lassen sich einige aktuelle Strukturmerkmale des HipHop ableiten, die folgend anhand einiger Beispiele aus den im Band versammelten Beiträgen verdeutlicht werden sollen.

Es hat sich gezeigt, dass eine Ethnie oder eine Rasse aus ganz unterschiedlichen Gründen einer Benachteiligung ausgesetzt sein kann und entsprechende HipHop-Ausprägungen entwickelt. So haben wir bei den Aborigines eine (Re)Aktualisierung ihrer eigenen narrativen und pädagogischen Elemente vorliegen, als auch eine Kombination ihrer traditionellen Musikinstrumente mit moderner Produktionstechnologie. Hier ist eine Emanzipationspraxis erkennbar, die gegen eine Marginalisierung ihrer Kultur und Identität durch den Kolonialismus vorgeht. Historisch-kulturelle Selbstfindung lässt sich auch in der Praxis auf der Insel La Réunion feststellen, die ihre traditionelle Musik mit HipHop kombiniert und gleichzeitig dem Image des tropisch-exotischen entgegenarbeitet. Ethnische und soziale

Emanzipation ist ebenfalls im senegalesischen HipHop verbunden, wobei es hier insbesondere um die postkoloniale Realisierung demokratischer Macht- und Regierungsverhältnisse geht. Eine ähnliche Verquickung finden wir in Slovenien. Hier praktiziert eine Jugend, die vormals durch sozialistische Herrschaftspraktiken in der Auslebung nationaler Identität und im Konsum westlicher Musik behindert wurde, eine eigene Spielart des HipHop, die viele Konventionen des ‚Ursprungsmythos‘ zu brechen scheint. Die von Barth Reszuta auf der Konferenz vorgetragene Ausprägung in Polen vereint aus Gründen der Identitätsfindung christlich-katholische mit nationalen Momenten (vgl. Reszuta 2007). Die Auseinandersetzung mit kultureller Herkunft bzw. Migration und damit verquickter sozialer Benachteiligung findet sich ferner im deutschen sowie französischen HipHop. Hinzu können aus dem historisch-kulturellen Bereich religiöse Hintergründe treten und aus dem Bereich der Regionalität Benachteiligung durch die Sozialisation in ökonomischen Ghettos (banlieus aber auch Märkisches Viertel und Neukölln in Berlin).

Einen regional bedingten Emanzipations- bzw. Kreativitätsdruck, der sich im HipHop äußern kann, sehen wir auch in der Umdefinition nicht urbaner Plätze in HipHop-Areas, wie es mit dem *splash!*-Festival in Chemnitz geschieht. Hier scheint gerade die explizite Abwesenheit von klassischer Urbanität und ethnischer Vielfalt eine Kreativität als Abwehr von impliziter Provinzialität zu verursachen. Allerdings lässt sich am Beispiel Chemnitz auch eine gewisse Verbindung mit sozialer Benachteiligung feststellen, da nach der Vereinigung Deutschlands gerade diese Region einer heftigen De-Industrialisierung ausgesetzt war, mit der eine hohe Arbeitslosigkeit einherging.

Eng mit sozialer Marginalisierung ist auf jeden Fall die in den Beiträgen beschriebene Entwicklung von Inszenierungspraktiken des Gangster-Rap verbunden. Diese müssen nicht unbedingt mit der Hautfarbe in Verbindung stehen, wie es sich am Beispiel von Eminem oder den Berliner Shokmusikern zeigt. Markant an dieser Ausformung ist nicht unbedingt eine zu erwartende Kritik an sozialer Benachteiligung, sondern die hier entwickelte Emanzipationspraxis ist vielmehr durch eine Übersteigerung der bestehenden sozialen Machtkämpfe geprägt. Schwarze inszenieren sich ihrerseits mit kapitalistischen Statussymbolen wie Schmuck, Autos etc. als ökonomisch und gerahmt von leicht bekleideten Frauen als sexuell potent. Weiße zeigen sich in einem offen provozierenden Duktus, der die Inszenierung assozialen Verhaltens und Gewalt als Infragestellung bürgerlicher Werte und Moralvorstellungen zu nutzen scheint. Auch eine extrem auf Spaß, Party und Freizeit ausgerichtete HipHop-Kultur, wie sie zunächst in Deutschland praktiziert wurde, kann als Gegenentwurf oder gar Provokation gegen ein bürgerliches Leistungs- und Arbeitsstreben interpretiert wer-

den. Die offensive Präsentation auch von weiblicher Sexualität, Homosexualität, sexueller Unterwürfigkeit etc. kann des Weiteren als Emanzipationspraxis auch dann verstanden werden, wenn männliche Phantasien bedient werden. Denn sie richten sich zum einen gegen einen vermeintlich weißen Feminismuskurs und zum anderen gegen bürgerliche Moralvorstellungen.

