

**„Lost Elements“ im „MikroKosmos“
Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und
Hip-Hop-Kultur**

Eva Kimminich (Freiburg)

In: Kimminich (Hg.), *Kulturelle Identität: Konstruktion und Krise*.
Frankfurt/M.: Peter Lang 2003: 45-88.

Summary:

The hip hop movement is a complex and dynamic phenomenon. Being a trans-cultural system of communication and symbols, hip hop is much more than a fashionable trend. It is a strategy of survival in a physical as well as a mental sense based on the foundations of postmodern existence: at the mental coordinating points of fabrication and staging of identity. Hip hop culture is a culture of dispute; it performs a constantly changing confrontation of characteristics, individual as well as collective ones, local as well as global ones; it debates differences and takes positions. It penetrates cultural codes, destroys and reconstructs its modules. Thereby the borders between individual and collective, between societies and cultures become permeable. This culture thus affects the perception of social reality and so participates in its (re)configuration.

Résumé:

Le mouvement hip hop est un phénomène multiple et dynamique. Il est bien plus qu'une mode, il est un système transculturel de communication et de signes. Il est une stratégie de survie (aussi bien au sens matériel que mental), partant des soubassements de l'existence postmoderne aux circuits mentaux de la fabrication et représentation de l'identité individuelle et collective. Le hip hop est une culture de contestation; elle met en scène une confrontation changeante des particularités individuelles et collectives, locales et globales, elle débat des différences et prend des positions. Elle infiltre les codes culturels, détruit et reconstruit ses modules; par conséquent, les bornes entre individu et collectif, entre société(s) et culture(s) deviennent perméables. Cette (sub)culture porte donc sur la perception des réalités sociales en participant ainsi à la (re)configuration de celles-ci.

Hip-Hop entstand sowohl in den USA als auch in Frankreich und in Afrika in den Ghettos der Schwarzen bzw. in den Vorstädten der Großstädte.¹ Wir haben es mit einer Subkultur zu tun, die von marginalisierten Bevölkerungsgruppen ins Leben gerufen wurde. Im Zuge der Globalisierung hat sich Hip-Hop seither weltweit wie schichtenübergreifend verbreitet und als tragende Säule jugendkultureller Praxis etabliert. Ethnische oder soziale Herkunft sind deshalb nicht mehr allein als maßgebende Kriterien der Zugehörigkeit zu betrachten.

Als ein alle Hip-Hopper betreffendes Charakteristikum fällt vielmehr ein gemeinsamer Erfahrungshorizont gesellschaftlicher Exklusion bzw. die Absenz von Orientierungswerten auf. Daran schließt sich eine Suche nach einem materiellen wie symbolischen Entfaltungsraum von Identitäten, nach Anderssein und Authentizität sowie nach Umsetzungsmöglichkeiten anderer Wirklichkeitsentwürfe innerhalb von Gesellschaften, die aus verschiedenen Gründen nur wenige Perspektiven der Lebensplanung bieten. In der heutigen Risikogesellschaft sind junge Menschen früher als ihre Eltern mit der Gestaltung des eigenen Lebensalltags und auch mit der Entwicklung ihres Lebenskonzepts konfrontiert. Die Ausgangsbedingungen, die ihnen die Gesellschaft bietet, sind unverbindlich und von Ungewissheiten dominiert. So rücken auch die jeweiligen Gesellschaften und ihre (sub)kulturellen Felder in den Blickpunkt der Kritik.

Sowohl in seiner globalen Verbreitung, als auch in seinen nationalen (und nationalistischen) wie regionalen Varianten ist die transkulturelle Praxis Hip-Hop deshalb unter zwei zentralen, miteinander in Beziehung stehenden Aspekten zu betrachten. Zum einen entfalten sich in ihr nicht nur Überlebensstile, sondern auch intellektuelle wie soziale Kapazitäten, die zur Bewältigung changierender und unberechenbarer Lebensanforderungen geeignet sind. Diese lassen neue Strategien einer mobilen und dem jeweils aktuellen Moment angepassten Identitätskonstruktion entstehen. Zum anderen ist Hip-Hop als Kontestation von Wirklichkeitskonstruktionen zu betrachten, die die dominierende westlich kapitalistische Kultur provokativ mit der Kehrseite ihres Fortschritts und ihrer Arroganz konfrontiert.²

¹ Es handelt sich um Lebensräume, die nicht aus selbstbestimmter Entscheidung ihrer Bewohner entstanden sind, sondern sie spiegeln zeitgemäße Formen der Ausschließung, Überwachung und Disziplinierung. Kien Nghi Ha, *Ethnizität und Migration*. Münster i. W.: Westfälisches Dampfboot 1999: 85.

