

Tullio Richter-Hansen

Mainz

Transmedialität als Fadenfigur Relating Hip-Hop Visuals the Hara-Way

Abstract: Mit ihrem wissenschaftstheoretischen SF-Konzept argumentiert Donna Haraway für eine reflexive Methodologie. Dessen Bedeutungsebene als „string figures“ (Fadenfiguren) lässt sich auch angesichts des performativen Sprachstils Haraways in die medienwissenschaftliche Hip-Hop-Forschung entführen. Stellvertretend für die Relationalität transmedialer Erzählweisen der Gegenwart wird die aktuelle Welle an fiktionalen wie dokumentarischen Rap-Serien und -Filmen in Form eines verschriftlichten Fadenspiels in den Blick genommen. Als „speculative feminism“ nach Haraway bilden dabei differenzlogische und genderpolitische Aspekte einen Schwerpunkt. In diesem Sinne wird auch die Binarität des im Hip-Hop dominanten Ost-West-Narrativs durch den Fokus auf die ‚Third Coast‘ um Atlanta verkompliziert. Figuriert als Fadenfigur eröffnet dies somit eine transdisziplinäre Neuperspektivierung relationaler Transmedialität.

Tullio Richter-Hansen (Dr. phil.), Wissenschaftliche Mitarbeit im Fach Filmwissenschaft/Mediendramaturgie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Promotion zu den *Friktionen des Terrors* im US-Spielfilm nach 9/11 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Promotionsstipendium der Heinrich-Böll-Stiftung. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Differenzforschung, Sportfilm, Genretheorie, Queer Cinema sowie Weiriness als Ästhetik und Affekt.

1. Einleitung: Hip-Hop Meets Haraway

In diesem Aufsatz werden zwei Perspektiven zusammengeführt, die auf den ersten Blick schwer vereinbar wirken mögen: erstens ein bewusst flüchtiger Einblick in Hip-Hop-Visualisierungen als akutes Forschungsthema und zweitens Überlegungen zu einer zeitgemäßen (nicht nur) medienwissenschaftlichen Methodologie der Relationalität. Der Forschungsgegenstand *Hip-Hop Visuals* meint eine noch andauernde Welle von Serien, Dokumentationen, Spielfilmen und anderen medialen Formaten, die sich der Visualisierung und Historisierung von Hip-Hop – insbesondere Rap – verschreiben.¹ Wissenschaftstheoretisch und methodologisch wird der relationale Ansatz Donna Haraways aufgenommen, der epistemologisches Neudenken neu denkt, der eine kühne Forschungsmethode entwirft, performt und kultiviert. Es stellt sich die Frage, inwiefern sich dieser nicht genuin medienwissenschaftliche Ansatz für den zunehmend virulenten Transmedialitätsdiskurs fruchtbar machen lässt.

Eine wichtige Voraussetzung dieser non-konventionellen Hochzeit liegt in den feministischen Implikationen, die der gleichzeitige Zugriff auf beide Sphären bedingt: Einerseits erfolgt ein gender- und queertheoretischer Blick auf Hip-Hop, andererseits hat auch die methodologische Vorlage Haraways einen entschieden feministischen Hintergrund. Daraus erwächst ein doppelter Versuch der Verkomplizierung binären und linearen Denkens – sowohl in Visualisierungen des Raps als auch der Wissenschaftstheorie.² Eine weitere Besonderheit liegt in der eigenen Methodik dieses Unterfangens: Die ursprüngliche Entfernung von gängigen geisteswissenschaftlichen Vorgehensweisen beugt sich in der vorliegenden Ausarbeitung der Pragmatik des Publizierens – von einer visualisierenden Erarbeitung und Präsentation des Themas als Fadenspiel kehrt diese Aufsatzversion zurück zum Primat schriftlicher Narration.³ Als Spuren des Bricolage-Zugangs verbleiben hier zwei Standbilder aus dem Entstehungsprozess (Abb. 1 und 2), die nicht zuletzt in ihrer doppelten Medialität ihrerseits als ‚Hip-Hop Visuals‘ verstanden werden

¹ „Visuals“ ist hier als heuristische Verkürzung von (Audio-)Visualisierungen aller Art gemeint. Dies umschließt auch alternative Begriffsverwendungen sowohl innerhalb der Hip-Hop-Kultur – etwa bezogen auf Graffiti oder die Bildlichkeit von Rap Lyrics – als auch darüber hinaus – etwa in der Video- oder Performance-Kunst. Der Fokus liegt hier indes zunächst auf weithin zugänglichen und breiter rezipierten Medienformaten, zumal darin Historisierungsprozesse in hegemonialer Hinsicht besonders akut sind. Perspektivisch scheint eine Korpusausweitung möglich und sinnvoll.

² Der Fokus auf „Visuals“ gründet insoweit zudem im feministisch-wissenschaftstheoretischen Reclaiming von „vision“ (Sehsinn, Blicken, Vorausschauen) sowie visueller Metaphorik und Technologie durch Haraway (1988: 581ff.).