Alle dargestellten und miteinander in Verbindung stehenden Emanzipationspraktiken haben jedoch gemeinsam, dass sie nicht regionale, ökonomische, geschlechts- und sexualitätsbedingte, kulturelle und soziale Marginalisierungen und Herrschaftsverhältnisse aktiv zu überwinden trachten, sondern HipHop wird dabei eher als Kompensations- und Lebenshilfe genutzt, diese Marginalisierungen ertragen zu können. Damit ist der HipHop-Kultur in kapitalistisch-(post-) industriellen Gesellschaften sozialutopisches Denken fremd. Sie bewegt sich innerhalb ökonomischer Logiken, was sie trotz Kommerzialisierung weiterhin wandlungsfähig macht und von anderen Jugendkulturen unterscheidet.

HipHop als Kulturphänomen postindustrieller kapitalistischer Gesellschaften

In den vorherigen Abschnitten wurde die Flexibilität und Hybridität des HipHop in seinen lokalen Spielarten sowie die Muster der mit dieser Kultur realisierten Emanzipationspraktiken dargestellt, die wir als global wirksamen ‚Grundmythos des HipHop‘ verstehen. An dieser Stelle kommen wir zurück auf die eingangs zwei gestellten Grundfragen: Was unterscheidet HipHop von klassischen Jugend- bzw. Popkulturen? Und wie lässt sich die Langlebigkeit dieses Kulturphänomens erklären? Diese Fragen sind deshalb in solch enger Abfolge gestellt, da wir überzeugt sind, dass deren Antworten ebenfalls eng miteinander verknüpft sind.

Betrachten wir ‚klassische Jugendkulturen‘, so lassen sich auch hierin gewisse musterhafte Entwicklungstendenzen der Abgrenzung, Vergemeinschaftung und Neuorientierung feststellen. Die Installierung alternativer Musikstile wie Punk, Independent, Grunge, Hardcore etc. waren meist von der Motivation getragen, sich von vorigen Strömungen und bestehenden sozialen (Lebens-) Stilen abzugrenzen (vgl. auch Hitzler/ Bucher/ Niederbacher 2005). Diese wurden als überholt oder als Mainstream definiert, der sich nicht widerständiger Musikproduktion und Lebensentwürfe zugehörig zeigt, sondern durch Vermarktungsstrategien der Kulturindustrie generiert wird. Somit ist demgegenüber mit zunehmendem kommerziellem Erfolg auch die Stilisierungsgrundlage einer Szene entzogen, die sich als Angehörige einer innovativen Musik-Avantgarde, Sub- oder Alternativkultur ver-

steht. Als Konsequenz bleibt nur nach neuen Musikrichtungen und Entwürfen zu suchen bzw. das Bestehende so abzuwandeln, dass wiederum in Bezug auf Etabliertes und Vermarktetes eine alternative bis provozierende Stilstik zu erkennen ist. Mit dieser Abgrenzungspraxis ist gleichzeitig Vergemeinschaftung bzw. Konstituierung neuer Szenen samt altersspezifischer Inszenierungspraktiken verbunden. Kurz: Die Widerstandskultur der Eltern kann (und darf) nicht die eigene sein.²

Bei der hier beschriebenen Innovationspraxis von Musik- und Jugendkulturen sollte jedoch nicht übersehen werden, dass schon seit langem auch die professionelle Kulturindustrie selbst an dieser Entwicklungsschraube aktiv mitdreht. Denn innovative Trends und Geschmacksstile schaffen neue Absatzmärkte, die wiederum kulturindustriell neu genutzt werden können.

