

I-Stories und Histories, Rap und Slam.

Arbeiten an Identität, Gemeinschaft und Geschichte

Eva Kimminich

Annäherungen an das Phänomen des Erzählens

Erzählen hat eine lange Tradition und eine grundlegend anthropologische Bedeutung. Geschichten sind Ausgangspunkte menschlichen Denkens, Handelns und Sprechens. Es geht um eine sprachliche Realisierung von Geschichten, d. h. von Handlungen, die dadurch geordnet und in Bezug zu anderen Handlungen und sprachlichen Realisierungen gesetzt werden, die ihrerseits Bestandteile von Geschichten sind¹. Gesellschaft kann demzufolge als ein System aus Geschichten und Diskursen betrachtet werden². In ihre Kollektivgeschichten ist das Individuum eingebettet. Nur als Beobachter ist es in der Lage, diese Verstrickung anhand der Differenz zwischen Geschichten und Diskursen zu observieren und seine Beobachtungen in beide Seiten der Unterscheidung als „operative Fiktionen von Beobachtern mit unterschiedlichen Perspektiven“ einzutragen³. Dann werden aus I-Stories Histories, aus Geschichten Diskurse, die ihrerseits in Geschichten eingelagert sind, und aus Diskursen Geschichten, die wiederum in Diskursen beobachtet werden können. Geschichten sind also als Relationen zu betrachten, die Relationierungen erlauben, und Diskurse als Relationszusammenhänge, mit denen die einzelnen kommunikativen Handlungsspiele zu sozialen Kommunikationssystemen zusammengesetzt werden, oder in den Worten MIKAEL JACKSONS:

*Our lives are storied. [...] Stories make it possible for us to overcome our seperateness, to find common ground and common cause. [...] In telling a story we renew our faith that the world is within our grasp.*⁴

¹ Siehe dazu SCHMIDT, SIEGFRIED J.: Über die Fabrikation von Identität. In: KIMMINICH, EVA (Hg.): Kulturelle Identität: Konstruktionen und Krisen (= Welt – Körper – Sprache 3). Frankfurt/M. u. a. 2003, S. 1-19. – DERS.: Telling Stories about Storyelling. In: GÄCHTER, YVONNE/ ORTNER, HEIKE/ SCHWARZ, CLAUDIA/ WIESINGER, ANDREAS (Hgg.): Erzählen – Reflexionen im Zeitalter der Digitalisierung. Storytelling – Reflections in the Age of Digitalization. Innsbruck 2008, S. 17-28. – DERS.: Making stories about story-making. An approach towards a constructivist historiography. In: Poetics 28 (2001), S. 455-462.

² SCHMIDT, 2003 (wie Anm. 1), S. 7 unterscheidet an Geschichten eine Sprach- und eine Handlungs- bzw. Geschehenseite: „Unter ‚Geschichte‘ verstehe ich einen sich selbst synthetisierenden bzw. organisierenden Sinnzusammenhang von Handlungsfolgen eines Aktanten, unter ‚Diskurs‘ verstehe ich sich thematisch ordnende Sinnzusammenhänge von Kommunikationen, die sich durch spezifische sprachliche Besonderheiten in den Bereichen Syntax, Stilistik, Metaphorik und Gattungsformen auszeichnen. Thematik und Spezifik steuern die Selektivität von Diskursen. Mit anderen Worten, nur solche Beiträge sind in einem Diskurs akzeptabel, die die Selektionskriterien des jeweiligen Diskurses passieren.“

³ Ebd., S. 8.

⁴ JACKSON, MIKAEL: The Politics of Storytelling: Violence, Transgression and Intersubjectivity. Copenhagen 2002, S. 245.

Storytelling gab und gibt es in primär wie sekundär oralen und in literalen Kulturen. In Schriftkulturen sind Geschichtsschreibung und Literatur grundlegende Diskurse, in und mit denen sich eine Gesellschaft ihrer kollektiven Selbstdefinitionen vergewissert. Beide sind das Resultat einer teleologischen Selektion. Seit ARTHUR C. DANTOS analytischer Philosophie und HAYDEN WHITES metahistorischen Betrachtungen der Geschichte als *semi-science*⁵ sind der Konstruktionscharakter historischen Erzählens und seine subjektiven Faktoren ins Blickfeld gerückt, denn auch das faktisch argumentative Erzählen vergangener Ereignisse verändert dieselben⁶. Bestimmte Ereignisse, Personen, Personengruppen, Handlungsketten, Erkenntnisse oder Entwicklungen werden im Rahmen nationaler Geschichten hervorgehoben, andere aber ‚vergessen‘ bzw. verdrängt oder gezielt ausgeblendet. Historisches Erzählen war und ist also kontext- und ideologiebedingt.

Traditionelle historiografische Konzepte gehen davon aus, dass Geschichtsschreibung ein Akt der Rekonstruktion von Vergangenen ist, der sich zur Orientierung und Objektivierung seiner Rekonstruktionen auf archivierte Dokumente stützen kann. Diese Vorstellung muss vor dem Hintergrund der Gedächtnisforschung revidiert werden. Seit den Überlegungen des Soziologen MAURICE HALBWACHS zum individuellen und kollektiven Gedächtnis wurde Erinnern und Vergessen unter verschiedensten Akzentsetzungen thematisiert, in jüngster Zeit insbesondere von HARALD WELZER in Verbindung mit den Neurowissenschaften⁷. Dabei wird deutlich, dass das Gedächtnis nicht nur mehr weiß als wir wissen, sondern es hat auch viel Fantasie. Es erfindet Erinnerungen, weil das Gehirn weniger mit einfachen Reizen und Daten zu tun hat, als mit Informationen, die Bedeutung haben. Bedeutung aber entsteht durch sprachliche und nicht-sprachliche Kommunikation, die wir mittels unserer Emotionen bewerten. Historiografie kann daher nur als Konstruktion von Geschichte im Wirkungszusammenhang von Geschichten und Diskursen betrachtet werden, die mit den Handlungsbedingungen und Interessen der Historiografen sowie den Machtverteilungen in ihren soziopolitischen Handlungssituationen korrespondiert. Auch noch so volle Archive ändern daran nichts. Dokumente sprechen nicht für sich⁸, d. h. auch die Geschichte basiert auf Geschichten⁹.

Die literarisch-fiktive Erzählkunst ist einesteils selektiver Bestandteil dieses Wirkungszusammenhangs. Andererseits reagiert sie seit jeher auch kompensativ, rückt gruppenspezifische Erfahrungen und alternative (Wirklichkeits)Vorstellungen ins

⁵ WHITE, HAYDEN: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore 1987, S. 27.

⁶ Siehe dazu JAEGER, STEPHAN: *Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft*. In: NÜNNING, VERA/ NÜNNING, ANSGAR: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002, S. 237-263.

⁷ HALBWACHS, MAURICE: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main 1985. – WELZER, HARALD: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München. 2008. – Siehe dazu auch die zahlreichen Veröffentlichungen von JAN und ALEIDA ASSMAN.

⁸ SCHMIDT, 2003 (wie Anm. 1), S. 15.

⁹ Darauf macht insbesondere PAUL RICOEUR aufmerksam, der vor der permanent drohenden Verwechslung von Erinnern und Imaginieren, von *res factae* und *res fictae* warnt, vgl. DERS.: *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. München 2004.

Blickfeld, die ausgeblendet oder vergessen wurden/werden, oder tummelt sich auch auf wissenschaftlich stillgelegten Spekulationswiesen. Geschichtsschreibung und Literatur sind deshalb seit jeher Werkzeuge einer vielschichtigen wirklichkeitsdeterminierenden Gedächtnis- und Identitätspolitik, letztere aber auch ein Spielfeld alternativer Entwürfe.

Storytelling (im engeren Sinne, d. h. mündlich situativ) findet als eine Grundform sprachlicher Darstellung menschlichen Handelns in sozialen Situationen und mit unterschiedlichen Zielsetzungen statt. Es handelt sich um eine Erzählmethode, mit der explizites, vor allem aber implizites Wissen, meist in Form einer Metapher weitergegeben und durch aktives Zuhören aufgenommen wird. Beim Storytelling werden die Zuhörer, im Gegensatz zur geschriebenen Geschichte, in die erzählten Geschichten eingebunden, damit sie den Gehalt der Geschichte leichter verstehen. Dadurch wird der Inhalt der Geschichte nicht nur gehört, sondern auch erlebt. Das Geschichten-Erzählen erfüllt daher viele Aufgaben: es gibt Wissen weiter, vermittelt Normen und Werte sowie Lebenserfahrung, zeigt Problemlösungen auf, leitet Denkprozesse ein, definiert Rollenerwartungen, erweitert das Repertoire an Verhaltensweisen, regt Verhaltensänderungen an, fördert das Anschauungsvermögen, stiftet Hoffnung usw.

Was den Erzähler betrifft, so erzeugt und überprüft er mit seinen Geschichten unter phänomenologischen Gesichtspunkten seine Selbst- wie Weltbilder, denn nur erzählend kann er Präsenz, Kontinuität und Kompatibilität für sich und seine Wirklichkeitsvorstellungen her- bzw. für die anderen Anwesenden darstellen. Dies geschieht in einem öffentlichen Raum, in dem sich eine Gruppe von Individuen versammelt, die ein gemeinsames Interesse vertreten und als Gemeinschaft an einer Wirklichkeit arbeiten, der sie sich zugehörig fühlen.

Handelt es sich dabei um marginalisierte Gruppen innerhalb einer Gesellschaft, dann wird ihren Belangen, wie JÜRGEN HABERMAS im historischen Rückblick feststellt, öffentliche Bedeutsamkeit abgesprochen¹⁰. Ihr Diskurs steht folglich a priori unter erhöhtem Legitimationszwang, der sich auf vielfältige Weise im Sprachgebrauch, aber auch an der Körperkommunikation manifestiert. Denn der Körper des textexternen Erzählers steht sozusagen zwischen Welt und Textwelt. Er vermittelt zwischen den Bereichen des Privaten und Öffentlichen, transponiert private in öffentliche (Be)Deutungen, die wiederum Anlass privater wie öffentlicher (Um)Deutungen werden können.

Der Oral Turn der Spätmoderne

Seit der Entwicklung technischer und technologischer Massenmedien und deren Demokratisierung haben sich immer wieder neue, zusätzliche Schauplätze, (z. T. intermediale) Genres und Medien oral verbalen Erzählens entfaltet. An und mit ihnen werden zahllose Geschichten wiederaufgegriffen und um- sowie neu erzählt. Kollektiv wie

¹⁰ HABERMAS, JÜRGEN: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Darmstadt/Neuwied 1987.

Individuum sind einer zunehmenden Vielzahl an Geschichten und den aus dieser Pluralität an Wirklichkeitsdarstellungen entstehenden Ambivalenzen ausgesetzt. Das sich der Kontingenz seines Handelns bewusste, in die Sinnlosigkeit und Einsamkeit entlassene postmoderne Individuum ist daher mehr denn je selbst auf das Narrative angewiesen, denn es ist sowohl die Grundlage von Soziabilität als auch ein Agens, das ihm einen Zugriff auf seine eigene Lebensgestaltung bietet.