² Aktuelle Texte französischer Gruppen siehe Kimminich (Hg.), *Illégal ou Légal. Anthologie de rap français*. Ditzingen: Reclam 2002a.

Identitätsbildung vollzieht sich auf der Basis eines kulturell vorgegebenen, in verschiedener Weise kodierten und materialisierten Erfahrungs- und Wissensvorrates der Weltbeschreibung, der in Bedeutungen und Bezeichnungen festgelegt wird.³ Um ihren Konstruktionsprozess einzuleiten und aufrechtzuerhalten braucht das Individuum Zeichen, Symbole und Metaphern. Den jeweiligen Zugangscodes erhält ein Subjekt über eine Gruppe oder Gemeinschaft. In der westlich kapitalistischen Konsumgesellschaft ist dieser zum großen Teil nur über materielle Ressourcen zu erschließen.⁴ Absente materielle sind daher gleichzeitig fehlende mentale Voraussetzungen. Sie schließen das Subjekt a priori aus dem intersubjektiven Spiel der Identitätsher- und -darstellung aus, erzeugen Frustration, Kritik, Aggression und Gewalt und zwingen es zu Gegenstrategien.

Gewalt und Stress bilden den Nährboden jeder Kultur;⁵ geht es doch immer um die symbolischen Bausteine einer immensen Selbstdarstellung, mit der Forderungen gesetzt, Ideologien entwickelt und Hegemonieansprüche aufgebaut oder verteidigt werden. Die Bildung einer Subkultur erfordert deshalb ein besonders hohes Maß an Vitalität, Kreativität und Innovationskraft, da sie sich materielle wie mentale Ressourcen erkämpfen bzw. erfinden muss.

Die Hegemonieansprüche der weißen Kultur werden in der schwarzen Literatur und Kultur seit Generationen als solche herausgestellt und diskursiv enttarnt, denn es handelt sich um Einschreibungen schriftkultureller Machtausübung. Dies geschieht, wie der schwarze

³ Siehe dazu auch Kimminich, „Identität und Gesellschaft – Kultur und Gewalt. Betrachtungen über Macht und Dynamik der Zeichen.“ In: Stefan Iglhaut und Thomas Spring (Hg.), *science + fiction. Zwischen Nanowelt und globaler Kultur*. Ausstellungsführer zur Jubiläumsausstellung der VolkswagenStiftung: Berlin: Jovis 2003: 40-45 und oben: VII-XLII.

⁴ Siehe dazu insbesondere Heiner Keupp, „Bedrohte und befreite Identitäten in der Risikogesellschaft“. In: Annette Barkhaus, Matthias Mayer, Neil Roughley u. Donatus Thürau (Hg.), *Identität, Leiblichkeit, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996: 380-403, insbes. 387-390.

⁵ Siehe dazu Heiner Mühlmann, *Die Natur der Kulturen. Entwurf einer kulturgenetischen Theorie*. Wien und New York: Springer 1996. Zur Anwendung dieser Theorie auf die Hip-Hop-Kultur siehe Kimminich, „Enragement und Engagement. Beobachtungen und Gedanken zur WortGewalt der französischen und frankophonen Hip-Hop-Kultur.“ In: dies. et al. (Hg.): *Wort und Waffe*. (= Welt – Körper – Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, 2) Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 2001a: 147-174.

Literaturhistoriker Henry Louis Gates jr. herausstellte, vor allem über das sogenannte Signifying.⁶ Durch Wiederholung und Umkehrung, Figuren der Übertragung, Pastiche oder Parodie werden hegemoniale Diskurse enttarnt, ihre abwertenden Begriffe durch zum Teil maßlose Übertreibung als solche heraus- und (meist) in antagonistischer Umformulierung wieder zur Verfügung gestellt. Das auf diese Weise gewonnene ethische, soziale und politische Selbstverständnis der schwarzen Musikszene wurde durch Bürgerrechtsbewegung und Black Power gestärkt.