An dieser Stelle kann nicht geklärt werden, ob oder wie viel Innovationsimpulse von einer alternativen Szene noch ausgehen. Dies ist in dem hier behandelten Zusammenhang auch nicht die Frage. Vielmehr sollte deutlich werden, dass ursprünglich alternative Jugend- bzw. Popkultur mit zunehmender Kommerzialisierung einer Mainstreamisierung einerseits und einer durch Rückzug in Nischen verursachten Ausfaserung andererseits unterworfen ist. Diese Entwicklung führt schließlich zu einer Stagnation und bereitet anderen Trends den Weg, die als neu und/oder alternativ gelten. Eine Ursache für eine solch musterhafte Entwicklung von Jugendkulturen sehen wir in den zumeist sozialutopisch geprägten Inhalten seiner Avantgarden. Für sie scheint Alternativität, Widerständigkeit und Authentizität grundsätzlich im Widerspruch zu bürgerlichen Moral- und Wertvorstellungen, Leistungsstreben sowie kapitalistischer Produktions- und Verwertungslogik zu stehen.

HipHop-Kultur entwickelt sich unserer Meinung nach grundsätzlich anders. Als Hauptursache sehen wir dafür, dass sie trotz ihrer oben dargestellten konstitutiven Emanzipationspraxis nicht in Widerspruch zu kapitalistischen Verwertungslogiken geraten kann. Auch wenn sie sich alternativer, provozierender, ja subversiver Inhalte und Produktionspraktiken bedient, so zielt sie damit jedoch mehrheitlich nicht explizit auf die Abschaffung bestehender gesellschaftlicher Macht- bzw. Herrschaftsverhältnisse. Vielmehr enthält HipHop durch seine immanente Flexibilität, Innovationsfähigkeit, seiner Medien- und Markenaffinität und seiner Wettbewerbspraxis in der Ausübung seiner Ausdrucksformen Strukturelemente und Prinzipien aktueller kapitalistischer Ordnungssysteme. In extremer

2 Es gibt jedoch durchaus auch Beispiele, dass bereits vorher als alternativ gelebte Stile, die nachfolgend ebenfalls einer Kommerzialisierung unterworfen waren, von neuen ‚Avantgarde-Generationen‘ (wieder) entdeckt und neukontextualisiert bzw. ‚umgedeutet‘ werden. Dies zeigt sich aktuell etwa in der Aufnahme von Country- sowie klassischen Rockelementen in aktuellen Popmusikproduktionen.

Form lässt sich dies in der Präsentation eines ‚schwarzen Kapitalismus‘ á la Snoop Dog zeigen; oder auch in den klassischen amerikanischen Meistererzählungen des „from rags to riches“, der in einer aktualisierten Form als Aufstieg aus dem Ghetto im HipHop vorliegt. Aber auch in der Selbstinszenierung von Frauen als *bitch* oder im Wettstreit der Berliner HipHop-Label um den ‚wahren Straßenstil‘ zeigt sich Emanzipationspraxis nicht als Gesellschaftskritik, sondern als eher ziellos provokante Überzeichnung bestehender Verhältnisse sowie konkurrenzorientiertes Wettbewerbsdenken. Die beschriebene Emanzipationspraxis der Aborigines oder die politische Ausrichtung der HipHopper im Senegal mögen zwar diesem Befund entgegenstehen. Allerdings haben wir bereits am Anfang dieses Textes die Vermutung einer sich grob wiederholenden Genese von HipHop auf lokaler Ebene angedeutet. Wir haben eine generelle Entwicklung konstatiert, die von einer politisch motivierten Emanzipationspraxis ausgeht und mit zunehmender Kommerzialisierung eine Entpolitisierung erfährt. Kommerziellen Erfolg und damit eine Entpolitisierung kann man den letzt genannten Beispielen (noch) nicht attestieren. Eine solche Entwicklung deutet sich mittlerweile jedoch ‚schon‘ in Polen an, wie es sich bei einem von Reszuta im Juli dieses Jahres gehaltenen Vortrag am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen zeigte. Reszuta resumiert, dass der einst ländlich, katholisch und national ausgerichtete HipHop Polens mit zunehmendem wirtschaftlichem Erfolg des Landes und unter einer neuen nationalistischen Regierung einen Stilwandel zu erfahren scheint. HipHop sei nun vornehmlich geglättet und ‚verpopt‘ und trage kaum noch nationale Züge. Auf der Suche nach neuen Emanzipationsrichtungen gäbe es neuerdings sogar islamisch ausgerichteten polnischen HipHop.