Dieser Oral Turn manifestiert sich in jüngster Zeit insbesondere auch an der wissenschaftlich noch wenig beachteten, aber florierenden Spoken Word Poetry¹¹ mit der verschiedene verbale Äußerungsformen (und deren Verkörperungen) (re)generiert und inszeniert werden. Dazu gehört auch der in verschiedenen Disziplinen unter spezifischen Akzentsetzungen aufgegriffene Rap, der jedoch mit Musik kombiniert wird.

Diese neuen Formen mündlich-verbaler Erzählens können vor dem Hintergrund unserer technologisierten Kommunikationsgesellschaft mit ihrer Überinformation als vitaler Bestandteil einer geistigen Aktivität des Selbstschutzes und der Selbstentfaltung¹² betrachtet werden. Weil das Individuum aber immer auch Gegenstand nationaler, (sub- oder spezial)kultureller, familialer usw. Geschichten ist, kann es durch Storytelling auch am narrativen Fluss sozialer und kultureller Lebens- und Wirklichkeits(ausschnitt)gestaltungen teilnehmen. Dies geschieht beim Rappen oder Slammen nicht nur diskursiv, sondern auch affektiv und leiblich, denn performiertes Storytelling ist gleichzeitig ein Erproben von Lebensgefühlen, ein Experimentieren mit der Evokation lebensweltlicher Erfahrungen. So können Verschiebungen in der Konstruktion von Lebenswelten eines Individuums oder, je nach Öffentlichkeitswirksamkeit, auch einer Gruppe oder Gesellschaft eingeleitet werden.

Storytelling und neue Ansätze der Erzähltheorie

Die Entdeckung der ubiquitären Präsenz des Narrativen hat in den Geisteswissenschaften zu einem ‚narrative turn‘ geführt und in der ‚postklassischen‘ Erzähltheorie zu einer Erweiterung erzähltheoretischer Modelle, die sich für transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Anwendungsbereiche öffnen¹³. Sie begreift Narrativität als ‚experimentality‘ und quasi-mimetische Evokation lebensweltlicher Erfahrungen¹⁴. Diese Erweiterung des Blickfeldes auf Narrativität macht deutlich, dass diegetisches und mimetisches Erzählen nicht kategorial zu trennen sind. Während diegetische Erzählungen durch eine mehr oder weniger explizit auftretende Erzählerinstanz mit Geschichten verknüpfte Diskurse verbal erzählerisch kommunizieren, wird eine solche

¹¹ Spoken Word Poetry ist eine Kunstform lebendig gestalteter Poesie, die sich in der amerikanischen Pop- und Underground-Szene entwickelt hat und zunehmend auch in Europa praktiziert wird. Amateure rezitieren meist eigene Werke in der informellen Atmosphäre eines Cafés oder einer Kneipe (open mike events) oder Wettlesungen (slams).

¹² JACKSON, 2002 (wie Anm. 4), S. 15.

¹³ Über- und Einblick in neue Ansätze der Erzähltheorie geben ANSGAR und VERA NÜNNING (Hgg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002.

¹⁴ FLUDERNIK, MONIKA: *Towards a natural ‚Narratologie‘*. London 1996, S. 12.

bei mimetischen Erzählungen dominant nicht-verbal optisch-visuell vermittelt und/oder szenisch dargestellt und konkretisiert¹⁵. Beide Darstellungsformen sind häufig miteinander kombiniert, so dass genuin narrative und nicht-narrative Diskursmodi in variablen Mischungsverhältnissen zu beobachten sind. Das Narrative ist deshalb nicht nur als gattungs-, epochen- und kulturüberschreitendes, sondern auch als transdiskursives, multimediales Phänomen zu betrachten.

Der in der gegenwärtigen ‚postklassischen‘ Erzähltheorie noch wenig beachtete Gattungskomplex der Textmusik, darunter vor allem des Rap bzw. der Spoken Word Poetry, bietet für eine Analyse dieser oral-narrativen Mischformen ein aufschlussreiches Untersuchungsfeld. Ihre inter- oder multimedialen Genres spielen auf mehreren Ebenen gleichzeitig mit unterschiedlichen Kontexten, fächern in ihren erzählten Welten eine Vielzahl möglicher Welten und Deutungen auf. Dadurch wird die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, „wie verschieden das Gleiche gesehen werden kann, d. h. auf die perspektivisch ausgespiegelte Situation selbst“¹⁶. Ihre teilweise emphatische Veranschaulichung durch körperkommunikative Darstellung kann darüber hinaus die prinzipielle Möglichkeit eines dadurch eröffneten anderen Bei-sich-selbst- bzw. In-der-Welt-Seins vorübergehend inkarnieren. Auf diese Weise wird das „Kulturgewebe von Zeichen“ (NÜNNING) wie kaum durch ein anderes Genre in Bewegung gesetzt, d. h. es wird, auch wenn es lokal-, kultur- und sozialspezifisch produziert wird, immer gleichzeitig auch global, transkulturell und transsozial rezipiert.

Im Hinblick auf Rap und Spoken Word Poetry ist zu berücksichtigen, dass diese Techniken des Storytelling einerseits ein konservierend integratives, andererseits aber v. a. auch ein revolutionär progressives Potential in sich tragen. Sie binden das Individuum oder die Gruppe einerseits in kollektive und (sub- oder spezial)kulturelle Orientierungsnetze und Handlungskontexte ein, ermöglichen aber auch den Ausdruck alternativer Szenarien. So können durch Ich-Erzählungen (I-Storytelling) und Umerzählen historischer Festschreibungen (History(re)telling) die Geschichte(n) einer Kultur und Gesellschaft im Rahmen individueller wie kollektiver identitätsbildender oraler Aneignungsprozesse thematisiert und modifiziert werden. Individuen wie Kollektive sind dabei immer gleichzeitig Objekte und Subjekte mentaler Konstruktionen und ihrer Materialisierungen. Storytelling ist daher mit Prozessen der Bewusstwerdung und durchaus auch mit diskursüberschreitenden Selbst(re)konstruktionen verbunden, die gesellschaftskonform oder -nonkonform verlaufen können, immer aber Bezug auf Gegenwärtiges, Vergangenes und Zukünftiges nehmen. Dabei werden Erzählte zu (auch sichtbar auftretenden) Erzählern, die andere mögliche Wirklichkeiten entwerfen.

Das lässt sich anhand der *possible-worlds theory* sichtbar machen. CAROLA SURKAMP¹⁷ geht davon aus, dass bereits vergangene Ereignisse anders hätten verlaufen können, als sie wirklich verlaufen sind. Das heißt, wir könnten in einer anderen, alter-

¹⁵ NÜNNING/NÜNNING, 2002 (wie Anm. 6), S. 7.

¹⁶ ISER, WOLFGANG: Der Akt des Lesens: Theorie der ästhetischen Wirkung. München 1994, S. 108 f.

¹⁷ SURKAMP, CAROLA: Narratologie und *possible-worlds theory*: Narrative Texte als alternative Welten. In: NÜNNING/ NÜNNING, 2002 (wie Anm. 6), S. 153-183.

nativen Welt leben, die in der Philosophie als *mögliche* Welt angesehen wird, wenn sie in einer Beziehung zur realen Welt (*accessibility relation*) steht und dabei den Prinzipien der Logik gerecht wird. Narrative Texte entwerfen aber auch philosophisch unmögliche (unlogische) Welten, die auf einem System von Möglichkeiten und Aktualisierungen beruhen, auf das sich Sprecher und Zuhörer erst einlassen müssen: die *textual actual world*. In dieser *textual actual world* ist es nicht wichtig, ob bestimmte Ereignisse in unserer tatsächlichen Welt hätten passieren können. Es wird vielmehr ein eigener Referenzbereich geschaffen, der es ermöglicht zu prüfen, ob Ereignisse mit der fiktionalen Wirklichkeit der vermittelten (möglichen) Welt in Einklang gebracht werden können.

Wenn eine Geschichte von einem personalisierbaren Sprecher erzählt wird, wie im Falle des Rap oder Slam, dann spricht man von einer *narrational actual world*. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass der Sprecher sein eigenes, individuelles Wirklichkeitsbild darlegt. Dabei überprüfen Rapper wie Slammer ihr Selbst- und Weltbild immer wieder neu, um ihre Autorität und Glaubwürdigkeit vor ihrem Publikum aufrechterhalten zu können.

Rap und Slam: neue Formen des Storytelling

Das Rapping entstand Ende der 1960er Jahre in afroamerikanischen Großstadtghettos, v. a. in New York¹⁸. Es wurde von einer Gruppe von Individuen entwickelt, die innerhalb ihrer Gesellschaft eine mehr oder weniger marginale Position einnahmen. Ihre Lebens(welt)erfahrungen werden meist als Negativfolie dominantgesellschaftlicher Projektionen wahrgenommen, die nicht mit der (Selbst)Wahrnehmung der Betroffenen übereinstimmen. Dadurch werden ihre Lebenswelten nicht nur in ein Ghetto mentaler Projektionen, sondern auch in den Bereich des Nichtaktualisierten verschoben¹⁹. Bereits in der Entstehungsphase entfalteten sich zwei Strömungen, der sogenannte Gangsta- und der sich gegen Gewalt und als Edutainment für die Vermittlung von Wissen und Werten engagierende Message-Rap. Bereits in den 1980er Jahren wurde die in die HipHop-Kultur eingebettete Ausdrucksform in Europa aufgegriffen und hat inzwischen weltweite Verbreitung. Dabei entwickelten sich kultur- und landesspezifische Variationen, die trotz der grundlegenden Gemeinsamkeiten des Rappens als Kulturtechnik jeweils für sich zu betrachten sind. Als die Musikindustrie die Vermarktbarkeit des Rap, vor allem des Gangsta-Rap, entdeckte, reagierten die jeweiligen sich

¹⁸ Die Literatur ist umfangreich, siehe beispielsweise: KAGE, JAN: *American Rap. Explicit Lyrics. US-HipHop und Identität*. 2. Aufl. Mainz 2004. – FORMAN, MURRAY: *The hood comes first: race, space, and place in rap and hip-hop*. Middletown 2002. – NELSON, GEORGE: *XXX – 3 Jahrzehnte Hip Hop*. Aus dem Amerikanischen v. T. MAN. Freiburg 2002. – DAVID TOOPS: *The Rap Attack, 2: African Rap to global Hip Hop*. St. Andrä-Wörtern 1997. – ROSE, TRICIA: *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown 1994.

¹⁹ KIMMINICH, EVA: ‚Lost Elements‘ im ‚MikroKosmos‘. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und HipHop-Kultur. In: DIES., 2003 (wie Anm. 1), S. 45-88, hier S. 60.

auf den Conscious- oder Knowledge-Rap beziehenden Kernszenen mit Selbstproduktion und sozialkritischen Texten. Diese Ausrichtung wurde vor allem in den Vorstädten französischer Großstädte weiterentwickelt²⁰.