³ Die Bearbeitung erfolgte zunächst vor allem in Form handschriftlicher bzw. mit Bastelmaterialien erstellter Schemata (Abb. 1), die für den Vortrag in ein dynamisches Schaubild mit dem Programm *Prezi* übertragen wurden (Abb. 2). In der Präsentation ließ sich insofern die Zusammensetzung der Fadenfigur – und damit die Bearbeitungsmethode – schrittweise nachvollziehen.

können. Auf diese Weise soll der zentrale Vorschlag nachvollziehbar gemacht werden, anhand des Beispiels der Hip-Hop-Kulturpraxis themenspezifische transmediale Erzählformen als materiell-semiotische Relationen zu denken und zu analysieren.

Zunächst wird (2.) Haraways wissenschaftstheoretisches Konzept der Fadenfiguren vorgestellt und in Zusammenhang mit dem Phänomen gegenwärtiger Transmedialität gesetzt. Daraufhin erfolgt (3.) eine Nacherzählung der visuell erstellten Fadenfigur gegenwärtiger Hip-Hop Visuals mit dem Titel „The Third Coast“, die (3.1) mit einer nicht nur geografisch gemeinten Topologie um Atlanta ansetzt, um daran anschließend (3.2) zu ihrem Schwerpunkt differenzlogischer und (identitäts-)politischer Aspekte zu gelangen. Angesichts dieses Beispielfeldes werden (4.) Ansätze einer möglichen Konzeptualisierung transmedialer Verschachtelungen diskutiert. Die Hauptthese der Überlegungen besteht in der Annahme, die medienübergreifende Relationalität aktueller Erzählformen mit der Theorie Haraways aus einer feministischen Perspektive gewinnbringend untersuchen zu können.

2. Wissenschaftstheorie und Methodologie

Das Fadenspiel ist eine weltweit verbreitete Form der Geschicklichkeitsübung und des Zeitverteils – es ist wohl eines der ältesten Spiele der Menschheit:⁴ Über die Finger mindestens zweier Hände wird eine durchgängige Kordel gelegt, sodass sich ein bestimmtes Muster – eine Fadenfigur – ergibt. Epistemologisch relevant erscheint sowohl die Solo-Variante des Fadenspiels (im Sinne temporärer Muster) als auch dessen Erweiterung als Abhebespiel (im Sinne von Anschlussmöglichkeiten). Im letzteren Fall, im englischen Sprachraum als *Cat's Cradle* bekannt, übernimmt eine zweite Person die bereits vorhandene Fadenfigur, wodurch auf Basis des bisherigen Musters zumeist ein neues entsteht. Die Idee, die Kulturpraxis des Fadenspiels wissenschaftstheoretisch zu nutzen, geht auf Donna Haraway zurück.⁵ Haraway verwendet ‚string figures‘ als Ausgangspunkt, Metapher und Modell eines Überdenkens transdisziplinären wissenschaftlichen Forschens. Fadenfiguren leiten ein relationales, verkomplizierendes, anekdotisches, multimodal reflexives, tentakelhaftes Arbeiten an, das ein lineares, essenzialisierendes, binäres, patriarchales, humanistisch-exzeptionelles Vorgehen zu überwinden versucht.

Bei Haraway ist das Fadenspiel Teil eines größer angelegten Konzeptes mit der Abkürzung SF. Gemeint sein kann damit neben „string figures“ unter anderem auch „science fantasy“, „speculative feminism“, „science fabulation“ und „so far“,⁶ wobei das letztgenannte Begriffspaar sowohl auf die Verspieltheit als auch auf die Unabgeschlossenheit des Konzeptes hinweist. Haraways SF beziehen sich auf

⁴ Vgl. Haraway 2016: 13.

⁵ Erstmals in Haraway 2011a (als Vortrag) sowie Haraway 2011b (als Teil der vorab veröffentlichten Schriftenreihe zur 13. *documenta*). Ausgearbeitet in Haraway 2016.

⁶ Vgl. Haraway 2011b: 4.

mindestens dreierlei: die Methode des Spurenlesens, die Muster und Assemblagen selbst, schließlich den Prozess des Weiterarbeitens mit diesen Spuren und Mustern.⁷ Beim wissenschaftlichen Fadenspiel gehe es um „giving and receiving patterns, dropping threads and failing but sometimes finding something that works, [...] relaying connections that matter“⁸. Auch das Scheitern als Konsequenz eines improvisierenden, sich langsam vortastenden Vorgehens bedenkt Haraway, betont gleichzeitig jedoch die Konzentration auf tatsächlich relevante Spuren. Das Spielerische der Methodik ist demnach nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln, sondern müsse gerade angesichts seiner beständigen Selbstreflexivität auf wesentliche Implikationen gerichtet sein:

It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowledges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories.⁹

Dies sind nicht nur klingende Wortspiele und spekulative Fabulationen (SF), sondern auch politisch agitierende, selbst- und metareflexive rhythmische Reime, die auf neuen Denkansätzen sprachakrobatisch und performativ insistieren. Diese stilistische Analogie zum Rappen als Ausdrucksform soll ausreichen, um Haraways Aufruf – einigermaßen reduziert und furchtlos dem Zusammenhang entrissen – als methodologische Steilvorlage zu lesen und in die medienwissenschaftliche Hip-Hop-Forschung zu entführen.¹⁰