Wir fassen zusammen: Angesichts der in diesem Band versammelten empirischen Befunde sehen wir die Langlebigkeit des HipHop in seinem flexibel anwendbaren Grundmythos fundiert. HipHop bietet soviel Offenheit, dass er auf lokaler bzw. der Mikroebene je nach bestehenden kulturellen Traditionen und sozialen Bedingungen kreativ zu kombinieren, zu (neu)kontextualisieren, ja umzudefinieren ist. Der Grundmythos stiftet dabei jedoch weiterhin eine Einheit, indem mit seiner Umsetzung eine kulturelle Emanzipationspraxis junger Menschen verbunden ist, die sich mit ihrer Situation als Mitglieder eines marginalisierten Teils von (trans-) nationaler Gesellschaft kreativ auseinandersetzen. Dies tun sie weiterhin mit den vier Ausdrucksformen Rap, Dj-ing, Breakdance und Graffiti, wodurch die HipHop-Kultur auf der Signifikanten-Ebene erkennbar wird.

Diese Flexibilität und sozialpolitische Widerständigkeit des HipHop ist jedoch nicht mit einer Abkehr von kapitalistischen Verwertungslogiken und Vermarktungsstrategien verbunden. Im Gegenteil: Innovationen und Wandel innerhalb der locker bestehenden Genrengrenzen des HipHop werden

erst durch den Wettbewerbsgestus möglich, der in kapitalistischen Ordnungssystemen generell als dynamisierender Faktor wirksam ist. Sozioökonomische Benachteiligung wird im HipHop vornehmlich mit dem Drang nach wirtschaftlichem Erfolg beantwortet. Soziale Anerkennung ist in postindustriellen Gesellschaften mit materiellem Reichtum eng verbunden. Dies impliziert zudem ähnliche Kommunikations- und Distributionspraktiken wie in marktorientierten Verwertungssystemen generell üblich. So ist die Selbstinszenierungspraxis eines Rappers auf der Bühne nicht weit von einer medial inszenierten Imagepflege der Werbung entfernt. Diese kann unmittelbar an sein ‚Gebahren‘ anknüpfen, um den Künstler zur Marke und sein Werk zur Ware zu machen. Dies diskreditiert den Künstler nur bedingt innerhalb der Szene, die ja ebenfalls nach sozialer Anerkennung bzw. wirtschaftlichem Erfolg strebt. Negativ angesehen wird der erfolgreiche Künstler somit eher durch Neid als durch einen vermeintlichen ‚Verrat am wahren HipHop‘, auch wenn dieser in den Kommunikationen ständig als Richtmaß konstruiert wird.

Durch die dargestellte Kompatibilität der HipHop-Kultur und der Verwertungslogik aktueller Musikindustrie lässt sich also zum einen ihre Langlebigkeit erklären. Zum zweiten sehen wir durch die Verbindung von Emanzipationspraxis, Flexibilität und Wandelfähigkeit des HipHop auch die fortdauernde Möglichkeit verwirklicht, sich von älteren Generationspraktiken abzugrenzen. Jüngere HipHopper können innerhalb der Genrengrenzen andere Lebensentwürfe bzw. behauptete Lebenswirklichkeiten in neuen Inhalten und Stilformen zum Ausdruck bringen. Dies ist ihnen möglich, ohne ein völlig neues Genre kreieren zu müssen (vgl. z.B. Stile und Inhalte von Freundeskreis und Bushido in Deutschland). Dies hat auch seine Entsprechung bei der ‚Generationsabfolge von HipHop-Konsumenten‘.

Gerade die Abgrenzungspraxis vom Stilempfinden Älterer ist ein wichtiges konstitutives Mittel von Jugendkultur. Sie ist Mittel der Selbstwahrnehmung und Selbstfindung, die sich zumeist durch Ablehnung und Provokation des Älteren äußert. HipHop zeigt in seiner Entwicklung (und Generationsabfolge) solch große Stil- und Inhaltsunterschiede, dass diese Ablehnung und Provokation auch mit dem Konsum fortdauernd gewährleistet ist. Wie Murray Forman in seinem Grundlagenartikel feststellt (vgl. oben), offenbart sich im HipHop sogar eine ständige Verjüngung der Produzenten und Konsumenten. Mit der iterativen Aneignung des eigentümlich nationalen Gestus eines Fler oder des rüpelhaften Verhaltens eines Eminems durch einen 16-jährigen Fan ist bspw. weiterhin die Provokation seiner pc- bzw. linksliberal orientierten und Public Enemy oder Fanta Vier hörenden Eltern gesichert.

Die Wechselfähigkeit von Generationen innerhalb des Genres ist nicht zuletzt durch den Kommentar der Organisatoren des *splash!*-Festivals be-

legt, die als ehemals Szeneaktive die jetzigen Entwicklungen nicht mehr zu verstehen meinen. Für sie hat aktueller HipHop in Deutschland kaum noch etwas mit ‚wahrem HipHop‘ zu tun.