In der Öffentlichkeit finden Äußerungen der Rapper aus zwei Gründen nur bedingt Anerkennung. Einesteils handelt es sich um eine marginalisierte Teilgruppe, deren Diskurse nur unter bestimmten sensationsträchtigen Aspekten in den Medien repräsentiert oder deren Glaubwürdigkeit durch kommerzielle Vereinnahmung ausgebremst wird. Zum anderen bieten ihre entweder auf eine ausgeblendete gegenwärtige oder aber eine nichtaktualisierte vergangene oder zukünftig mögliche Wirklichkeits(ausschnitt)konstruktion Bezug nehmenden Diskurse nur wenige Anschließbarkeiten an das Geflecht dominanter Geschichten und Diskurse.

So haben sich Interaktionsräume entwickelt, in denen eine Vielzahl vorwiegend jugendlicher Individuen (aber auch zunehmend mittleren Alters) an einem Entwurf von Handlungsspielräumen basteln. D. h. sie arbeiten als (eine in sich zwar heterogene) Teilgruppe einer Gesellschaft, von den anderen Teilgruppen mehr oder weniger wahrgenommen (bzw. gezielt ignoriert), an einer spezifischen Wirklichkeitserzeugung, die auf einem gemeinsamen Konsens, aber auch auf einer Arbeit an sich selbst beruht. Die Grenzüberschreitung zwischen privatem und öffentlichem Raum spielt dabei eine wichtige Rolle, denn sie erlaubt dem erzählenden Individuum, seinen Diskursen und damit seinen Beobachtungen zur Differenz zwischen Geschichten und Diskursen kollektive wie öffentliche Bedeutsamkeit zu verleihen, geht es doch im Wesentlichen darum, die Subjekt-Objekt-Relation zu rekonfigurieren, also vom Erzählten zum Erzähler zu werden. Nur als Erzähler kann sich der Rapper Zugriff auf die ästhetische Inszenierung von Wahrnehmungsinhalten und -strukturen verschaffen, mit denen dominant wie sub- oder spezialkulturelle, aktuelle wie historische Konstruktionen modelliert werden. Letztere werden dabei mit wechselnden Akzentuierungen als Fundamente der jeweils dominanten oder subversiven Wirklichkeitskonstrukte einer Gesellschaft herangezogen.

Etwas anders ist die Situation beim Slam, der auf dem uralten Konzept des Dichtertwettstreits beruht²¹. Der Poetry Slam wurde 1986 in Chicago von MARC KELLY SMITH unter der Bezeichnung literarischer Wettkampf ins Leben gerufen. KELLY SMITH beschreibt das Format folgendermaßen: "Poetry slam is the competitive art of performance poetry. Established in the mid-80s as a means to heighten public interest in poetry readings, slam has evolved into an international art form emphasizing audi-

²⁰ Zur Entstehungsgeschichte des französischen Rap siehe u. a. BOCQUET, JOSÉ-LOUIS/ PIERRE-ADOLPHE, PHILIPPE: *Rap ta France. Les rappers prennent la parole*. Paris 1997. – LAPAS- SADE, GEORGES/ ROUSSELOT, PHILIPPE: *Le Rap ou la fureur de dire. Essai*. Paris 1996. – BOUCHER, MANUEL: *RAP – expression des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*. Paris 1998. – BARRIO, SEBASTIEN: *Sociologie du rap français. Etat des lieux 2000/2006*. Paris 2009.

²¹ Siehe dazu SOMERS-WILLET, SUSAN B. A.: *The cultural politics of slam poetry. Race, identity, and the performance of popular verse in America*. Ann Arbor, Mich.: 2009. – SMITH, MARC KELLY/ ELEVELD, MARK (Hgg.): *The Spoken Word Revolution: Slam, Hip Hop & the Poetry of a New Generation*. Naperville 2003.

ence involvement and poetic excellence²². Denn das Publikum übernimmt die Rolle der Jury, entweder durch Abstimmung (Lautstärke des Applauses, an den Slammern befestigte Wäscheklammern, in die Höhe gehaltene Rosen etc.) oder durch vom Veranstalter aus dem Publikum gewählte Juroren. Sie sollen sowohl Inhalt als auch die Art des Vortrags mit Noten von 1 bis 10 bewerten.

Die daraus entstandene Gattung der Slam Poetry hat sich inzwischen in vielen Ländern verbreitet. So entstanden bereits 1993 in Finnland, Schweden, Großbritannien und Deutschland erste Slamszenen. Frankreich und andere europäische Länder folgten²³.

Slam Poetry lebt von ihrer Inszenierung, denn es handelt sich um eine *live* performte Bühnenpoesie, die sich durch eine Kombination lyrischer, narrativer und szenischer Elemente auszeichnet. Selbstverständlich muss sie vom Slammer selbst verfasst sein und in maximal fünf Minuten nicht vorgelesen, sondern vorgetragen werden. Sie kann beispielsweise geschrien, geflüstert, gekeucht oder rhythmisch vorgetragen werden. Genutzt werden Elemente der Improvisation und der Intertextualität. Ein Slammer kommentiert beispielsweise den Auftritt seines Vorgängers, verweist auf andere Slam Texte (Wiederaufnahme von Ausdrücken, bzw. Textmustern) oder zitiert diese direkt. In gedruckter Form erschließen sich die Texte daher nur unvollkommen. Auf formaler Ebene sind Bezüge zu literarischen Vorbildern zu beobachten sowie spielerische Verfremdungen von mündlichen wie schriftlichen Genres (Märchen, Fabel, Telefonat, Gebet, Ode etc.). Slamtexte zeichnen sich also durch Intertextualität, Cross-Genre, Aktualität und Kürze aus.

Auf inhaltlicher und stilistischer Ebene thematisiert das Literatur-Event Poetry Slam „das moderne Leben in seinen sozialen Verwerfungen, seiner Multikulturalität, Mediengelenktheit und Modebesessenheit“²⁴. In den einzelnen Ländern sind jedoch durchaus Unterschiede festzustellen. Die Texte US-amerikanischer Slammer sind weitaus sozialkritischer als in Deutschland, wo satirische und humoristische Beiträge überwiegen. Die amerikanische Bewegung wird deshalb auch stärker als künstlerische Plattform für ethnische, sexuelle und soziale Minderheiten wahrgenommen. Auch in Frankreich sind Slamvorträge kritischer Natur, thematisieren Rassismus, Immigrations- und Tagespolitik. Dort etablierte sich Slam zunächst in den Pariser Vorstädten und wurde teilweise von Rappern ausgeübt, bevor er als altersunabhängige und schichtenübergreifende Freizeitbeschäftigung auch in die Bars der Innenstadt Einzug hielt.

²² SMITH, 2003 (wie Anm. 21), S. 11.

²³ BYLANZKY, KO: Die unvollendete Geschichte des Poetry Slam in Zahlen und Fakten - von den Anfängen bis heute (<http://www.planetslam.de/historyofslam.html>, 18. 3. 2011). Zur deutschen Slam Poetry siehe v. a. PRECKWITZ, BORIS: Spoken Word und Poetry Slam: kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien 2005. – POROMBKA, STEPHAN: Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur. In: HARDER, MATTHIAS (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg 2001, S. 27-42. – WESTERMAYR, STEFANIE: Poetry Slam. Marburg 2005, 2., erw. Aufl. 2010.

²⁴ PRECKWITZ, 2005 (wie Anm. 23), S. 33.

I-Storytelling: Selbstlegitimation und Authentizität

Rapper und Slammer können mit ihren Stories folglich – bewusst gezielt wie unbewusst zufällig – subjektiv alternative Wirklichkeitsentwürfe in einen mehr oder weniger öffentlichen Raum einbringen. Dort stehen sie den Rezipienten als eine von vielen parallelen Wirklichkeitsdarstellungen und damit auch als mögliche Welten zur Verfügung, denn die *possible-worlds theory* versteht Wirklichkeit als ein modales System, das aus einer tatsächlichen Welt, der *actual world*, und einer Vielzahl an nicht aktualisierten, demnach virtuellen alternativen Welten (*possible worlds*) besteht. Ihre Möglichkeit wird an ihren Zugangsrelationen (*accessibility relations*) zur tatsächlichen Welt gemessen, über deren Beschreibungskriterien zwar noch kein Konsens herrscht, die aber zumindest zur Bestimmung des Wahrheitsgehalts fiktionaler Aussagen beitragen²⁵. Dieser ist im Rahmen der narrativ erzeugten *textual actual world* zu bemessen, d. h. im Kontext eines neuen Systems von Möglichkeiten und Aktualisierungen, auf das sich der Leser/Zuschauer/Hörer für die Dauer der Rezeption einlässt. Zur Bestimmung des Wahrheitswertes einer Geschichte sind für den Rezipienten deshalb zunächst die Autorität und Glaubwürdigkeit des Erzählers bzw. der Erzählerinstanz(en) ausschlaggebend.

Rapper und Slammer müssen ihre Glaubwürdigkeit durch narrative und nonverbale Strategien legitimieren. Beginnen wir mit den narrativen Strategien, bei denen es darum geht, den textinternen Erzählerinstanzen und Figuren innerhalb der *textual actual world* Autorität und ihren Geschichten Wahrheitswert zu verleihen. Dies geschieht über ein Geflecht von Geschichten und Diskursen durch das der I-Storyteller seine *possible worlds* in Beziehung zur objektiv existenten *actual world* bzw. ihren textexternen wie textinternen narrativen Legitimationsfundamenten setzt, also der History.

Textanalysen zeigen, dass Rapper und Slammer sowohl an lyrische wie an epische Darstellungsmodi anknüpfen, meist eine Geschichte erzählen, Bericht erstatten, einen (Stellung beziehenden) Kommentar formulieren oder auch mehrere erzählende Stimmen inszenieren²⁶. Insbesondere der Rapper versteht sich (nicht nur in Frankreich) da-

²⁵ Ebd., S. 157-165.

²⁶ Es handelt sich vorwiegend um Songs der französischen und senegalischen Rapszenen, in der ich im Rahmen zweier von der VolkswagenStiftung finanzierter Projekte Feldforschung betreiben konnte. Siehe dazu u. a. KIMMINICH, EVA: RapAttitüden – RapAttacks – RaPublikaner. In: WEHLE, WINFRIED (Hg.): Lyrik des 20. Jahrhunderts. Tübingen 2010, S. 412-458. – DIES.: Das therapeutische Potential der Hip Hop-Kultur. In: SAIMEH, NAHLAH (Hg.): Motivation und Widerstand – Herausforderungen im Maßregelvollzug. Materialien der 24. Eickelborner Fachtagung zu Fragen der Forensischen Psychiatrie, 4. bis 6. März 2009. Bonn 2009, S. 339-350. – DIES.: Citoyen oder Fremder? Ausgrenzung und kulturelle Autonomie in der Banlieue Frankreichs. In: Integration und Fragmentierung in der europäischen Stadt (= Archiv für Sozialgeschichte, 46). Bonn 2009, S. 505-538. – MARC MARTÍNEZ, ISABELLE: Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995). Bern u. a. 2008. – VICHERAT, MATHIAS: Pour une analyse textuelle du rap français. Paris u. a. 2007. – KIMMINICH, EVA (Hg.): Rap: More Than Words (= Welt – Körper – Sprache, 4). Frankfurt/M. u. a. 2004. – DIES.: Illégal ou Légal. Anthologie du Rap. Stuttgart 2002. Die Slamtexte wurden während einer ersten Sondierung der Pariser Szene im Rahmen eines an der Universität Freiburg in Kooperation mit dem INJEP in Paris durchgeführten Forschungsseminars im Sommerse-

her gerne als Journalist oder ‚chroniqueur‘ einer spezifischen, in der Öffentlichkeit (meist aus gesellschaftspolitischen Gründen) ausgeblendeten oder in den dominantgesellschaftlichen Wirklichkeitskonstruktionen in nicht zutreffender Weise repräsentierten, ihn selbst betreffenden Lebenswirklichkeiten, was ihn gleichzeitig zum Kommentator narrativer Konstruktionen werden lässt.