Wenn dieser transdisziplinäre Transfer von Haraway zu Hip-Hop auf eine transformierte Transmedialität abzielt, ist zunächst der hier verwendete Begriff des Transmedialen näher zu bestimmen. Die nachfolgend am Beispiel aktueller Hip-Hop Visuals einzukreisende transmediale Erzählweise mit dem Fokus auf ihre Relationalität ist abzugrenzen von der Vorstellung eines intentionalen ‚transmedia storytelling‘, sofern dies die koordinierte Konstruktion einer (beabsichtigten) gesamtheitlichen Rezeptionserfahrung meint.¹¹ Der vorliegende Versuch zielt nicht auf Intermedialität, Intertextualität oder Remediation als Kopplung in rein textlicher Hinsicht ab – wenngleich diese Phänomene weiterhin wichtige Rollen spielen. Vielmehr geht es in der Folge um die Transfer- und Prozesshaftigkeit von Narrationen über Mediengrenzen hinweg, bei der allerdings nicht das eine Medium im anderen aufgeht, sondern mehrere Medienformate (potenziell) gleichberechtigt nebeneinanderstehen.¹² Anvisiert wird die übergeordnete Relationalität eines medienübergreifenden, aber *themenspezifischen* Erzählens, das neben den Ebenen der Produk-

⁷ Vgl. Haraway 2016: 3.

⁸ Ebd.: 10. Vor allem in dieser Reflexivität geht das SF-Konzept über die Actor-Network-Theory hinaus, wenngleich Haraway wiederholt Bezug auf Latour nimmt und insbesondere die Betonung des Materiell-Semiotischen eine wichtige Parallele bildet.

⁹ Ebd.: 35.

¹⁰ Für dieses Unterfangen mögen auch das Zusammendenken des Hip-Hops mit früheren Ansätzen Haraways (vgl. Menrath 2001) sowie die Idee eines „Hip-Hop Feminism“ (vgl. Morgan 1999) sprechen.

¹¹ Vgl. Jenkins 2003.

¹² Vgl. Meyer/Simanowski/Zeller 2006: 8ff.

Jahre sehr viel weniger themenspezifische Medienerzeugnisse hervorgebracht worden sind.¹³

Ihren Titel übernimmt diese Fadenfigur von Roni Sarig, der mit der Formulierung „Third Coast“ einen fundamentalen Binarismus des dominanten Meta-Narrativs des Hip-Hops – einer seit jeher stark topologisch geprägten Kulturpraxis – aufbricht: Die stark verkürzende, konfrontative Dichotomie East Coast versus West Coast (der USA) wird um eine lange vernachlässigte genealogische und zeitgeschichtliche Spur ergänzt, die den Süden der Vereinigten Staaten als ‚dritte Küste‘ des Hip-Hops hervorhebt.¹⁴ Ohne damit erneute Ausschlüsse produzieren zu wollen, verkompliziert diese Ergänzung um die South Coast zumindest die Vorstellung linearer und oppositioneller Denkweisen und erweitert diese sowohl historisch als auch gegenwartsorientiert.

Diese durch den Gegenstand bedingte Hervorhebung des Topografischen und seiner prekären Verwicklungen verweist auf die grundlegende Bedeutung des Topologischen jeder SF-Praxis. Aus dem Haraway’schen Impuls heraus bilden sich erstens alternative Kartografien, die Örtlichkeiten und Räumlichkeiten kultureller Verflechtungen in den Vordergrund rücken und diese Faktoren wortwörtlich sichtbar machen. Diese Lokalisierung ist auch für die Hervorbringung von und den Zugang zu Wissen entscheidend – im Sinne neuer „politics and epistemologies of location, positioning, and situating“,¹⁵ wie Haraway bereits in ihrer Konzeption des ‚situiereten Wissens‘ fordert. Nicht zuletzt in ihrer hegemonialen Anordnung erscheinen diese Orte und Räume zweitens als wichtige Felder der Verhandlung verschiedener Differenz- bzw. Identitätsdimensionen. Sie werden insofern drittens ihrerseits als post- bzw. non-humane Akteur_innen verständlich, zumal örtliche und räumliche Faktoren untrennbar mit der (Nicht-)Verfügbarkeit von Kapital und Technologie verbunden sind.¹⁶

Wenn diese Fadenfigur also eine Fokusverschiebung auf dem Gebiet des Hip-Hops impliziert, verweist dies implizit auch auf ihre eigene Ausschnitthaftigkeit: Ihre Verknüpfungen sind keinesfalls beliebig, die Hervorhebung einzelner Fadenabschnitte jedoch ein ihrerseits narrativer Akt. Als Abhebespiel verstanden, lassen sich im direkten Anschluss an die folgende Fadenfigur etwa im gleichen Themen-

¹³ Vgl. zu diesem Trend Richter-Hansen 2018. Wichtige Beiträge der aktuellen Welle, die im Folgenden aus Gründen des Umfangs sowie der Aktualität unberücksichtigt bleiben werden, sind etwa die fiktionalen Serien *Empire* (2015–) und *The Get Down* (2017–2016), die Spielfilme *Dope* (2015) und *Roxanne Roxanne* (2017), die erste Staffel der Anthologieserie *Unsolved* (2018–) sowie die seriellen Dokumentarformate *The Defiant Ones* (2017) und *Rapture* (2018–).

¹⁴ Vgl. Sarig 2007.

¹⁵ Haraway 1988: 589.