Von diesen Entwicklungen hat die Hip-Hop-Kultur profitiert und gelernt, v.a. das Rapping. Es brachte zwei große Richtungen hervor, den Gangsta- und den Message-Rap, so dass Rap inzwischen nicht nur als bisher massivste Form musikalischer Sozialkritik durch Schwarze bezeichnet werden kann, sondern auch als „central cultural vehicle for open social reflection“⁷. Als sprachliche Adaptions- und Umkodierungstechnik strebt er auf unterschiedliche Weise danach, die repressive Rhetorik einer herrschenden Struktur aufzubrechen. Dies wird besonders an rassistischen Vokabeln wie ‚nigger‘ oder ‚Kanake‘ deutlich.⁸

Im Rahmen seiner in den 80er Jahren einsetzenden globalen Verbreitung des Hip-Hop⁹ entfaltete dieser vor allem im Rapping unter den jeweiligen kulturellen und soziohistorischen Bedingungen zwar jeweils lokale Besonderheiten, behielt im Kern der Bewegung aber immer seine ursprünglichen, global geltenden Eigenheiten als Minderheitensprache bei. Minderheitensprachen werden immer in Zeiten sozialer Krisen und/oder revolutionärer Veränderungen in einer größeren Öffentlichkeit hörbar.¹⁰ Daher ist das Rapping nicht nur als Ideolekt oder Subsprache zu beleuchten, sondern auch als transkultureller Ausdruck einer globalen sozialen, ökonomischen und ökologischen Krise.

⁶ Henry Louis Gates jr., *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York und Oxford 1988.

⁷ Diedrich Diederichsen, *Freiheit Macht Arm*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993: 18.

⁸ Siehe dazu Albert Scharenberg, „Der diskursive Aufstand der schwarzen ‚Unterklassen‘. Hip Hop als Protest gegen materielle und symbolische Gewalt.“ In: Anja Weiß, Cornelia Koppetsch und Albert Scharenberg (Hg.), *Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit*. Wiesbaden Verlag 2001: 243-269 bzw. Ha, 1999: 149-168.

⁹ Zum europäischen Rap siehe Janis Androutopoulos u. Arno Scholz, „On the recontextualisation of hip-hop in european speech communities.“ *PhiN – Philologie im Netz* 19/2002, 1-42 (www.fu-berlin.de/phin/phin19/p19tl.htm).

¹⁰ Siehe dazu Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*. Aus dem Französischen übersetzt von K. D. Schacht. Berlin: Merve-Verlag 1980: 29.

Seine Analyse zeigt, dass die innere Dialektik der menschlichen Sprache zwischen ihrer Nutzung durch Herrschende wie Beherrschte einerseits offengelegt und verkehrt wird, wie v.a. im Gangsta-Rap. Andererseits werden ihre Machteinschreibungen auch durch Rekonfiguration unterhöhlt. Bei solchen kritischen Rundumschlägen werden universelle ethische¹¹ aber auch nationalistische Werte eingemahnt¹², Solidarität mit Minderheiten bekundet bzw. durch Benefizkonzerte geübt sowie Raum zur Artikulation lokaler wie v.a. individueller Besonderheiten eröffnet.¹³

Unter sozialen Bedingungen, in denen anhaltende Frontalangriffe auf mächtige Gruppen strategisch unklug sind oder erfolgreich beherrscht werden, bedienen sich unterdrückte Menschen der Sprache, des Tanzes und der Musik, um diese Macht zu verhöhnen, um ihre Wut auszudrücken und Fantasien der Subversion zu erzeugen.¹⁴
(Chuck D)

Die Offenlegung durch Verkehrung lässt sich insbesondere an der Ghettozentrität des amerikanischen Gangsta-Rap beobachten. Dort entfaltete das gewonnene schwarze (Selbst)Bewusstsein Identifikationsfiguren eines skrupellosen, gewalttätigen und sexbesessenen Ghetto-Monsters, das den aus dem öffentlichen Bewusstsein der weißen Amerikaner ausgeblendeten Lebensalltag der schwarzen Ghetto-Jugend inkarnierte.¹⁵ Das ‚Monster‘ bezog seine Eigenschaften dabei nicht nur aus

¹¹ Kimminich, „MC’s, Money, Macht und Moral. Beobachtungen zu einer ästhetisch-ethischen Oratur.“ In: Christoph Mandry (Hg.), *Literatur ohne Moral. Literaturwissenschaft und Ethik*. Münster i.W.: LITverlag 2003 (im Druck).