Von 600 untersuchten französischsprachigen Rap-Lyrics setzen 4667 Verse in der 1. Person Singular ein. Sie alternieren mit einem auktorialen, oft unpersönlich generalisierenden Diskurs, der sich meist in Form von durch ‚c’est‘ eingeleitete Aussagen präsentiert, die insgesamt 2257 Mal eingesetzt wurden. Unterbrochen werden beide Erzählperspektiven häufig durch die Apostrophierung eines ‚tu‘ (1161 mal), über das eine ‚Eintrittsstelle‘ für den Zuhörer in die *textual actual world* angelegt wird²⁷.

‚Autorité‘ und ‚crédibilité‘ stellen im Rahmen logischer und epistemischer Überlegungen der Diskursanalyse (französischer Prägung) Schlüsselbegriffe diskursiver Kapitations- und v. a. Legitimationsstrategien dar. Nicht zufällig sind die Begriffe ‚realness‘ und ‚authenticity‘ aber auch innerhalb der globalen HipHop-Community in paralleler Weise zentrale Messfaktoren der Anerkennung²⁸. Unterschieden wird zunächst zwischen ‚gezeigter Autorität‘ (autorité montrée) und zitierter Autorität (autorité citée)²⁹.

Die ‚autorité montrée‘ manifestiert sich an verschiedenen (nonverbalen) semiologischen Codes (Kleidung, Schmuck, Körpergestaltung) und am Charisma der sich äußernden Person (Stimme, Auftreten, Gestik und Mimik) innerhalb einer Face-to-Face-Situation. Sie wird vom Sprecher eingesetzt, um als sich äußernde Instanz im sozialen Interaktionsgefüge Autorität zu gewinnen. Die zitierte Autorität basiert hingegen auf Topoi und Argumentationsstrategien verschiedenster allgemein anerkannter Autoritäten und ‚crédibilité‘ wird als Strategie bezeichnet, mit der eine Sprecherinstanz Seriosität erzeugt, indem sie Position zu ihren Äußerungen bezieht. Diese Stellungnahme kann auf Neutralität, Engagement oder Distanzierung beruhen³⁰.

Auch die Erzähltheorie liefert Kriterien zur Bemessung des Grades an Autorität bzw. Authentizität der Erzählerinstanzen, die unter dem Begriff der *authentification* zusammengefasst werden³¹. Während einem Ich-Erzähler innerhalb der *actual* wie *possible worlds* umfassenden Modalstruktur einer *textual actual world* ein geringerer Grad an *authentification authority* zukommt, wird der durch einen auktorialen bzw. personalisierbaren Erzähler vermittelten Geschichte ein weitaus höherer Grad an Authentizität und damit auch an Glaubwürdigkeit zugeordnet; die *narrational actual*

mester 2008 erhoben. Die Studierenden analysierten zusätzlich zahlreiche deutsche Slamtexte.

²⁷ Die 1. und 2. Person Plural kommen in sehr geringem Maße zum Einsatz.

²⁸ Siehe dazu MIKOS, LOTHAR: Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und Gansta Rap. In: GÖTLICH, UDO/ WINTER, RAINER (Hgg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln 2000, S. 103-123.

²⁹ CHARAUDEAU, PATRICK/ MAINGUENEAU, DOMINIQUE: Dictionnaire d’Analyse du Discours. Paris 2002, S. 84-86.

³⁰ Ebd., S. 154 f.

³¹ SURKAMP in NÜNNING/ NÜNNING, 2002 (wie Anm. 6), 137-165.

world des Letzteren erscheint dann als deckungsgleich mit der *textual actual world* seiner Narration. Die Ich-Erzählung wird deshalb dem Bereich der *world-reflecting utterances* zugeordnet, d.h. den Reflexionen des Erzählers über eine Welt, der er selbst angehört und deren Rahmenbedingungen er unterliegt. Auktoriale Erzähleraussagen sind indessen *world-creating utterances*, die „als notwendig wahr oder als sachverhalts-erzeugend-performativ zu gelten haben“³². Eine Ich-Erzähler-Instanz wie im Rap oder Slam steht daher a priori unter höherem Legitimations- und Argumentationsdruck als eine auktoriale, wie die der Geschichtsschreibung oder offizieller Berichterstattungsformen.

Die narrational actual world der Rapstories

Wie nun geht der Rapper als textexterner Erzähler vor? Textanalysen zeigen, dass er seine wie andere Stories zunächst explizit als narrative Konstrukte ausweist. Dies ermöglicht ihm, seine Story in Bezug zu jenem Netzwerk von Geschichten und Diskursen zu setzen, mit dem eine Gesellschaft ihre Wirklichkeiten erzeugt und festlegt. So wird ein erweitertes Blickfeld hergestellt, in dem Teilbereiche oder einzelne Aspekte der *actual world* und der *textual actual world* über die *narrational actional world* parallelisiert werden können. In diesem erweiterten Rahmen von Realitätseindrücken wird die jeweils beanspruchte ‚realness‘ und Authentizität ausgehandelt. Die dabei sichtbar werdenden Deckungsungleichheiten und Brüche wecken nicht nur Aufmerksamkeit, sie liefern der Erzählerinstanz darüber hinaus ein Argument, das ihre abweichende Erzählung vorab legitimiert.

Zur *authentification* des textinternen (v. a. des Ich)Erzählers waren im Wesentlichen sechs Strategien zu beobachten, die sich auch überschneiden können. Sie versehen die Erzählerinstanz(en) mit ‚autorité‘ und garantieren die ‚crédibilité‘ des Erzählten:

- Rückbezug auf gesellschaftlich oder kulturell autorisierte und respektierte Erzählerfiguren, wie Prophet, Missionar, biblische Figuren oder auf weltliche Vorbilder, die in der Tradition kritischen Denkens und Kommentierens stehen, v. a. der Philosoph
- Rückbezug auf historische (national- oder kulturspezifische) Werte, Ideen oder Ideologien
- Rückbezug auf hiphop-kulturelle Leitfiguren (v. a. MALCOLM X) bzw. Vorbilder (insbesondere KRS-One)
- Anbindung an den archaischen Mythos göttlicher Inspiration, d.h. die Legitimation durch Gnade, Auftrag oder Auserwähltsein³³
- Anbindung an die Tradition des *furor poeticus*
- Rückführung auf die persönliche sinnliche Wahrnehmung

³² JAHN, MANFRED zitiert nach SURKAMP in NÜNNING/NÜNNING, 2002 (wie Anm. 6), S. 161.

³³ Diese Strategie wird insbesondere im senegalesischen Rap eingesetzt, ist aber auch beim ‚rap de la rue‘ vorwiegend islamischer Jugendlicher in Frankreich zu beobachten.

Letztgenannter Punkt ist besonders im französischen Rap die am häufigsten zu beobachtende Strategie. Dem Erzählten wird Wahrheitswert verliehen, indem es auf die eigene sinnliche (meist visuelle) Wahrnehmung im Sinne eines eigenen Realitätseindrucks zurückgeführt wird: erzählt wird, was die Erzählerinstanz individuell erlebt, unmittelbar selbst gesehen und gehört oder in einer konkreten Situation intuitiv erfasst haben will. Darauf beruht die Authentizität ihrer Aussage. Die Realitätseindrücke werden anderen Wahrnehmungen bzw. den daraus resultierenden Darstellungen gegenübergestellt, um ‚realness‘ und ‚authenticity‘ immer wieder neu zu verhandeln. Diese Strategie manifestiert sich in der auffallenden Frequenz der Verben des Sehens und Hörens im Untersuchungskorpus: ‚voir‘, ‚regarder‘, ‚mâter‘ (vornehmlich in der 1. und 2. Person Singular, letzteres meist im Imperativ), ‚entendre‘ und ‚écouter‘ bzw. der Substantive ‚oeil‘, ‚yeux‘ und ‚oreilles‘. Mit ihnen werden Authentizität und Anspruch auf Wahrhaftigkeit des Erzählten versichert, wie beispielsweise in einem Lyric der Gruppe 2 Bal 2 Neg’ mit dem resümierenden Titel „Ma vision des choses“ (auf: 3 X Plus Efficace): [...]*je vois que mon paradis n'est qu'un enfer de béton sur terre, / une poudrière, où moi et les miens vivent les mêmes galères. [...] j'écris ce que je vis et retranscrit la réalité.* (ich sehe, dass mein Paradies nur eine Hölle ist, / ein Pulverfass, in dem ich und die Meinen leiden. [...] ich schreibe, was ich lebe und übersetze die Realität). Der Refrain bestätigt nochmal die eigene Wahrnehmung: *Par mes yeux observe ma vision du monde, / la vision d'un monde où enfer et béton se confondent.* (Mit meinen Augen beobachte ich meine Wahrnehmung, / das Bild einer Welt, in der sich Hölle und Beton vermischen). Der Grad an Authentizität wird aber nicht nur anhand der Position des fokalisierenden Subjekts (seiner Anwesenheit im *here and now* der fiktionalen Welt) hergestellt, sondern v. a. über den textinternen Fokalisierungsvorgang, d.h. die Perzeption der fiktionalen Welt oder das Ausmalen alternativer Geschehensabläufe. Die textinterne Selbst-, Fremd- oder Wirklichkeitswahrnehmung wird hier auf die sinnliche, als einzig verlässliche Wahrnehmung (1) der Erzählerinstanz zurückgeführt, und auf den Adressaten übertragen; sie dient als Folie eines Abgleichs, durch den zirkulierende und mediatisierte Vorstellungen³⁴ (2, 3) auf ihre Brauchbarkeit hin überprüft werden:

1. *Das ist nicht der Titel eines dieser beschissenen Vorstadtfilme / Du riechst den Beton schon aus 100 Meilen Entfernung*³⁵.

(113: 113 „Fout la merde.“ Auf: *Le Guide du Loubard*)

2. *Der Tod ist ein langer Weg / Das ist nicht wie im Fernsehen, / Man lässt Dich nicht in der nächsten Folge wiederauftreten*³⁶.

(113: „L'Age Du Meurtre.“ Auf: *Les Princes De La Ville*)

3. *Ja, das ist mein Leben / gemacht aus Niederlagen und Illusion / immer wieder ins Lächerliche gezogen / Ja, das ist mein Leben / Das wirkliche, nicht das im Fernsehen*³⁷.