¹⁶ Wie sich in der folgenden Fadenfigur zeigen wird, kommt in Verbindung mit topologischen Facetten themenspezifisch der ‚Race‘- und Genderdifferenzierung besondere Relevanz zu; für eine Analyse der „spatial logics“ des Raps vgl. Forman 2000. Herzlichen Dank an Sarah Horn und Elisa Linseisen für die wertvollen Hinweise zu diesem Aspekt – aber auch insgesamt zur vorliegenden Ausarbeitung, der ebenso Lena Trüper gilt.

ausschnitt durchaus weitere Fäden spannen und/oder kann der gesamte Ausschnitt variiert werden.

3.1 Atlanta & beyond

Atlanta, die Hauptstadt des US-Bundesstaates Georgia, bildet den demonstrativen Ausgangspunkt und das durchlässige Epizentrum dieser String Figure. Die Metropolregion ist also weniger als Hintergrundfolie denn als eigene Akteurin innerhalb der folgenden Verflechtungen zu verstehen – als Knotenpunkt, als Ort und Raum, der mit entscheidenden Fragen der Agency virulent verbunden ist. Infolge ihrer reichhaltigen Black-Culture-Geschichte hat Georgia auch aktuell eine immense Bedeutung im musikalischen Hip-Hop, zumal das an der ‚Third Coast‘ verwurzelte Subgenre Trap mehrere der erfolgreichsten Tracks der letzten Jahre hervorgebracht hat. Einer davon ist „Bad and Boujee“ des aus Georgia stammenden Rap-Trios Migos, die wiederum in Staffel 1, Episode 3 der FX-Serie *Atlanta* (2016–) auftreten. *Atlanta* handelt von einem fiktiven Trap-Rap-Star und seinem Manager, dem Protagonisten der Show. Dessen Darsteller und Creator der Serie ist Donald Glover, der den Erfolg von Migos erheblich beflügelt, indem er Anfang 2017 in einer viral rezipierten Dankesrede bei der Golden-Globe-Verleihung – wo er für *Atlanta* zweifach ausgezeichnet wird – „Bad and Boujee“ als „best song ever“ bezeichnet. Nachdem der bereits im Vorjahr veröffentlichte Track kurz darauf die Billboard-Chartspitze erreicht, hält er Einzug in die Diegese von *Tales* (2017–), einer fiktionalen Anthology-Show des Senders BET. In Staffel 1, Episode 3 mit dem Titel „A Story to Tell“ – Schauplatz: Atlanta – beleidigt ein Standup-Comedian die Protagonistin mit Bezug auf „Bad and Boujee“ handlungsentscheidend. Der korrespondierende Songtext, der gemäß dem Serienkonzept von *Tales* die Grundlage der Episodenhandlung bildet, stammt dagegen vom Track „(I Got) A Story to Tell“ des der East Coast zugerechneten Rappers Notorious B.I.G. Dieser wird im Spielfilm *Notorious* (2009) ebenso von Darsteller Jamal Woolard portraitiert wie in *All Eyez on Me* (2017), dem Biopic des oft als wichtigsten West-Coast-Rapper bezeichneten Tupac – obwohl die beiden Filme auf Produktionsebene darüber hinaus keine Gemeinsamkeiten haben. Zwischen *Tales*, *Notorious* und *All Eyez on Me* besteht insofern eine transmediale Dreiecksbeziehung, die die Süd-, Ost- und Westküste direkt miteinander verschränkt und somit eine topologische Verkomplizierung aufruft.¹⁷

Der Regisseur von *All Eyez on Me* wiederum ist Benny Boom. Dieser inszeniert im selben Jahr zwei Folgen von *Tales*, darunter Staffel 1, Episode 4 „Trap Queen“, die den gleichnamigen Trap-Hit von 2015 neu bebildert. Sie ist mit Episode 3 „A Story to Tell“ durch die diegetische Figur eines Gangsters serienimmanent verbunden (worin eine seltene Ausnahme des Anthologieprinzips besteht). Co-Produzent des

¹⁷ Diese alternative Topologie wird wiederum erst als (topografisch vor- und dargestellte) Transmedialität sichtbar. Die Betonung der neuen Faden-Verbindungen wendet sich implizit gegen einen zentralen Erzählstrang des lange dominanten Hip-Hop-Narrativs, in dem die Rapper Notorious B.I.G. und Tupac als stellvertretend bzw. auslösend für den Ost-West-Antagonismus behauptet werden. Diese binäre Positionierung verkompliziert auch die erste Staffel von *Unsolved* über die Morde an beiden Rappern deutlich.