¹² Seit 2001 gibt es in Deutschland neonazistischen Rap. Siehe dazu Hannes Loh und Murat Güngör, *Fear of a Kanak Planet*. München: Hannibal Verlag 2002.

¹³ Siehe dazu auch Ha, 1999: 149-168.

¹⁴ „Under social conditions in which sustained frontal attacks on powerful groups are strategically unwise or successfully contained, oppressed people use language, dance, and music to mock those in power, express rage, and produce fantasies of subversion.“

¹⁵ Siehe dazu Scharenberg, 2001. – Der G-Rap bedient einerseits die Paradigmen männlicher Dominanz und misogynen Frauenbilder, die unsere gesamte Gesellschaft schichtenübergreifend durchziehen. Andererseits nährt er das v.a.

einer persönlichen Lebensgeschichte, sondern v.a. aus der Negation und damit auch aus all jenen Imaginationen, die auf den Ghetto-Bewohner projiziert wurden (und immer noch werden).¹⁶

Die Kategorie der Negation ist aber, wie Siegfried J. Schmidt hervorhebt, das ausschließliche Produkt von Kommunikation, also von Narration.¹⁷ Sie ist ein diskursives Konstrukt, das auf der hegemonial besetzten Dichotomie wahr/falsch, gut/böse, weiß/schwarz und damit Sein/Nichtsein beruht. Um sein zu können, kann der Negierte deshalb nur die Negation leben, den a priori erfolglosen Kampf gegen seine Negierung antreten, oder er muss den diskursiven Dualismus durchbrechen. Da in der Geschichte der Unterdrückung des schwarzen Mannes vor allem auch der Ausschluss von Sexualität inbegriffen war, schlägt das Streben männlicher Ghetto-Bewohner nach Anerkennung und Würde (dignity) im Kampf gegen Rassismus als „Rückeroberung schwarzer Männlichkeit“ nicht selten in einen Wettstreit um sexuelle Potenz und Dominanz (*dicknity*) um.¹⁸ Viele der amerikanischen Gangsta-Raps lesen sich sowohl als authentische Reportage eines erlebten Ghetto-Alltags, als auch als „klassische Gangsta-Legenden“, die den Mythos des harten, unerschrockenen und hypergeilen Ghetto-Supergangstas bedienen.¹⁹ Sie lassen den Ghetto-Helden, gerade weil er den geltenden, als verlogenen enttarnten weißen

dem Schwarzen angeheftete Etikett des gefährlichen, hyperpotenten und animalischen ‚Niggers‘, der aus Sicht der Weißen ihre Jugend moralisch korrumpiere.

¹⁶ Siehe dazu Richard Shusterman: „Ghetto Music.“ In: *JOR*, Winter 1992: 11-18. Verfügbar unter: <http://www.temple.edu/aesthetics/>. Shusterman skizziert die historisch verfestigten Strukturen einer Isolation und ethischen Ausgrenzung, die mittlerweile auch mit Hilfe sozioökonomischer Mechanismen aufrechterhalten wird. Sie lassen das Ghetto zum Refugium und gleichzeitig zur Gegenwelt einer seine Bewohner ausschließenden und abwertenden Gesellschaft werden. Die dabei entstehende Dialektik zwischen Scham und Stolz (als selbststärkende Reaktion) führt dazu, dass die auf den Ghetto-Bewohner projizierten Identitätsfolien und Handlungsmuster übernommen und idealisiert werden. – Zu dem die französische Banlieue und ihre Bewohner stigmatisierenden „imaginaire phobique“ siehe Kimminich, 2001a.

¹⁷ Siehe dazu oben: 1-19.

¹⁸ Scharenberg, 2001.

¹⁹ Eine Ambivalenz, die sich beispielsweise in vielen Raps Ice Cubes findet; siehe dazu die bei Scharenberg am Otto Suhr-Institut für Politikwissenschaft der Freien Universität Berlin im WS 2000/2001 verfasste Hausarbeit von Jan Possman: „‚Ghettomusic‘: Ghettozentrismus als schwarznationalistische Strategie im Rap.“

Moralvorstellungen und Rechtsvorschriften entgegenhandelt, zum Mythos, aber auch zur Realität werden.