³⁴ Für die permanente Rekonstruktion von Identitäten in der Mediengesellschaft sind nicht nur soziale Kontakte, sondern auch die Medientexte entscheidend; siehe dazu MIKOS, 2000 (wie Anm. 28), S. 117. DERS.: Erinnerung, Populärkultur und Lebensentwurf. Identität in der multimedialen Gesellschaft. In: *Medien Praktisch*, 23/1 (1999), S. 4-8.

³⁵ „C'est pas le titre d'un film tout pourri de banlieue / Tu ressens bien le béton à cent lieux“.

³⁶ „La mort, c'est un long exode, / C'pas comme à la télé, / On t'fera pas revenir dans un autre épisode“.

(IV My People: „C'est ma vie.“ Auf: Certifié Conforme)

Anhand der *narrational actual world* der Rapstories wird also ein Modalsystem aufgebaut, das verschiedene Geschichten und Diskurse und ihre jeweiligen Bezüge zu *actual* und *possible worlds* gegeneinander ausspielt. Ihre Glaubwürdigkeit und ihr Wahrheitswert werden über externe wie interne Fokalisierungssubjekte und die insbesondere auf Perzeption basierenden Fokalisierungsvorgänge hergestellt, was die *here-and-nowness* des fokalisierenden Subjekts in der *textual actual world* beweist. Rapstories eröffnen somit nicht nur einen fiktionalen, über mentale Konstruktion erzeugten virtuellen, sondern auch einen Handlungsspielraum, indem sie die subjektiv perzeptuelle Wahrnehmung innerhalb der *narrational actual world* als verlässliches Instrument des Abgleichs erscheinen lassen. Das ermächtigt die I-Storyteller auch, die tradierte Geschichte zu kommentieren, zu kritisieren oder zu ergänzen.

History und History-retelling

Dominant verbindliche Wirklichkeitskonstruktionen wurden und werden in den meisten Gesellschaften v. a. auf *die* ‚Geschichte‘ oder im Falle oraler Gesellschaften auf einen kollektiven Vorrat von Geschichten im Sinne von Erzählungen, Legenden und Mythen zurückgeführt. *Die* Geschichte ist in französischen Raplyrics ebenfalls als rekurrenter Begriff zu beobachten, der im Hinblick auf Inhalte wie Funktion auf vielfältige Weise thematisiert wird. Kritisch beleuchtet wird einesteils die Kolonialgeschichte Frankreichs, andernteils aber auch die französische Nationalgeschichte mit ihren republikanischen Werten³⁸. Dabei werden historisch verankerte gesellschaftspolitische Festschreibungen entweder durch ich-perspektivierte oder durch konstative, teilweise mit rhetorischen Fragen angereicherte Gegendarstellungen eines personalen wie auktorialen Erzählers aufgebrochen. Widersprüche zwischen Vergangenheit und selbst gelebter Gegenwart sowie semantische Leerstellen hegemonialer historischer (Wirklichkeits)Erzählung, die mit der eigenen Wahrnehmung nicht übereinstimmen, werden auf diese Weise provokativ durch Erzählung alternativer, auf abweichende Wahrnehmungen zurückgeführte Geschichten ergänzt oder durch hypothetische Geschichten in Frage gestellt, denn ‚*die* Geschichte ist niemals abgeschlossen.‘ Jeder hat, wie FREEMAN in einem Lyric formuliert, *seine* Geschichte und es ist niemals zu spät, sie durch selbstbestimmtes Handeln (um)zugestalten („L’histoire n’est jamais faite“. Auf: *L’ Palais De Justice*): „Chacun a son histoire, il n’est jamais trop tard pour la faire [...]. L’histoire s’écrit qu’avec nos actes“.

Das vierstimmige multiperspektivische Lyric FABES „Code Noir“ (auf: *Rage de Dire 2000*) kombiniert Ich-Erzählung (mit Akzentuierung einer Intention und des Ausdrucks), auktoriale Erzählung (kontrastive Darstellung und Setzung einer alternativen

³⁷ „Ouais c’est ma vie / Faite de défaites et d’illusions / Ma vie / Mainte et mainte fois tournée en dérision / Ouais c’est ma vie / La vraie pas celle de la télévision“.

³⁸ Siehe dazu v. a. HÜSER, DIETMAR: RApublikanische Synthese. Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur. Köln/Weimar/Wien 2004.

,Geschichte‘) und Apostrophierung (Appell und Provokation durch Fragen) des Adressaten.

A: *Fabe*

- 1 *J'arrive fort, souffle, comme le vent de l'indépendance, c'est Fabe „ou sav ça!“*
 - 2 *Y ka fouté un sacré souken France! Correspondance, assurée pour la jonction.*
 - 3 *Ma fonction ne bouge pas, j't'envoie ma version, ma vision des choses.*
 - 4 *Moi j'y crois pas à l'abolition, j'suis là en mission, scred comme la connexion.*
 - 5 *La complexion d'nos peaux les fait hésiter. C'est dur à camoufler comme un crime contre*
 - 6 *l'humanité. La réalité est qu'ils flippent de la vérité, sans hésiter à méditer*
 - 7 *sur ça t'es invité.*
 - 8 *Est-ce que t'as l'impression que l'esclavage a disparu?*
 - 9 *Est-ce que t'as l'impression qu'il n'y a plus de pression quand t'es dans la rue?*
 - 10 *Est-ce que t'as l'impression qu'on marche tous dans le même sens?*
 - 11 *Mes 5 sens sentent mes frères en effervescence ...*
 - 12 *J'ai dépassé l'adolescence maintenant, j'veux du concret,*
 - 13 *du noir sur blanc, un nouveau nom à ton plan. Personne ne demande pardon,*
 - 14 *dis-moi comment tu veux qu'on excuse?*
 - 15 *C'est du passé, t'étais pas là? C'est pas une excuse!*
 - 16 *Bouges!*
 - 17 *Jusqu'à c'que l'O.N.U. dédommage, on voit rouge ...*
 - 18 *Dommages et intérêts, y'a intérêt à pas réitérer les plaies d'histoire, ça cicatrise quand on les*
 - 19 *soigne. Un homme à poigne. Faut qu'j'prenne l'avion et que j'rejoigne*
 - 20 *Les frères Outre-Mer, genre Maire-Jeanne.*
 - 21 *Faire la misère à Jean-Marie³⁹ comme si j'étais le maire de Saint-Anne ...*
- Refrain:
- Code noir, crime contre l'humanité! Esclavage, crime contre l'humanité!*
Déportation, crime contre l'humanité! exploitation dans les plantations,
demande aux békés⁴⁰ ...

B: *Neg'Lyrical*

- 1 *Le nègre brille et son esprit scintille, regarde-le illuminer l'Afrique et les Antilles.*
- 2 *Depuis des siècles et des siècles il respandit, malgré sueur, sang et pleurs, sans cesse grandit.*
- 3 *Par de nouvelles générations fidèles à la cause. Traîtrise, bêtise mais le combat n'connaît pas*
- 4 *de pause. S'il faut un magnum⁴¹ pour être traité d'homme à homme, on s'en sert par tous les*
- 5 *moyens*
- 6 *nécessaires comme Malcolm. Fiers et forts du passé, plus qu'avant, de l'image qui est*
- 7 *donnée, comme quoi on n'a jamais rayonné ou raisonné. Leur histoire faut s'y fier, pour rai-*
- 8 *sons*
- 9 *racistes leurs écrivains l'ont falsifié. C'est jamais à l'école française que*
- 10 *j'aurai appris que les*
- 11 *premiers hommes sur terre venaient d'Ethiopie ou que les Egyptiens étaient aussi noirs que*
- 12 *Cham,*
- 13 *Abraham, Isaac, Jacob, Moïse ou Jésus-Christ...*
- 14 *Ils apprennent aux Noirs à être Blancs et jamais l'inverse, ask yourself „Why is that?“ Com-*
- 15 *me*

³⁹ LE PEN.

⁴⁰ Le béké (kreol.): weißer Plantagenbesitzer.

⁴¹ Magnum: Revolver der Marke Magnum.

11 KRS. Est-ce parce dans leurs messes, ils nous ont oubliés? ou qu'ils veulent encore nous
 12 aliéner pour régner. Paix à l'âme de tous nos leaders systématiquement
 13 assassinés et à toutes les populations décimées.
 14 Rien à battre des nations et leurs belles déclarations.
 15 Aujourd'hui la diaspora réclame réparation ...

(Refrain)

C: Rachid

1 Métis, mais fils de Cham. Les tam-tams de l'Afrique, la foi d'Abraham sont emblèmes de mon
 âme et

2 d'came⁴².

3 J'entame les jours de ma chair dans un temps propice au vice, tout va trop vite, so peace!!!

4 L'homme au Calice au pays des merveilles s'émerveille, s'éveille.

5 Ma réflexion suit toujours celle de la veille. Je veille à satisfaire sœurs, frères, bien sûr fier.

Mon rap

6 a germé sous terre pas sous serre. Sincère, mon art est nécessaire, c'est sûr,

7 c'est pour ma masse populaire, o.k. Césaire?

8 Plus d'élite intellectuelle virtuelle,

9 l'élite actuelle se consacre à l'éternel et fuit Babel.

10 Car belle est la

11 Vie où je m'élève, rien ne m'y enlève et les anges ont fait de moi leur élève.

12 Brèves sont les joies d'en bas là où le vice même.

13 Rétablissons le rapport divin entre le père et le fils même. Change de système, l'élévation
 d'esprit

14 s'impose. Frère ose, bouge ton cul, gars prend pas la pose ...

(Refrain)

D: Neg' Madnik

1 Le nègre est béni, même si le colon nie

2 Parce qu'ici-bas il a sué pour n'avoir pas plus qu'un penny.

3 Mais comme l'argent, ici, mène la foi à l'agonie,

4 Ebony⁴³ n'veut pas finir comme Clyde et Bonnie⁴⁴.

5 Mystiques comme les Boni⁴⁵ dans la jungle et Maroni⁴⁶,

6 les nègr'marrons⁴⁷ ont assez d'esprit pour ne pas finir soumis.

7 Dans leurs têtes mettent manières et manies

8 Afin que richesse et sagesse sous leur bannière s'allient.

9 C'est fini, le temps où le maître crie et te punit

10 Pour un meilleur avenir, la communauté doit être unie ...

Der erste Erzähler, FABE, verweist ausdrücklich auf die Kongruenz von textinternem mit textexternem Erzähler und damit implizit auch auf die Wesenseinheit von Handlung und Kommunikation. Es sichert seine als Mission dargestellte (A 4) und durch

⁴² Came: Stoff (Droge).

⁴³ Ebony: Anspielung auf ein Liebeslied von PAUL MCCARTNEY mit dem Titel "Ebony and Ivory".

⁴⁴ CLYDE et BONNIE: BONNY und CLYDE, Protagonisten eines amerikanischen Kultfilms und Titel eines Chansons von SERGE GAINSBURG.

⁴⁵ Boni: in der Region St.Laurent-du-Maroni in Guayana lebende Volksgemeinschaft.

⁴⁶ Maroni: St. Laurent-du-Maroni, Region in Guyana.

⁴⁷ Nègr'marron (gebr. auf den Antillen): Das aus dem spanischen *cimarron* abgeleitete Wort stammt aus der amerikanischen Kolonialzeit und bezeichnete einen flüchtenden Sklaven.