Songs „A Story to Tell“ von Notorious B.I.G. ist Sean Combs. Am Anfang seiner Karriere bebildert Combs als Musikvideoregisseur „Player’s Ball“ (1993), die Debütsingle des aus Atlanta stammenden Rap-Duos OutKast, mit deren Musik die erste Staffel der Serie *Atlanta* endet. An die Verbindungen zur South Coast und die kaum bekannte Regietätigkeit des – der East Coast zugeordneten – späteren Star-Produzenten und Rappers Combs erinnert ein aktueller Dokumentarfilm: *The Art of Organized Noize* (2016) über das ebenfalls in Atlanta ansässige Producer-Trio Organized Noize. Der Film ist im deutschen Programm von Netflix verfügbar, wo er sich die Sparte „Hip-Hop“ u. a. mit der gleichzeitig entstandenen kanadischen Dokumentarserie *Hip-Hop Evolution* (2016–) teilt.¹⁸

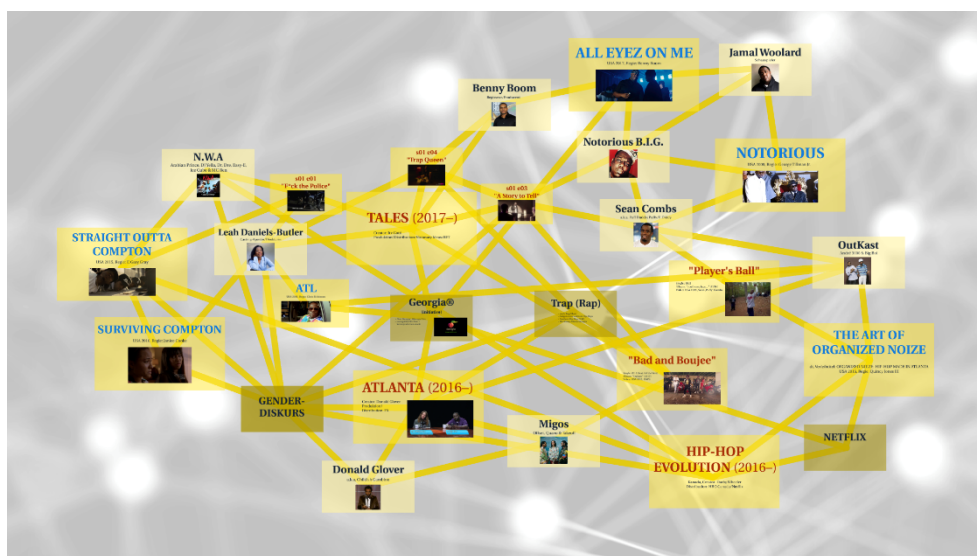


Abb. 2: Fadenfigur „The Third Coast“ als digitalisierte Präsentation

Hip-Hop Evolution wendet sich in Staffel 1, Episode 4 dem „West Coast Gangsta Rap“ zu und darin zentral der Rap-Gruppe N.W.A mit deren bekanntestem Song „Fuck da Police“. Dieser liegt zudem der Handlung von Episode 1 „Fuck the Police“ von *Tales* zugrunde, obwohl das Setting nach Georgia verlegt wird – eine weitere Problematisierung des Örtlichen, die hier zudem für eine historische Verschiebung einzustehen scheint. Die Serienepisoden von *Hip-Hop Evolution* und *Tales* sind in einem meta-narrativen Konkurrenzverhältnis zum Kino-Spielfilm *Straight Outta Compton* (2015) über N.W.A zu sehen, in dessen Diegese Gruppenmitglied Arabian Prince fehlt. In der N.W.A gewidmeten Sequenz von *Hip-Hop Evolution* kommt Arabian Prince dagegen als erstes Mitglied der Crew zu Wort, wodurch sich die thematisch eng verwandten Formate einerseits widersprechen, andererseits

¹⁸ Netflix kann als ein wesentlicher Vertriebsort der derzeitigen Hip-Hop-Visuals-Welle verstanden werden, da die Plattform u. a. auch die Wellen-Beiträge *Notorious*, *The Get Down*, *Roxanne Roxanne*, *The Defiant Ones*, *Rapture* und *Unsolved* anbietet (Stand: 31.08.2018).

einander medienübergreifend vervollständigen.¹⁹ *Straight Outta Compton* wird zudem entscheidend durch einen Fernsehfilm ergänzt und problematisiert: *Surviving Compton* (2016) korrigiert die Auslassung der Sängerin Michel'le sowie die der belegten Gewalttätigkeit einiger der N.W.A-Mitglieder aus dem wesentlich breiter rezipierten Kinofilm *Straight Outta Compton*²⁰ – und zwar sowohl als von der Darstellerin Rhyon Nicole Brown gespielten Filmfigur Michel'le als auch in Form einer von Michel'le selbst verkörperten Erzählerin. Diese taucht wiederholt inmitten der diegetischen Welt von *Surviving Compton* auf, kommentiert das Geschehen und verweist dabei sogar direkt auf den im Vorjahr veröffentlichten *Straight Outta Compton*.