Die hier dargestellte Historizität, Hybridität, Flexibilität und inhärente Marktlogik des HipHop sind unserer Meinung nach Belege dafür, dieses Kulturphänomen nicht mehr als jugendkulturelles Phänomen, sondern als ein eigenes globales Kulturphänomen zu betrachten. Seine lokalen Spielarten sind eng mit den gesellschaftlichen Verhältnissen vor Ort verbunden, und so lässt sich auch HipHop-Forschung eher als Analyse komplexer Gesellschaftszustände verstehen.

HipHop verlangt hybride Forschung

Nicht nur der in diesem Buch behandelte Gegenstand zeigt eine hohe Flexibilität, Vielfalt und Offenheit, sondern auch die in diesem Band vereinten Forschungsansätze. Auch diese sind neben disziplinären eng mit den gesellschaftlichen und soziokulturellen Hintergründen der Forschenden verbunden. Während bspw. die Darstellung des HipHop in Australien, angelehnt an der Kulturpraxis der Aborigines, einer gewissen Narrativität folgt, zeigen sich die Analysen der Werbekommunikation des *splash!*-Festivals einer eher in Deutschland betriebenen stillinguistischen Forschung verpflichtet. Raumsoziologische Betrachtungen des Festivalgeländes verdeutlichen Hierarchisierungen innerhalb der Szene, während ethnographische Studien einer amerikanischen Forscherin über deutsche HipHopper mit Migrationshintergrund ganz eigene nationale Identitätskonstruktionen ermitteln, die deutschen KollegInnen kaum zuzurechnen wären. Auch die Betrachtungsweise eines Filmemachers, wie die hier von Hans-Jörg Heinrich vorgestellte, bringt eigene Elemente der HipHop-Kultur zutage. Diese Beispiele machen deutlich, dass ein solch facettenreiches Kulturphänomen erst durch unterschiedliche Forschungsperspektiven seine Vielschichtigkeit, Gegensätzlichkeit etc. offenbaren kann. So ist dieser Band auch als Plädoyer nicht nur für eine intensive Zusammenarbeit mit der Szene (vgl. den Artikel von Murray Forman) zu verstehen, sondern auch für eine weitere Fortschreibung intensiver Zusammenarbeit von ForscherInnen über nationale, regionale, kulturelle und disziplinäre Grenzen hinweg.

Literaturverzeichnis

- Androutsopoulos, Jannis (Hg.) (2003): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript.
- Hitzler, Ronald/Bucher, Thomas/Niederbacher, Arne (2005): *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS.
- Jacke, Christoph (2007): „Gesellschaftlicher Wandel durch kreative Umwertung.“ In: Eva Kimminich/Michael Rappe/Heinz Geuen/Stefan Pfänder (Hg.) *Expressyourself! Europas kulturelle Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: Transcript, 33-50.
- Kimminich, Eva (2007): „Selbst(er)findung, Selbstgestaltung, Selbstbehauptung: eine Kulturprogrammstörung?“ In: Eva Kimminich/Michael Rappe/ Heinz Geuen/ Stefan Pfänder (Hg.) *Expressyourself! Europas kulturelle Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: Transcript, 51-74.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des Hip-hop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Androutsopoulos, Jannis ist seit März 2003 Juniorprofessor für Medienkommunikation an der Universität Hannover. Forschungsschwerpunkte liegen im Grenzgebiet zwischen Soziolinguistik und Medienanalyse mit empirischem Schwerpunkt auf Jugendkulturen und Online-Kommunikation.

Bergmann, Alexander ist Dipl.-Politologe und Doktorand im Promotionsstudiengang „Europäische Urbanistik“ am Institut für Europäische Urbanistik der Bauhaus-Universität Weimar. Seine Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Rekonstruktionsgeschichte der Innenstadt Chemnitz, Die Rolle von Subkulturen und Kulturförderung altindustrieller Städte, Stadt- und Regionalplanung in Nordengland sowie Bedeutung von raumbezogener Identität in Transformationsstädten.

Bock, Karin, Diplompädagogin, Dr. phil. habil., ist Professorin für Erziehungswissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Sozialpädagogik an der Universität Rostock. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Kindheits- und Jugendforschung, Familien- und Generationenforschung, Kinder- und Jugendhilfeforschung, qualitative Forschungsmethoden in der Sozialen Arbeit, Theorien zu Lern- und Bildungsprozessen über die Lebenszeit.