Unabhängigkeit und Stärke charakterisierte (A 1) lyrische Subjektivität (A 2 *moi, je*) durch seine Zugehörigkeit zu den Gleichgesinnten seines Labels und durch sein eigene visuelle Wahrnehmung ab. Das ermöglicht es ihm explizit Stellung (A 3: *ma version, ma vision des choses*) zu einer durch hegemoniales historisches Erzählen untermauerten (im Refrain enunzierten) Handlungskette (Sklaverei, Ausbeutung, Unterdrückung, Menschenrechtsverletzung⁴⁸) zu beziehen, die, wie der Erzähler postuliert, in der *actual world* diskursiv negiert wird. Sie wird in dieser diskursiven Negierung (*abolition*) aufgerufen und durch den Ich-Erzähler im Rahmen seiner *world-reflecting utterance* durch Negierung der Negation in Frage gestellt (A 4). Der Urheber dieses Diskurses wird nebenbei als unbestimmtes Objekt ‚les‘ (A 5) eingeführt. An hervorgehobener Stellung, nämlich zu Beginn der Sprechereinheit, finden wir das zentrale, den zu entkräftenden Diskurs motivierende Argument: die andere, nämlich dunkle, Hautfarbe (A 5). Der wie im Genre Rap generell häufig durch *c'est* hervorgehobene Aussagesatz betont die Feststellung, dass dieses Argument keines ist, denn eine phänomenologische Gegebenheit kann nicht als ein Verbrechen an der Menschheit ausgelegt werden. Deshalb wird der Adressat gezielt dazu aufgefordert, genau darüber nachzudenken: *sur ça t'es invité à méditer* (A 7) bzw. zu handeln (A 16: *bouges*). Der Sprecher apostrophiert ihn dazu mit rhetorischen Fragen (A 8-10) und fordert ihn zur kritischen Gegenüberstellung seiner Wahrnehmung der *actual world* mit der dominant diskursiven Darstellung auf. Die Antwort wird über die (sinnliche) Wahrnehmung des Ich-Erzählers in der *textual actual world* zunächst über eine affektive Befindlichkeit ihm nahe stehender Figuren (A 11 *mes frères*) signalisiert. Er nimmt ihren aus dieser Gegenüberstellung resultierenden Unmut wahr, der den seinen rechtfertigt. Seine gleich durch alle fünf Sinne abgesicherte Wahrnehmung verleiht dem Fokalisierungsvorgang Wahrheitswert und Bedrohlichkeit.

Um seine Autorität zu untermauern und seine Forderungen nach Konkretem (A 13 *du noir sur blanc*) zu legitimieren, weist der Erzähler auf sein nicht mehr jugendliches Alter hin: „Ich habe das Alter der Jugend jetzt überschritten, ich will Konkretes sehen, schwarz auf weiß“ (A 12-13). So kann die Erzählerinstanz seine Forderungen nach Handlungsbedarf direkt an den Adressaten richten (A 13), seinen Ausflüchten zuvorzukommen (A 15) und ein bedrohliches Szenario entwerfen, vor dessen Hintergrund er eine Warnung aussprechen kann, nämlich die, dass die Wunden der Geschichte nicht erneuert werden dürfen. Die Anspielungen auf den fremdenfeindlichen Front National LE PENS machen deutlich, worum es sich handelt.

Eine andere, ausgeblendete und daher auch unabgeschlossene Geschichte wird von der 2. Stimme, NEG' LYRICAL, auktorial erzählt. Es ist die Geschichte eines Kampfes, der sich unter Rückbezug auf die Leitfigur MALCOLM X mit allen notwendigen (auch gewalttätigen) Mitteln in der Zukunft fortsetzt, bis er gewonnen ist (B 3, 4, 5). Diese Geschichte vermittelt Stolz und Stärke, heilt die Wunden, die jene andere Geschichte der Unterdrückung (B 6: *l'image qu'on a jamais rayonné ou raisonné*) geschlagen hat. Vor der Geschichte der Weißen muss man sich folglich in Acht nehmen, sie wurde mit

⁴⁸ Ihr Wahrheitswert wird durch Angabe von Zeugen überprüfbar gemacht; Refrain: „demande aux békés“.

rassistischen Intentionen verfälscht (B 6, 7: *pour raisons racistes leurs écrivains l'ont falsifié*). Um dieser Behauptung Glaubwürdigkeit zu verleihen, wird die Fokalisierungsinstanz gewechselt. Als Ich-Erzähler berichtet NEG' LYRICAL aus seiner Schulzeit in Frankreich, dass er nicht in Kenntnis über die andere Geschichte der Schwarzen gesetzt worden sei (B 30-31). Daraus wird der nun wieder auktorial vermittelte Schluss gezogen, dass den Schwarzen gelehrt werde weiß zu sein, nicht aber den Weißen schwarz zu sein. An diesem Punkt apostrophiert der Erzähler wie die 1. Stimme einen außertextuellen Adressaten, fordert diesen auf, nicht nur Fragen zu stellen, sondern ermächtigt ihn dazu durch wiederholten Rückbezug auf eine, dieses Mal hiphop-spezifische Leitfigur (KRS-One). Die in Englisch formulierte Frage *Why is That?* ist gleichzeitig Titel eines Songs von KRS-One, der die Antwort ebenso nahe legt wie die rhetorischen Fragen (B 10-12). Das durch einen Segensspruch auf die getöteten Führer- und Vorbildfiguren eingeleitete Fazit stimmt in die Forderungen des 1. Erzählers und seiner Negation des Negierten ein (B 15 vergl. A 17-18).

Der 3. Erzähler, RACHID, wird als Mestize und Sohn CHAMS eingeführt. Er ist ein Nachkomme jener aus der offiziellen Geschichte der Weißen ausgeklammerten *race brillante et scintillante*, deren Größe und Leidensweg der 2. Erzähler skizziert hatte. Indem diese Erzählerinstanz die Rolle des vom 1. Erzähler evozierten, den Leidensweg seiner Vorfahren fortsetzenden „schwarzen Bruders“ übernimmt, gewinnt sie an Autorität und Authentizität. Seine Geschichte wird auf diese Weise aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineingeholt, denn „sein Geist erwacht und keimt im Wunderland Frankreich“ (C 4), und zwar im Untergrund, aber nicht im Gewächshaus (C 6: *sous terre et pas sous serre*); d. h. er entfaltet sich nicht, um sich in „einen intellektuellen Elfenbeinturm“ zurückzuziehen, sondern um für „seine populäre Masse“ zu sprechen (C 7-9). Damit stimmt die 3. Erzählerinstanz in die von der ersten verkündete Intentionalität und Mission des Erzählten ein. Autorität und Möglichkeit wird ihr abschließend durch die Rückbindung an den Vater und die vergangene, im dominanten Diskurs ausgeblendete Geschichte jenes als resistent und moralisch integer („er trägt den Glauben Abrahams in sich“) entworfenen Schwarzen verliehen, über die dem Adressaten Geschichte, Identität und (vermittels Aufforderung) Handlungsfähigkeit zugesprochen werden.

Der letzte, ebenfalls auktoriale Erzähler, NEG' MADNIK, kann „den einst ausgebeuteten Schwarzen, trotz (post)kolonialistischer Verleumdung, heilig sprechen“ (D 1) und seine moralische Integrität auf diese Weise als ethnisch verankerte ethische Eigenschaft auch für die Nachfahren beanspruchen. Diese lassen sich selbst im „vom Geld regierten kapitalistischen Zeitalter des Atheismus nicht korrumpieren und unterwerfen“. An dieser Stelle verweist der Erzähler auf fiktive Handlungsanleitungen, die abzulehnen sind (D 4), denn den Neg' Marrons, d. h. den in diesem Falle der „postkolonialen diskursiven Sklaverei entkommenen“ Schwarzen, wird genügend Intellekt zugeschrieben, sich der diskursiven Domination zu entledigen (D 6, 7). Abschließend wird nun die vom 1. Erzähler in Frage gestellte Abschaffung der Sklaverei als eine mentale Befreiung der Diasporagemeinschaft bestätigt.

Indem das vierstimmige Lyric die Geschichte kritisch beleuchtet und durch Mythen und I-Stories ergänzt, (re)konstruiert es das schwarze Individuum. Es kann aus dieser

Inszenierung verschiedener einander gegenübergestellter Geschicht(en) und über verschiedene Fokalisierungsinstanzen wie -vorgänge (v. a. Perzeption, Erinnerung) neu erschaffen werden. Denn durch Mobilisierung des Gefüges von Geschichten und Diskursen werden Abweichungen und Leerstellen der Selbst- bzw. Fremdwahrnehmung sichtbar, die einer anderen Geschichte Raum und Möglichkeit ihrer gegenwärtigen wie zukünftigen Entfaltung geben. Damit wird deutlich, dass, wie S. J. SCHMIDT herausstellt, Texte und Dokumente:

[...] *keine Bedeutungsspeicher* [sind], sondern *Anlässe für subjektgebundene semantische Operationen, für Nachdenken und Erinnern. Sie bieten Anlässe, Wahrnehmungen und Erfahrungen zu objektivieren und weitere Wahrnehmungen und Erfahrungen daran anzuschließen*⁴⁹.

Die Textanalyse zeigt, wie durch Oralisierung historiografischer Festschreibungen in *textual actual worlds* reflektierende und reflektierte Figuren einander gegenüber gestellt werden können. Die virtuelle Bühne der narrativen Welten inszeniert daher nicht nur den jeder diskursiven Einschreibung zugrundeliegenden Kontext gesellschaftspolitischer Machtausübung, sondern auch dessen Deskription. Aus dem durch Festschreibung determinierten stummen Objekt *der* Geschichte wird auf diese Weise ein sprechendes, fragendes, sich und Welt selbst wahrnehmendes und darstellendes Subjekt, das durch *seine* sprachlich relationierte I-Story in dem es bestimmenden Geflecht von Geschichten und Diskursen mögliche (Handlungs)Spielräume eröffnet.

Präsenz und Performance des Slam: my story is your story

Auch der Slam Poetry kommentiert das aktuelle Tagesgeschehen aus der Wirklichkeitssicht des Autors. Da es sich um ein schichtenübergreifendes Phänomen handelt, ist die Spannweite der Themen größer. Dabei steht aber wie beim Rap die Bedeutung alltäglicher Gegebenheiten, gesellschafts-, welt- oder lokalpolitischer Bedingungen für den Einzelnen im Vordergrund. Der Performance kommt beim Slammen ein besonderer Stellenwert zu, denn er soll den eigenen Text im Vortrag sozusagen ‚leben‘. Als Ausdrucksmodi stehen ihm dazu lediglich seine Stimme und sein Körper zur Verfügung; im Gegensatz zum Rapper, der Musik und Geräuschkulissen zu einem Gesamtkunstwerk verbindet. Auch Hilfsmittel wie Kostüme oder Gegenstände sind beim Slammen verboten. Die Glaubwürdigkeit des Slammers basiert daher ausschließlich auf der Verkörperung des Textes:

*Durch den Akt der Verkörperung ist die Individualität des Autors in Szene gesetzt, der den Text in seiner eigenen Person nicht nur präsentiert, sondern ‚lebt‘. Der Autor selbst ist das Medium, das seine Botschaft repräsentiert, und stellt damit einen Kommunikationskanal her, der das Publikum ebenfalls als Medium (für kollektives Feedback/eigene Auftritte) aktiviert*⁵⁰.