3.2 Differenz und Politik

Diese komplexen Verbindungen von Ästhetik und Politik rücken eine Dimension in den Vordergrund, die in der bisherigen Verfolgung der transmedialen Fäden aktueller Hip-Hop Visuals unterbelichtet geblieben ist: die politischen Implikationen von Differenz- und Identitätsfragen. In diesem Sinne lässt sich das bisher betrachtete Geflecht zum einen neu abschreiten, zum anderen das bereits begonnene Fadenspiel unmittelbar fortsetzen: Der Umstand, dass die Regisseurin Janice Cooke *Surviving Compton* inszeniert und die Besetzung des Films Leah Daniels-Butler beaufsichtigt, verweist auf die Unterrepräsentation weiblicher Filmschaffender und damit auf die anhaltend negativen Effekte der (als solche wahrgenommenen) Genderdifferenz innerhalb des Geflechts.²¹ Als Casting-Direktorin zeichnet Daniels-Butler jedoch nicht nur für *Surviving Compton*, sondern auch für sämtliche Folgen von *Tales* verantwortlich, ebenso für den Spielfilm *ATL* (2006), der seinem Titel gemäß in Atlanta spielt und in dem OutKast musikalisch und darstellerisch vertreten sind. Die beiden (männlichen) Rapper von OutKast sind entscheidende Nebenakteure der Dokumentation *The Art of Organized Noize*, die auch Konflikte zwischen den performenden Stars und den in deren Schatten stehenden (männlichen) Komponisten zutage treten lässt. *The Art of Organized Noize*, im deutschen Vertrieb durch den Untertitel *Hip-Hop Made in Atlanta* ergänzt, vertritt zudem Georgia als zuletzt rasant an Relevanz gewinnenden Schauplatz und Drehort. Der Bundesstaat tritt somit als non-humaner Akteur in Erscheinung – zumal mit wichtiger medialer Facette, die über seine Funktion als Handlungsstätte hinausgeht: Georgia ist auch insofern ein wiederkehrendes visuelles Element gegenwärtiger Rezeptionserfahrungen – vor allem auf Streamingportalen wie Netflix –, als die Episodenabspänne zahlreicher erfolgreicher Serien wie *Stranger Things* (2016–) oder *The Walking Dead* (2010–) stets mit dem bunten Logo der Initiative „Tour Georgia“ enden. Dieses Logo markiert die wissenschaftlich bisher

¹⁹ Dies hat prekäre Implikationen der Historisierung, vgl. Richter-Hansen 2018.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Gleichzeitig hat eine deutliche Mehrheit der Wellen-Beiträge männliche Protagonisten, Autoren und Regisseure; auch die meisten portraitierten und durch ihre Musik präsenten Hip-Hop Artists sind männlich.

kaum beachtete, augenscheinlich milliardenschwere Zusammenarbeit zwischen dem Georgia Department of Economic Development und der Medienproduktionsbranche.²² Vergleichsweise unauffällig platziert und dennoch mit hohem symbolischen Wiedererkennungswert lässt dies die Region um Atlanta als immens expandierende Produktionsstätte erkennen – die den medienproduzierenden Ballungszentren an der nordamerikanischen West- und Ostküste insofern ihrerseits eine themenübergreifende ‚Third Coast‘ entgegensetzt. Das „Tour Georgia“-Logo beendet darüber hinaus die erwähnten Hip-Hop-Filme *ATL* und *All Eyez on Me* sowie sämtliche Episoden der Hip-Hop-Serien *Atlanta* und *Tales*, bildet also einen wichtigen materiell-semiotischen Knotenpunkt dieser Fadenfigur, an dem ökonomische und politische Interessen mit medienästhetischen Entscheidungen eng verzahnt sind.

Die von Daniels-Butler gecastete und von „Tour Georgia“ unterstützte erste Episode von *Tales*, „Fuck the Police“, reaktiviert die Relation zu N.W.A als (männliche) Autoren und Performer des gleichnamigen Songs. Sowohl in *Straight Outta Compton* als auch in der *Tales*-Episode wird der Track als Reaktion auf rassistische Diskriminierungserfahrungen und im Kontext sozialer Herkunft inszeniert. Medienübergreifend komplexisiert dies normative Vorstellungen und die (Nicht-)Repräsentation erstens der ‚Race‘- und zweitens der Klassen-Differenzierung. N.W.A und deren filmische Darstellung sind in der vorliegenden transmedialen Anordnung jedoch zudem drittens in den Kontext des Genderdifferenzdiskurses zu rücken. Durch die in dieser Hinsicht stark divergierenden Erzählungen von *Surviving Compton*, *Straight Outta Compton* und *Hip-Hop Evolution* entsteht medienübergreifend ein erhebliches Spannungsfeld: Während der erstgenannte TV-Film die Frauenfeindlichkeit und Gewaltübergriffe gegenüber Frauen durch einige der N.W.A-Mitglieder in den Mittelpunkt seiner Diegese stellt (Fragen nach ‚Race‘ indes ausblendet), werden diese geschlechtlichen Aspekte in *Straight Outta Compton* und *Hip-Hop Evolution* prekärerweise vollständig ausgespart. *Surviving Compton* füllt diese differenzhistorisch und identitätspolitisch relevanten Lücken auf Gender-Ebene nicht nur seinerseits, sondern lässt sie in einer transmedialen Relationalität in den anderen Themenbeiträgen als ebensolche Lücken erscheinen. Auf einer übergeordneten Ebene verdeutlicht ein solchermaßen feministisch informiertes Verständnis von Transmedialität zudem intersektionale Verflechtungen von Identitätsdimensionen wie Gender, ‚Race‘ und Class.

Dieser Kontext führt zurück zu Staffel 1, Episode 3 von *Tales*, „A Story to Tell“, in deren Diegese die besagte öffentliche Beleidigung der Protagonistin durch einen

²² Unter <http://www.exploregeorgia.org/filmography> ist eine ständig erweiterte Liste von vor Ort gedrehten Medienformaten zu finden, die inzwischen hunderte Einträge enthält und ein enormes Ausmaß der Initiative vermuten lässt. Inwiefern genau diese in Kooperation mit dem bundesstaatlichen Amt hergestellt worden sind, ist nicht ersichtlich; auf der Homepage werden jedoch explizit Steuervergünstigungen und zahlreiche weitere Unterstützungsmöglichkeiten für Medienschaffende beworben (31.08.2018).

