

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 anbelangt, 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 unmittelbare 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 anzusiedeln, 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 gehandelt 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.