Im Zuge der globalen Musik- und Filmindustrie hat sich dieser Mythos verbreitet, wurde kopiert, modifiziert aber auch verkörpert und dekonstruiert. Sowohl die farbigen Jugendlichen französischer Vorstädte als auch des weißen französischen und deutschen Mittelstandes übernahmen ihn. Den einen bietet er scheinbare (einstellungsbezogene wie handlungsorientierende) Anleitungen zum Überleben im rauen Klima der Cité, die anderen leben mit ihm ihren eigenen Sexismus (oder ihre pubertäre Revolte) aus.²⁰

So entwickelten sich in einigen Cités der Pariser Vorstädte reale Mutanten des Gangsta-Mythos, namentlich der so bezeichnete ‚Hai‘ (le squalé), ein skrupelloser Bandenchef, der die kriminellen und sexuellen Aktivitäten der männlichen Jugendlichen seines Reviers steuert.²¹ Das nährte nicht nur die ohnehin bereits bestehende Verknüpfung zwischen Rap und Gewalt, sondern lieferte weitere handlungsanleitende Identitätsfolien, bei deren Verbreitung auch die mediale Berichterstattung eine entscheidende Rolle spielte.²²

²⁰ Das erklärt beispielsweise u.a. auch den in der Öffentlichkeit kaum wahrgenommenen (auch finanziellen Erfolg) des in Berlin aufgewachsenen Serben King Kool Savas. Auch dass seine Porno-Raps vor allem bei 12-16 jährigen Mädchen ankommen, ist nur wenig verwunderlich, erlauben sie diesen doch aus sicherer Distanz das Ausleben verruchter Fantasien. Dasselbe gilt für die unter französischen wie deutschen Schülern des Mittelstandes beliebten Vorstadtfilme.

²¹ Siehe dazu Michel Wieviorka, *Violence en France*. Paris: Éditions du Seuil 1999; Jean-Pierre Garnier, *Des Barbares dans la cité. De la tyrannie du marché à la violence urbaine*. Paris: Flammarion 1996; Azouz Begag und Reynald Rossini, *Du bon usage de la distance chez les sauvages*. Paris: Éditions du Seuil 1999 sowie François Dubet u. Didier Lapeyronnie, *Im Aus der Vorstädte: der Zerfall der demokratischen Gesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta 1994.

²² Manuel Boucher, *Rap. Expression des Lascar. Significations et enjeux du Rap dans la société française*. Paris: L'Harmattan 2000: 115-116.

All diese hybriden Gegenenergien, die auf vielen Gebieten, bei vielen Individuen und in vielen Bewegungen am Werk sind, arbeiten auf eine Gemeinschaft oder Kultur hin, die auf anti-systemische Praktiken und Indikatoren einer kollektiven menschlichen Existenz gegründet ist (und nicht auf Doktrinen und ausgefeilte Theorien) und die nicht von Zwang und Herrschaft kündigt. (Edward W. Said)

Die dem Message-Rap zuzurechnenden französischen Rapgruppen reagieren in ihren Lyrics auf diese Entwicklungen und wiesen auf die Folgen medialer Berichterstattungen hin²³, demontieren sowohl den Mythos des hartgesottenen Ghetto-Helden²⁴ als auch den vorstädtischer Aussichtslosigkeit.²⁵ Einzelne Rapper oder Rapgruppen wie Akenathon (Marseille) oder La Brigade (Paris) hielten darüber hinaus mit selbstproduzierten Filmen²⁶ dagegen, die den Vorstellungskomplex des gewalttätigen Vorstädters durch ihre eigenen Erfahrungen und Wahrnehmungen korrigieren, kommentieren und reflektieren. Schließlich entstanden auch Laienproduktionen wie *La Squale* (2001), die durch ein

²³ Beispielsweise IAM in „Petit frère“ (*L'école du micro d'argent*. Delabel / Virgin 1997): „Mais en (de la violence) parler au journal tous les soirs ça devient banal / Ça imprime la rétine comme situation normale / Et si petit frère veut faire parler de lui / Il réitère ce qu'il a vu avant huit heure et démie.“ Siehe dazu auch Mathias Vicherat, *Pour une analyse textuelle du Rap français*. Paris: L'Harmattan 2001: 42-47.