Forman, Murray ist Assistant Professor of Communication Studies an der Northeastern University in Boston und publiziert in den Medien regelmäßig zu den Themen HipHop und Gesellschaft. Es ist Autor des Buches *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop* (2002) sowie Mitherausgeber der Anthologie *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (2004). Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen HipHop-Kultur, Medien, Ethnizität und Jugendkultur.

Habscheid, Stephan promovierte und habilitierte in der Germanistik und ist Professor für Angewandte Sprachwissenschaft in Siegen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Textlinguistik/Stilistik, Sprache in Organisationen, Sprache und die Medien.

Heinrich, Hans-Jörg ist Journalist und arbeitet derzeit als Filmemacher und Kulturschaffender in Hamburg. Seine Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Musik und Tanz in Westafrika und Kuba, Urban african music, sowie Jazz.

Kimminich, Eva ist außerplanmäßige Professorin für Romanistik an der Universität Freiburg sowie Gastprofessorin an verschiedenen deutschen Universitäten. Seit 2002 ist sie Beirätin für Jugend- und Subkulturen der Deutschen Gesellschaft für Semiotik. Eva Kimminich ist Mitherausgeberin der Bücher *Kulturschutt: Über das Recyceln von Theorien und Kulturen* (2006), *Rap: More Than Words* (2004) sowie *Kulturelle Identität: Konstruktionen und Krisen* (2003).

Kleiner, Marcus S. Dr. des. ist Medien- und Kulturwissenschaftler an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (im Studiengang Medien- und Kulturwissenschaft) und an der FH Dortmund (im FB Design). Seine Forschungsschwerpunkte sind Medienwissenschaft, Kulturwissenschaft, Popkultur, Postmoderne/Poststrukturalismus. Weiterhin arbeitete er an der Konzeption, Organisation, Leitung und Realisation zahlreicher Veranstaltungen in den Bereichen Kultur, Literatur, Medien, Kunst und Wissenschaft. Er vertritt derzeit eine Professur für Medienwissenschaften. Seine Forschungsschwerpunkte sind Medien-, Kommunikations- und Kulturwissenschaften, sowie –Theorien, Bildmedien und kulturelle Globalisierung.

Leibnitz, Kimiko beendete 1999 ihr Magisterstudium der Anglistik und Philosophie an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. 2005 schloss sie dort ihr Promotionsstudium im Fach Kulturwissenschaft der englischsprachigen Länder ab. Ihre Dissertation trägt den Titel „Die Frauenfiguren in *Hamlet*-Verfilmungen des 20. Jahrhunderts. Eine kulturhistorische Untersuchung“. Sie arbeitet als freiberufliche Texterin und Autorin. Ihre Forschungsinteressen sind Shakespeare, Film, Gender Studies und amerikanische Popkultur.

Lepa, Steffen, M.A. studierte Medienwissenschaften, Medientechnik und Psychologie an der Technischen Universität Braunschweig und Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, sowie Medienmanagement an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Von 2005 bis 2007 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Kommunikatbildungsprozesse Jugendlicher und filmische Instruktionmuster“ an der FU Berlin. Seit 2007 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Pädagogik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Darüber hinaus seit 2003

Lehrbeauftragter für AV-Sounddesign an der HBK Braunschweig, sowie freiberuflich tätig als Medienproduzent und Kommunikationswissenschaftler. Seine Forschungsschwerpunkte sind Hochschulentwicklung, Medienrezeption, Medienpädagogik und Digitale (insbesondere auditive) Medien.

Meier, Stefan, Dr. phil., ist wissenschaftlicher Assistent an der Professur Medienkommunikation. Er studierte Germanistik, Geschichte und Politik in Göttingen und Oldenburg und arbeitete mehrere Jahre als Onlineredakteur und Multimediadesigner. Inhaltliche Schwerpunkte der Forschung und Lehre sind Internet- und Diskursforschung, Mediensemiotik, -design, Fotografie, Jugend- bzw. Popkulturen. Das Thema seiner Dissertationsschrift war: *Diskurs im Netz. Konzept und Methode für eine semiotische Diskursanalyse*.

