

Karin Bock; Albert Meier; Gunter Süß

HipHop als Phänomen kulturellen Wandels

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2830>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bock, Karin; Meier, Albert; Süß, Gunter: HipHop als Phänomen kulturellen Wandels. In: Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß (Hg.): *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld: transcript 2007, S. 313–324. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2830>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

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.

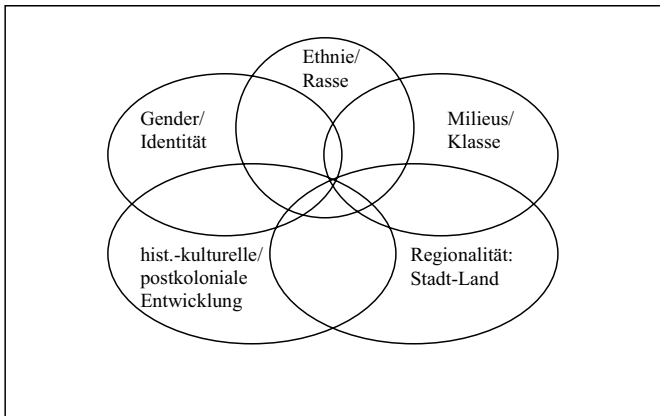
HipHop als globale Emanzipationspraxis

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.