⁴⁹ SCHMIDT, 2003 (wie Anm. 1), S. 16.

⁵⁰ PRECKWITZ, 2005 (wie Anm. 23), S. 57.

Deshalb gehen wie ADRIANA ORJUELA, VERA NIKOLAI und NIKOLA SCHRENK zeigen⁵¹, im Slam explizite Kommunikation, d. h. die sprachliche, und implizite, also die parasprachliche Dimension, ein symbiotisches Verhältnis miteinander ein. In diesem Sinne konstatiert auch SCHULZE-TAMMENA, dass der Slammer [...] *im kurzen Moment auf der Bühne die volle Verantwortung für die Eingänglichkeit seines Vortrags [übernimmt] und den Erfolg seines Textes, die nicht unbedingt auf der Verständlichkeit oder Klarheit des Textes basieren müssen [...]. Deshalb ist die nonverbale Kommunikation (Bühnenpräsenz, Körpersprache und Kleidungsstil) genauso relevant für die Kommunikation mit dem Publikum wie der Rhythmus und Klang der Sprache, ferner die Artikulationsfähigkeit und die Modulation der Stimme*⁵².

Die Bühnenpräsenz des Slammers, also Auftreten, Körperhaltung, die eigene Anmoderation sowie und die Kontextualisierung, spielen die ausschlaggebende Rolle.

Diese Merkmale ähneln, wie BORIS VON PRECKWITZ herausarbeitet, den charakteristischen Merkmalen avantgardistischer Künste, insbesondere des Dadaismus. Dieser ist jedoch keineswegs als Vorläufer zu betrachten, da Slam sich in einem völlig anderen gesellschaftspolitischen Kontext entwickelt hat. Dada war mit einer Revolte gegen die im Zeitalter des bürgerlichen Akademismus erschaffene Institution Kunst verknüpft und leitete eine Abkehr von Schriftlichkeit ein sowie die Entwicklung einer mündlichen Textpräsentation mit szenischen Mitteln. Diese poetologischen Neuerungen der Avantgarden waren, wie RAINER WARNING und WINFRIED WEHLE feststellen, vor allem eine Reaktion auf das „Unzeitgemäße der Wirklichkeitsbehandlung“⁵³. Rationalität und Abstraktionsverfahren gerieten damit in die Kritik.

Betrachten wir daher zunächst die Merkmale avantgardistischer Texterzeugung und Textpräsentation ein wenig näher. Gefordert wurde eine Erneuerung der Ausdrucksmittel „gegen das klassische Bildungsideal des ordnungsliebenden Bürgers“, so RAOUL HAUSMAN im seinem „Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung“⁵⁴. Neue Verfahren entwarf HAUSMANN insbesondere mit seinem sogenannten Präsentismus. In seiner Schrift „PRÉsentismus: gegen den Puffkeismus der deutschen Seele“ (1921)⁵⁵ entwickelte er gleichzeitig eine auf dem Haptischen basierende Kunsttheorie, in der er das Sinneserleben als alleiniges Erkenntnismoment und als interaktives Verständigungsmittel propagierte: „Wir fordern die Erweiterung und Eroberung all unserer Sinne. Wir wollen unsere bisherigen Grenzen sprengen!“⁵⁶ Das sollte die unmittelbare Inszenierung von Spannungsverhältnissen zwischen Akteur und Umgebung, also die

⁵¹ ORJUELA, ADRIANA/ NIKOLAI, VERA/ SCHRENK, NIKOLA: Drei Dimensionen der Slam Poetry: Performance, Ethos und Widerstand. In: Kodikas/Code. Ars Semiotica 32/1-2 (2009), S. 137-150.

⁵² <http://www.schule-bw.de/unterricht/paedagogik/lesefoerderung/lesetipps/abenteuer/text2.pdf> (aufgerufen am 18. 3. 2011).

⁵³ WEHLE, WINFRIED: Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma moderner Literatur und Kunst. In: WARNING, RAINER (Hg.): Lyrik und Malerei der Avantgarde. München 1982, S. 32.

⁵⁴ Abgedruckt in ASHOLT, WOLFGANG/ FÄHNTERS, WALTER (Hgg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 - 1938). Stuttgart/Weimar 1995, S. 171-172 hier S. 172.

⁵⁵ Ebd., S. 231 f.

⁵⁶ Ebd., S. 231.

Konfiguration der Präsenz im *hic et nunc* ermöglichen. Es ging ihm also um die Repräsentation der Welt in der eigenen Wahrnehmung und zugleich in ihrer medialen Vermittlung. Was das bedeutet, führte HAUSMANN in seiner „2. präsentistischen Deklaration“ von 1929 aus, dort heißt es:

Wir erheben die Forderung nach einer Erweiterung und Erneuerung unserer Sinnesemanationen nur [...], weil die Geburt eines unerschrockenen und unhistorischen Menschen in der Klasse der Werktätigen vorausgegangen ist! [...] Unsere Aufgabe ist es, im Sinne einer universalen Verbindlichkeit an den physikalischen und physiologischen Problemen der Natur und des Menschen zu arbeiten und wir werden unsere Arbeit dort beginnen müssen, wo die moderne Wissenschaft aufhört, weil sie inobjektiv ist, weil sie nur das System der Ausbeutungsfähigkeit verfolgt und fortwährend Standpunkte einnimmt, die einer erledigten Zivilisationsform angehören. Wir haben voraussetzungslos und unvoreingenommen die ersten Schritte einer Naturbetrachtung zu unternehmen, die Physik und Physiologie auf ihre eigentliche Wirkungsebene bringt, im Sinne einer klassenlosen Gesellschaft [...]. Der Generalnenner aller unserer Sinne ist der Raum-Zeit-Sinn. Die Sprache, der Tanz und die Musik, waren Höchstleitungen der intuitiven Zeit-Raum-Funktionalität, [...]”⁵⁷.

HAUSMANNS Kunsttheorie kann daher auch als eine Reaktivierung primordialer lyrischer Verfahren betrachtet werden, die wir sowohl in der Avantgarde als auch in der Slamkultur beobachten können, selbst wenn diese in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten entstanden sind und kein direkter Zusammenhang zwischen ihnen besteht⁵⁸. Denn war es Ziel des Dadaismus, die Kunst zur Lebenspraxis zurückzuführen, so ist es Ziel von Slam, aus der Kunst eine neue Lebenspraxis zu organisieren, um Lebensraum für Stimmlose zu schaffen. Agierte die Avantgarde eher politisch-utopisch, so ist das Selbstverständnis von Slam politisch-pragmatisch. War die Avantgarde auf sich selbst und ein spezielles Publikum gerichtet, so versuchen Slammer im Moment der Performance mit ihrem Publikum zu kommunizieren; dazu wird eine gemeinsame Sphäre der Wahrnehmung hergestellt. Im Gegensatz zur Avantgarde ist Slam nicht Produkt einer Elite, sondern entfaltet sich in der Öffentlichkeit einer Gemeinschaft.

Das Slammen folgt daher auch keinen Poetiken, sondern ist als eine Summe von Verfahren, Handgriffen und Kunstmitteln zu verstehen, die selbstreferentiell für sich stehen und keinen Anspruch erheben, ein dauerhaftes Kunstwerk zu sein. Auch ihre Verschriftung hat einen anderen Stellenwert. Sie ist eher als Hilfsmittel der Erzeugung bzw. als Abfallprodukt zu verstehen. Damit aber praktiziert der Slammer gleichzeitig ein neues Verständnis von Dichtung und Literatur: Unmittelbarkeit, Alltagsnähe, Sprachwitz und Lustgewinn sind ihm wichtiger als künstlerisches Expertentum.

Trotz dieser konzeptionellen Unterschiede sind an HAUSMANNS Forderungen wesentliche Gemeinsamkeiten mit Slam zu beobachten, nämlich die Verkörperung des Sprechens sowie die interaktive Erzeugung des Gesprochenen, durch die Produktion und Rezeption, Künstler und Publikum vorübergehend in eine osmotische Beziehung zueinander treten.

⁵⁷ Ebd., S. 300f.

⁵⁸ Siehe dazu auch PRECKWITZ, 2005 (wie Anm. 23).

Die Possible Selves des Slammers

Manifestiert sich im Rap diese Osmose durch die oben erwähnte auffallende Frequenz von Verben der Sinneswahrnehmung samt entsprechender metaphorischer Konzepte, so hängt die Überzeugungskraft und Authentizität der Identität des Slammers vor allem von seiner sprachlichen Inszenierung und der Performance ab.

EDDA GRIMM hat den Schwerpunkt ihrer Untersuchung daher auf das Verhältnis von Narrativität und Identität gelegt⁵⁹. Sie stützt sich dazu auf das Konzept der *possible selves* von MARKUS und NURIUS und auf das Konzept der histrionischen Selbstdarstellung von RENNER und LAUX⁶⁰. Macht die Idee der *possible selves* deutlich, dass die vielfältige Her- und Darstellung von Identität den Slammer motiviert und die Veränderbarkeit seines Selbst ins Zentrum rückt, so zeigt die in die Antike zurückreichende histrionische Darstellungsform des „Als ob“, wie sich das ständige Wiederaufgreifen und Modifizieren verinnerlichter Verhaltens- und Handlungsmuster vollzieht.

Die *possible selves* entstehen – so MARKUS und NURIUS – immer dann, wenn sich das Subjekt selbst zum Gegenstand seiner Wahrnehmung macht und aus der Evaluation seines eigenen Verhaltens ein facettenreiches Selbstschema entfaltet. Dies geschieht im Slam öffentlich, denn der Slammer generiert seine möglichen Selbst auf der Bühne. Er betreibt das, was STEPHEN LESTER THOMPSON am Rap beobachtet hat, das *persona shuttling*, das heißt es wird zwischen erfundenen Charakteren gewechselt, über die aber durchaus auch persönliche Erfahrungen zum Ausdruck gebracht werden können: *personae are genuine extensions of lived lives of rap artists. And so lyrics are at once the words and (thus) the thoughts of actual lyricistes and the characters they adopt*⁶¹. Wie GRIMM an deutschen und französischen Slamauftritten zeigt, ermöglicht *persona shuttling* auch den Slammern die Facetten ihrer Selbst bzw. ihrer möglichen Selbst als Bühnen-Ich und zwar in Interaktion mit dem Publikum zu erleben und zu erproben. Der Slammer nimmt sein Publikum zunächst auf narrativer Ebene durch den gezielten Einsatz oder Wechsel der Personalpronomina in seine *textual actual world* mit und stellt auf diese Weise eine emotionale Verbindung zwischen dem Publikum, sich selbst und dem Personal seiner *textual actual world* her. In „Qu'est-ce que change“, einem Slamtext des 12jährigen JAMAL, geschieht das anhand des unpersönlichen und alle gleichmachenden „on“. Es macht alle Menschen gleich und verstärkt die Kernaussage: die Sinnlosigkeit von Diskrimination und Rassismus:

Qu'est-ce que ça change d'être noir ou blanc / [...] on est tous des êtres humains / on est tous des frères / qu'on soit rabbin, cheikh ou encore père / c'est bon ça devient carrément relou de

⁵⁹ GRIMM, EDDA: „Je slame donc je suis.“ Identitätsherstellung und -darstellung im Poetry Slam. Bachelor-Arbeit an der Universität Freiburg 2008.