Mitchell, Tony ist Professor für Cultural Studies an der Technischen Universität Sydney, Australien. Er ist Autor des Buches *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania* (1996), Herausgeber der Anthologie *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA* (2001) und zahlreichen Artikeln und Buchkapiteln über globalen HipHop, Film, Popmusik in Australien, Neuseeland, Italien, Singapur, China und Hongkong. Von 1997 bis 1999 war er Präsident der IASPM (International Association for the Study of Popular Music) und hat die 10. Internationale IASPM-Konferenz in Sydney im Jahr 1999 organisiert. Zurzeit arbeitet er an einem Buch über austral-asiatischen HipHop, gefördert durch die Australische Forschungsgemeinschaft. Er schreibt außerdem Rezensionen und Artikel über HipHop und Jazz für das *Music Forum* Magazin.

Nieland, Jörg-Uwe ist Diplom Sozialwissenschaftler und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Rhein-Ruhr-Institut für Sozialforschung und Politikberatung an der Universität Duisburg-Essen und an der Ruhr-Universität Bochum am Lehrstuhl Vergleichende Regierungslehre und Politikfeldanalyse. Seine Forschungsinteressen sind Politische Kommunikation, Politikfeld- und Populärkulturalanalysen, sowie empirische Medienwissenschaft. Zuletzt gab er *Regieren und Kommunikation. Meinungsbildung, Entscheidungsfindung und gouvernementales Kommunikationsmanagement* (2005) heraus.

Pelleter, Malte studiert Medienwissenschaften, Betriebswirtschaft und Medientechnik im Hauptstudium an der TU und HBK Braunschweig. Thema seiner Magisterzwischenprüfung war „Die Bedeutung des ‚Samplings‘ als kulturelle Praxis auditiver Jugendkulturen“.

Schröer, Sebastian ist Dipl. Sozialpädagoge und Promotionsstudent im Fach Soziologie an der TU Dresden und freiberuflicher Dozent auf dem Gebiet der Erwachsenenbildung. Seit 2002 arbeitet er in einem Forschungsprojekt im Bereich Jugendszenen mit dem Arbeitstitel „HipHop als Jugendkultur? – eine ethnographische Studie“ und hat in diesem Zusammenhang Feldstudien in Deutschland, Frankreich und Großbritannien durchgeführt. Seine Forschungsschwerpunkte sind Jugendszenen im Allgemeinen und HipHop im Besonderen sowie visuelle Soziologie und empirisch begründete Theoriebildung.

Schuegraf, Martina, Dr. phil. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des Erich Pommer Instituts für Medienwirtschaft und Medienrecht an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ und der Universität Potsdam. Sie promovierte im Promotionskolleg „Biographische Risiken und neue professionelle Herausforderungen“ der Universitäten Halle-Wittenberg und Magdeburg. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind qualitative Medien- und Sozialforschung, Fernseh- und Internetforschung sowie Musik- und popkulturelle Phänomene.

Stanković, Peter ist Assistant Professor im Cultural Studies Department der Universität von Ljubljana. Zu seinen jüngsten Publikationen zählen ein Buch zur Repräsentation antifaschistischer Guerillakämpfer (Partisanen) im slovenischen Genrefilm sowie diverse Artikel über Mechanismen der symbolischen sozialen Ausgrenzung von Immigranten aus anderen, ehemals jugoslawischen Republiken in Slovenien.

Strube, Miriam ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Amerikanistik der Universität Dortmund. Sie hat gerade ihre Doktorarbeit zur sexuellen Selbstbestimmung der Frau in Literatur, Musik und visueller Kultur abgeschlossen, zu der sie auch als *visiting scholar* an der Columbia University und als Teilnehmerin der Fulbright Summer School „The Role of Media in American Society“ geforscht hat.

Süß, Gunter, Dr. ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Anglistik/Amerikanistik der Technischen Universität Chemnitz. Der Titel seiner Dissertationsschrift lautet *Sound Subjects: Zur Rolle des Tons in Film und Computerspiel* (Trier: WVT, 2006). Er ist Mitherausgeber der Sammelbände *Computerspiele: Eine Provokation für die Kulturwissenschaften?* (Lengerich: Pabst, 2003) und *Intermedialities* (Trier: WVT, 2007). In Lehre und Forschung beschäftigt er sich insbesondere mit der kulturellen Dimension von populären Medienphänomenen.

Templeton, Inez H. hat ihren PhD in Film and Media Studies an der Stirling University unter Supervision von Prof. Simon Frith erworben. Des Weiteren hat sie einen M.A. in Media Studies von der New School for Social Research sowie einen B.A. in International Studies und Economics von der University of North Carolina at Chapel Hill. Dr. Templetons gegenwärtiges Forschungsinteresse sind Ethnography, deutsche nationale Identität und Populärmusikstudien, bzw. deutschen Medien. Sie lebt derzeit abwechselnd in New York, Washington und Berlin.