Comedian in der Tat gerade die Misogynie des Tracks „Bad and Boujee“ aufgreift.²³ Dass und inwiefern die Implikationen genderpolitisch relevant sind, wird in der Transmedialität des Erzählens also umso deutlicher. Interessanterweise führt der Umweg über die in dieser Hinsicht sehr problematisch textenden Migos erneut zur Serie *Atlanta* – und damit zu einem jener gegenwärtigen Hip-Hop Visuals, die sich um eine Aufarbeitung des (vermeintlich) kulturimmanenten Sexismus bemühen. Neben seiner beinahe durchgängigen Betonung rassistischer und klassistischer Problematiken bezieht *Atlanta* wiederholt sogar Queerness als ein wesentliches Element der Konstitution von Hip-Hop-Kultur mit ein. Besonders pointiert wird dies in Staffel 1, Episode 7 inszeniert, indem Fragen der Homo- bzw. Transphobie und des Rassismus gerade unter Einsatz komödiantischer Elemente komplex miteinander verschränkt werden. Dies fungiert als ein Beispiel für die medienästhetischen Potenziale, im Genderdiskurs selbst aus dezidiertem Perspektive des Trap Raps differenzierte Haltungen einzunehmen. *Atlanta* im Speziellen und Atlanta bzw. Georgia im Allgemeineren erscheinen so als alternative Orte, an und mit denen gesellschaftliche Machtverhältnisse, aber auch die Konstitution des Hip-Hops neu gedacht werden können. Die ‚Third Coast‘ eröffnet insoweit – auch im Sinne Homi K. Bhabhas²⁴ – einen Dritten Raum von Kultur und ihrer Analyse.

Mit dieser Option einer transmedialen Dekonstruktion des Androzentrismus und der Heteronormativität im weithin dominanten Hip-Hop-Narrativ ist der Faden dieses SF-Zugriffs somit durchgängig abgeschritten – dessen Beginn und Ende selbst unter der gegebenen Fokussierung ohne Frage variabel bleibt. Bezogen auf den konkreten Fall *Atlanta* und auch insgesamt bleibt die abstrahierende Heuristik der vorliegenden Fadenfigur zu betonen, an die im Sinne eines Abhebespiels unbedingt angeknüpft werden kann und sollte.

4. Rethinking Transmedia?

Der beispielhafte Ausschnitt aus der Fadenfigur aktueller Visualisierungen von Hip-Hop bzw. Rap zeigt erstens, dass und inwieweit es gegenwärtig themen- und kulturpraxispezifische medienübergreifende Wellen gibt, die nur dann in ihrer Komplexität begriffen und untersucht werden können, wenn sie als relational transmedial gelesen werden. Die konstitutiv relationale Transmedialität jüngerer Hip-Hop Visuals ist zweitens in ihrer Gesamtheit non-intentional und ohne homogene Autor_innenschaft, weist auf diesen Ebenen dennoch erkennbare und wichtige Mikro-Verbindungen auf. Es bedarf folglich eines neuen wissenschaft-

²³ Diese wird auch in dem Musikvideoclip zum Song geradezu emblematisch deutlich, in dem spärlich bekleidete Frauen zum Dekor degradiert bleiben. Musikvideos werden als Beiträge der aktuellen Hip-Hop-Visuals-Welle weitgehend ausgeblendet, weil ihre Relevanz in den letzten Jahrzehnten im Wesentlichen ungebrochen ist. Die gegenüber den Anfängen im 20. Jahrhundert stark vereinfachten digitalen Produktionsbedingungen und Verbreitungswege lassen sie dagegen sicherlich als überaus zeitgemäßes Medienphänomen begreifen.

²⁴ Vgl. Bhabha 1994.

lichen Vorgehens, um derartige Phänomene in ihrer Gesamtheit und Multidimensionalität unreduziert und doch exemplarisch erfassen zu können.

Angesichts dessen lautet der übergreifende methodologische Vorschlag drittens, Donna Haraways Konzept der SF als Forschungsanleitung zu verstehen, um damit auch weitere medienübergreifende Phänomene transdisziplinär und somit ‚transmethod(ologisch)‘ besser untersuchbar werden zu lassen. Ihre im engeren und weiteren Sinne topologischen Implikationen werden in der Topografie alternativer Darstellungsweisen anschaulich – letztlich überhaupt erst epistemisch greifbar. Auch im konkreten Beispielfeld der Hip-Hop Visuals ist insofern zunächst nur *eine* Fadenfigur rekonstruiert, die repräsentativ sein oder für sich stehen mag. In jedem Fall kann sie im Sinne eines Abhebespiels von anderen Forschenden aufgenommen und ergänzt, vertieft, verschoben oder neu arrangiert werden.