⁶⁰ MARKUS, HAZEL R./ NURIUS, PAULA S.: Possible selves. In: *American Psychologist* 41/9 (1986), S. 954-969 sowie RENNER, KARL-HEINZ/ LAUX, LOTHAR: Histrionische Selbstdarstellung als performative Praxis. In: RAO, URSULA (Hg.): *Kulturelle Verwandlungen. Die Gestaltung sozialer Welten in der Performanz*. Frankfurt/M. 2006.

⁶¹ THOMPSON, STEPHEN L.: Knowwhatumsayin'? How Hip-Hop Lyrics Mean. In: DARBY, DERRICK/ SHELBY, TOMMIE (Hgg.) *Hip Hop and Philosophy. Rhyme 2 Reason*. Chicago/LaSalle 2006, S. 119-132, hier: S. 129 f.

*s'entretenir / ça me tape sur les nerfs / donc que tu sois noir ou blanc / ça change rien / alors autant un être fier.*⁶²

Das auf diese oder andere Weise erzeugte emotional aufgeladene Wir-Gefühl kann durch Mehrsprachigkeit auch eine universale Ausdehnung erfahren wie in „I wanna speak“ der Slammerin YAS aus Paris. Der mit einem Wechsel zwischen „tu“ und „vous“ agierende Text, über den auch durch paralinguistische Techniken eine vielfältige Beziehung zum Sprechenden „je“ hergestellt wird, switcht zwischen Französisch, Spanisch, Italienisch und Englisch⁶³. In den zweisprachigen Vorträgen der in der Schweiz lebenden kolumbianischen Slammerin SYLVIA CAMELO wird der Wechsel zwischen Spanisch und Französisch hingegen funktional eingesetzt. Das Spanische wird benutzt, um ihre Vergangenheit in Lateinamerika zum Ausdruck zu bringen, das Französische setzt sie ein, um ihr jetziges Alltagsleben zu beschreiben. Durch den Sprachwechsel bringt sie die unterschiedlichen Lebens- und Erinnerungswelten zusammen und zum Ausdruck⁶⁴.

Slam ist daher als eine Kommunikationsplattform zu betrachten, auf der gemeinsam mit einem wechselnden Publikum Selbst- und Weltbilder überprüft bzw. mögliche Alternativen entworfen und durchgespielt werden. Durch Interaktion mit dem Publikum wird eine gemeinsame Erfahrungssphäre hergestellt, in der der Slammer einerseits sein Selbst erproben kann, andererseits stellt er eine vielschichtige Verbindung zum Publikum her, über die er die Elemente der *actual world* in seiner *textual actual world* mit solchen einer *possible world* zusammenfließen lässt. Das Mögliche wird dadurch im virtuellen Raum der Erzählung erfahrbar. Dabei spielen auch paralinguistische und körperkommunikative Techniken eine wichtige Rolle. Aus der Analyse des Zusammenspiels aller multimodalen Ressourcen, die gleichzeitig zur verbalen Kommunikation ablaufen, lässt sich daher eine slamspezifische Typologie der Interaktion ableiten (siehe dazu ORJUELA, NIKOLAI und SCHRENK, 2010). Die interaktive Narration und Performance sind daher als Basis für den zweipoligen Verwandlungsprozess von Erlebtem in Erzähltes zu betrachten bzw. von Erzähltem in ein gemeinsam Erfahrenes. Er lässt aus Einsamkeiten Gemeinsamkeiten werden.

Poetizität und Kairos in Rap und Slam

Das, was RAOUL HAUSMANN forderte, nämlich die Repräsentation der Welt in der eigenen Wahrnehmung und zugleich in ihrer medialen Vermittlung, wird auch mit Rap praktiziert. Was HAUSMANN jedoch nicht diskutierte, ist die dabei entstehende Ästhetik der Atmosphäre, die eng mit dem Begriff des Kairos verbunden ist.

Drei Aspekte des Kairos kommen in Rap und Slam zum Tragen. Einerseits die Definition der antiken Rhetorik, die den Kairos als eine auf den Augenblick gerichtete Überredungstechnik definiert. So sind Rapper und Slammer als Rhetoren zu sehen,

⁶² Transkript unserer Aufnahmen aus Paris 2008.

⁶³ Filmausschnitt auf: KIMMINICH, EVA: Vocal Arts. Multimedia DVD, Freiburg 2008.

⁶⁴ GRIMM, 2008 (wie Anm. 59), S. 41-45.

weil sie mit ihrem Sprechen in einem Hier und Jetzt überzeugen wollen. Dabei entfaltet sich auch das, was PAUL TILICH als ein entscheidendes Moment des Kairos oder als einen Wendepunkt in der Geschichte beschrieben hat⁶⁵. Es handelt sich um ein historisches Moment, bei dem einerseits, insbesondere im religiösen Kontext, das Ewige das Zeitliche richtet, andererseits aber auch das Mögliche als verpasste Chance in Erscheinung tritt.

Beides trifft auch auf Rap und Slam zu. Insbesondere der Rap ist mit dem den Kairos prägenden Geist der Prophetie einerseits und einer Um- bzw. Neuerzählung der Geschichte andererseits verbunden. Der Rapper versteht sich daher oft als Prophet⁶⁶. Auch dass der Reim dabei eine wichtige Rolle spielt, ist kein Zufall, da auch er mit der Aura göttlichen Wissens verbunden ist. Er ermöglicht, wie GIORGIO AGAMBEN beobachtet, eine räumliche Darstellung der messianischen Zeit, die nicht als Endzeit, sondern als eine Zeitverdichtung vor dem Ende zu begreifen ist⁶⁷. Bei der Rede des Apostels handelt es sich daher um eine performative Sprache, weil in seiner Rede nicht nur Verkündigung, Glaube und Anwesenheit, sondern auch Potenz (im Sinne von Macht und Möglichkeit) mit einem energetischen und affektgeladenen Akt zusammenfallen. Dadurch wird die Möglichkeit der sprachlichen Verkündigung realisiert.

In diesem Kontext lässt das paulinische Reimspiel aus einem Text einen Organismus mit einer auf die Gegenwart seiner Artikulation fokalisierten Zeit werden. Das Gedicht wirkt deshalb „wie eine soteriologische Maschine, die durch eine ausgeklügelte *mēchanē* von Ankündigungen und Wiederaufnahmen der Reimwörter – die den typologischen Beziehungen zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem entsprechen – die chronologische in messianische Zeit verwandelt“⁶⁸. Das aber ist der Kairos, wie TILICH ihn erläuterte, als das Eindringen des Ewigen oder der Prophetie in das Gegenwärtige. In diesem besonderen Moment kann das Abgeschlossene, die Vergangenheit, wieder aktualisiert werden und das Unabgeschlossene, die Gegenwart, eine Art des Abschlusses erfahren; man könnte auch sagen, den Taten vergangener Zeiten wird die Möglichkeit eines Ausgleichs geboten.

AGAMBEN bezeichnet das Gedicht deshalb als ein zeitliches Gebilde, das, auf Endlichkeit hin angelegt, eine eigene Zeit entfaltet. Deshalb fällt die Geschichte des Reims auch mit der Geschichte der messianischen Verkündigung zusammen: Die metrische

⁶⁵ TILICH, PAUL: Kairos. In: DERS. (Hg.): *Zur Geisteslage und Geisteswendung*. Darmstadt 1926, S. 3-75.

⁶⁶ Entgegen der durch die mediale Berichterstattung stark verzerrten Vorstellung von dieser Kultur war Rap von Anfang an religiös kontextualisiert. Rap und Hip Hop wurden in den USA über die Zulu-Nation Afrika Bambaataas und durch LOUIS FARRAKHANS Nation of Islam religiös geprägt. Als sich Rap als Teil der HipHop-Kultur in den 1980er Jahren in Europa und schließlich weltweit ausbreitete, wurde er nicht nur imitiert, sondern löste auch lokale Varianten aus, die sich durch eine Appropriation und Fusion von fremden mit eigenen Kulturelementen auszeichnen und nicht selten eine Auseinandersetzung mit den fremden eigenen bzw. lokalen Traditionen mit sich brachte; in Frankreich und im Senegal wurde der religiöse Kontext aufgegriffen und in unterschiedlicher Weise ausgestaltet.

⁶⁷ AGAMBEN, GIORGIO: *Die Zeit, die bleibt*. Ein Kommentar zum Römerbrief. Frankfurt/M. 2006, S. 72-100.

⁶⁸ Ebd., S. 96.

Form zerbrach in dem historischen Augenblick, in dem die Dichter Gott für tot erklärten. Das Wiederaufleben gesprochener Verse im Rap ist daher nicht zufällig mit religiösen Kontexten verknüpft. Die Prophets of da city, Gods' Son oder die Prophètes de la rue, wie sich viele Rapper oder Rapgruppen in Afrika, den USA oder Europa nennen, treten mit ihrer Reimkunst, die mit ihren Paraphrasen, Binnenreimen und Assonanzen eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Reimspielen der Paulinischen Texte aufweist, mehr oder weniger bewusst eine theologische Hinterlassenschaft an und als Bevollmächtigte einer göttlichen Instanz auf. Das, was sie verkünden, ist ihr ureigenstes Evangelium. Mit ihm setzen sie jene einst messianische in eine operative Zeit um, in der sie ihr Sprechen vergegenwärtigen. Das verleiht dem Rapper wie einst dem Propheten jene ‚vulkanische Kraft‘, von der TILLICH schrieb, dass sie „Neues in der Zeit [schafft], weil seine Deutung der Zeit die Zeit von der Ewigkeit her erschüttert und umwendet“⁶⁹. Das aber ist genau das, was besonders im US-amerikanischen aber auch im französischen und deutschen Rap mit den zentralen Metaphern der christlichen Heilsgeschichte und ihren endzeitlichen Wirklichkeits- und Geschichtsdeutungskonzepten gemacht wird⁷⁰.

Wenn wir diesen Wirkungsmechanismus des Gedichts außerhalb seiner religiösen Kontextualisierung betrachten, dann können wir von einer gezielten ‚Erzeugung von Evidenzen‘ sprechen. Sie verleihen der prophetischen Identität des Rappers und Slammers Authentizität.

⁶⁹ TILLICH (wie Anm. 65), S. 4.

⁷⁰ Siehe dazu WERNER, FLORIAN: Rapokalypse. Der Anfang des Rap und das Ende der Welt. Bielefeld 2007. – ERDMANN, JULIUS: Bombardement Vocale: Gewalt und Endzeitvisionen im Street- und Gangsta-Rap. In: KIMMINICH, EVA (Hg.): Utopien, Jugendkulturen und Lebenswirklichkeiten: ästhetische Praxis als politisches Handeln. Frankfurt/M. 2010, S. 203-219.