Waibel, Saskia ist Assistentin im Fachbereich Deutsch und Englisch an der Pädagogischen Hochschule Zürich. Zu ihren Publikationen zählen „Hützutags we real wosch si . . .“ Hip-Hop in der Schweiz“ in *Zwischentöne: Zur Sprache der Jugend in der Deutschschweiz* (2006) sowie *MMS als visuelle, verbale und auditive Kommunikationsform: Gattungsanalyse anhand von Kleingruppen-Diskursen* (Abschlussarbeit, Publikation in Vorbereitung).

Wergin, Carsten ist Doktorand im Doktorandenkolleg *Prozessualität in transkulturellen Kontexten: Dynamik und Resistenz* des Wissenschaftsschwerpunkts *Dynamik und Komplexität von Kulturen* an der Universität Bremen. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Wissensproduktion und Wissenstransfer, Identitätspolitik, Postcolonial und Cultural Studies, Popularkultur und Musik.

Populärmusikforschung

Silke Borgstedt
Der Musik-Star
Vergleichende Imageanalysen
von Alfred Brendel, Stefanie
Hertel und Robbie Williams
Oktober 2007, ca. 260 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-772-1

Christian Bielefeldt,
Udo Dahmen,
Rolf Großmann (Hg.)
PopMusicology
Perspektiven der
Popmusikwissenschaft
Oktober 2007, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-603-8

Karin Bock, Stefan Meier,
Gunter Süß (Hg.)
HipHop meets Academia
Globale Spuren eines lokalen
Kulturphänomens
Oktober 2007, 322 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-761-5

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
Sound and the City
Populäre Musik im
urbanen Kontext
September 2007, 166 Seiten,
kart., 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-796-7

Ralf von Appen
Der Wert der Musik
Zur Ästhetik des Populären
Juli 2007, 344 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 978-3-89942-734-9

Thomas Hecken
Theorien der Populärkultur
Dreißig Positionen von Schiller
bis zu den Cultural Studies
Juni 2007, 232 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-544-4

Thomas Krettenauer,
Michael Ahlers (Hg.)
Pop Insights
Bestandsaufnahmen aktueller
Pop- und Medienkultur
April 2007, 152 Seiten,
kart., 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-730-1

Michael Fuhr
Populäre Musik und Ästhetik
Die historisch-philosophische
Rekonstruktion einer
Geringschätzung
März 2007, 154 Seiten,
kart., 17,80 €,
ISBN: 978-3-89942-675-5

Florian Werner
Rapocalypse
Der Anfang des Rap und das
Ende der Welt
Februar 2007, 282 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-608-3

Annemarie Firme,
Ramona Hocker (Hg.)
**Von Schlachthymnen und
Protestsongs**
Zur Kulturgeschichte des
Verhältnisses von Musik
und Krieg
2006, 302 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-561-1

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Populärmusikforschung

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
Cut and paste
Schnittmuster populärer Musik
der Gegenwart
2006, 156 Seiten,
kart., 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-569-7

Martin Pfeleiderer
Rhythmus
Psychologische, theoretische
und stilanalytische Aspekte
populärer Musik
2006, 390 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-515-4

Maria Wurm
Musik in der Migration
Beobachtungen zur kulturellen
Artikulation türkischer
Jugendlicher in Deutschland
2006, 248 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-511-6

Meike Becker-Adden
Nahtstellen
Strukturelle Analogien
der »Kreisleriana« von
E.T.A. Hoffmann und
Robert Schumann
2006, 288 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-472-0

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
Keiner wird gewinnen
Populäre Musik im Wettbewerb
2005, 214 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-406-5

Helmut Rösing
Das klingt so schön hässlich
Gedanken zum Bezugssystem
Musik
2005, 232 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-257-3

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
**9/11 – The world's all
out of tune**
Populäre Musik nach dem
11. September 2001
2004, 212 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 978-3-89942-256-6

Dietrich Helms,
Thomas Phleps (Hg.)
Clipped Differences
Geschlechterrepräsentationen
im Musikvideo
2003, 130 Seiten,
kart., 14,80 €,
ISBN: 978-3-89942-146-0

Thomas Phleps,
Ralf von Appen (Hg.)
Pop Sounds
Klangtexturen in der Pop- und
Rockmusik. Basics – Stories
– Tracks
2003, 234 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 978-3-89942-150-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