Diese Überlegungen zielen insofern viertens auf eine neue Form oder zumindest ein neues Verständnis von Transmedialität ab, das insbesondere die aktive Ebene der Rezeption einschließt. Diese relationale Vorstellung des Transmedialen ist zwar zunächst von der Produktion und Distribution her zu denken, sollte aber auch intensiviertere Konzeptionen einer Ästhetik und vor allem Rezeptionsästhetik im Blick behalten. Alleine aus Gründen der Veranschaulichung, aber auch hinsichtlich der Virulenz jeweiliger Einzelproblemstellungen muss dieser reflexive Zugriff an Detailanalysen orientiert bleiben, aber diese stets entlang einer übergreifenden Theoretisierungsbemühung führen, die auch Fragen der Repräsentationspolitik nicht unterschlagen darf.

Der feministische Theoriehintergrund verweist schließlich fünftens von kulturellen und medialen Argumentationen gegen Binarismen und Dogmen auf eine forschende Praxis jenseits dichotomer Anordnungen und essenzialisierender Fragestellungen. Insofern bleibt eine solche reflexiv-relationale Hip-Hop-Forschung selbst dann gender- und queertheoretisch relevant, wenn sie nicht primär auf die sexistischen Implikationen von Hip-Hop Visuals konzentriert sein mag. Sich diesen prekären Fragen auch wissenschaftlich zu stellen, scheint indes weiterhin notwendig.

Literaturverzeichnis

- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Forman, Murray (2000): „‘Represent’. Race, Space and Place in Rap Music“. In: *Popular Music* 19.1, S. 65–90.
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press.
- Haraway, Donna (2011a): „SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far“ (Online-Dankesrede Pilgrim Award, Science Fiction Research Association). *Vimeo* (11.09.2011), <https://vimeo.com/28892350> (31.08.2018).

- Haraway, Donna (2011b): „SF: Speculative Fabulation and String Figures/SF: Spekulative Fabulation und String-Figuren“. In: *dOCUMENTA (13) 100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken* 33.
- Haraway, Donna (1988): „Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“. In: *Feminist Studies* 14.3, S. 575–599.
- Jenkins, Henry (15.01.2003): „Transmedia Storytelling“ (Essay). *MIT Technology Review*. <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/> (31.08.2018).
- Menrath, Stefanie (2001): *Represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*. Hamburg: Argument.
- Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (2006): „Vorwort“. In: dies. (Hrsg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein, S. 7–17.
- Morgan, Joan (1999): *When Chickenheads Come Home to Roost. A Hip-Hop Feminist Breaks It Down*. New York: Simon & Schuster.
- Explore Georgia (o.J.): „Georgia Filmography“ (Webseite). *Explore Georgia*. <https://www.exploregeorgia.org/filmography> (31.08.2018).
- Richter-Hansen, Tullio (05.03.2018): „Rhyme & Reason. Zum transmedialen Modus der Einsicht aktueller Hip-Hop-Filme und -Serien“ (Essay). *Nach dem Film*. <http://nachdemfilm.de/essays/rhyme-reason> (31.08.2018).
- Sarig, Roni (2007): *Third Coast. OutKast, Timbaland, and How Hip-Hop Became a Southern Thing*. Cambridge: Da Capo.

Medienverzeichnis

Filme

- All Eyez on Me*. USA 2017, Regie: Benny Boom, 139 Min.
- Art of Organized Noize, The (Organized Noize – Hip-Hop Made in Atlanta)*. USA 2016, Regie: Quincy Jones III, 100 Min.
- ATL (ATL – Verloren in Atlanta)*. USA 2006, Regie: Chris Robinson, 105 Min.
- Dope*. USA 2015, Regie: Rick Famuyiwa, 103 Min.
- Notorious (Notorious B.I.G.)*. USA 2009, Regie: George Tillman Jr., 122 Min.
- Roxanne Roxanne*. USA 2017, Regie: Michael Larnell, 100 Min.
- Straight Outta Compton*. USA 2015, Regie: F. Gary Gray, 147 Min.
- Surviving Compton*. USA 2016, Regie: Janice Cooke, 87 Min.

Serien

- Atlanta*. USA 2016–, FX, Creator: Donald Glover.
- Defiant Ones, The*. USA 2017–2017, HBO, Creator: Allen Hughes, Lasse Järvi, Doug Pray.
- Empire*. USA 2015–, 20th Century Fox, Creator: Lee Daniels, Danny Strong.
- Get Down, The*. USA 2017–2016, Sony Pictures/Netflix, Creator: Baz Luhrman, Stephen Adly Guirgis.
- Hip-Hop Evolution*. CDN 2016–, HBO Canada, Creator: Darby Wheeler, Scot McFayden, Sam Dunn.
- Rapture*. USA 2018–, Mass Apeal/Netflix, Producer: Ben Selkow.

Stranger Things. USA 2016–, 21 Laps/Monkey Massacre/Netflix, Creator: The Duffer Brothers.

Tales. USA 2017–, Visionary Ideas/BET, Creator: Irv Gotti.

Unsolved. USA 2018–, UCP/USA Network, Creator: Kyle Long.

Walking Dead, The. USA 2010–, AMC/Valhalla/Fox, Creator: Frank Darabont.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Entwurf der Hip-Hop-Fadenfigur „The Third Coast“. Vorlage und Fotografie vom Autor erstellt und bearbeitet.

Abb. 2: Fadenfigur „The Third Coast“ als digitalisierte Präsentation. Schaubild und Screenshot vom Autor erstellt.