²⁴ Kimminich, 2001a: 151-157.

²⁵ „Je ne comprend certains jeunes qui ne font que pleurnicher, / Ils ont à peine 20 ans et de la vie sont déjà dégoutés. / Disant que ‚quand tu vis dans le ghetto tu vis dans le désespoir‘, / Disant que ‚quand tu vis dans le ghetto, il n'y a aucun espoir‘. / Mais stoppe tes histoires de cauchemard, / J'ai grandi comme toi dans les cités dortoirs. / Là où beaucoup de jeunes sont arabes ou noirs, / Là où beaucoup de jeunes sont des vrais lascars. / Leur papa travaille dur pour une paie de smicard, / Leur maman travaille dur et rentre tard le soir. / Mais pour survivre dans le ghetto il faut être débrouillard, / Ne pas s'apitoyer sur son sort ne pas être un pleurnichard.“ (Neg'Marrons, „Lève-toi, bats-toi“, aus: *Rue case nègre*. 1997).

²⁶ *Comme un aimant* 2000 von Akenathon und *Le cercle de la haine* 2003 von La Brigade.

gezielt enttarnendes Spiel mit den Klischees solcher Mythen ihre Wirksamkeit zu entkräften suchen.

Die in den ehemals kolonisierten Ländern Afrikas vorwiegend islamische (gesellschaftlich wie familiär weit mehr eingebundene) Jugend entwickelte ausschließlich den Message-Rap weiter. Er bietet ihnen die an eigene Traditionen anknüpfende Rolle eines Wahrsprechers und Propheten. *Prophets of da city*²⁷ nennt sich eine Gruppe in den Townships Südafrikas und *Yonentu-Rap*, Propheten des Rap, nannte die Dakarer Gruppe *Yat-Fu* ihr 2000 erschienenes Album. Als solche erheben sie den Anspruch, Licht ins Dunkel einer sich ihnen in ihrer Ungerechtigkeit zeigenden Welt zu bringen, wie auch die Gruppennamen *Undershifaye* oder *Xef-Xippi* zum Ausdruck bringen. ‚Under‘ steht, wie das Mitglied Kalaschnikow aus Guédiawaye erklärt, für ‚underground‘; ‚shifaye‘ bedeutet auf Wolof menschlich. Diese Wortschöpfung soll auf die Lebenssituation der Jugendlichen in den Dakarer Vorstädten verweisen, auf das, was sie durchleben und zu sagen haben. Der Name *Xef-Xippi* signalisiert das Erwachen, das Öffnen der Augen aus der Dunkelheit heraus. Er verweist auf bewusstes Wahrnehmen und Aussprechen dessen, was der Einzelne (sich von kollektiven Betrachtungsrastern lösend) sieht.²⁸

Bei diesen wie vielen anderen Konzepten geht es häufig um Enttarnung und Umdeutung hegemonial geprägter, bis heute nachwirkender Begrifflichkeiten. Karnage 615 Krimes und Wolf, zwei junge in der Medina Dakars aufgewachsene Rapper, die noch keine Möglichkeit hatten, ihre Raps zu produzieren, nennen sich *K-Nibal*.²⁹ Mit diesem metaphorisch zu verstehenden Konzept wollen sie, wie sie

²⁷ Sie engagieren sich mit ihren Songs gegen Apartheid, Unterdrückung, Armut, Aids und Drogen. Ihre Sprache ist eine bunte Mischung aus Afrikaans, Englisch, sowie den Sprachen der Inder, Zulus und Bantus. Diesen Remix nennen sie Ghetto Kode.

²⁸ „Concept du groupe c’est le *xef* ça signifie les ténèbres et le *xippi*, c’est le fait de voir et de dénoncer les phénomènes sociaux. C’est le trajet entre la conscience et l’inconscience.“ (Interview mit Cheikh a.k.a. Tim, Mbassor a.k.a. Marshall und Clédor in Dakar, Parcelles Assainies, November 2002.)

²⁹ Der Gruppenname wurde durch den italienischen, diese weit zurück reichende und vielschichtige Diskursfigur exzessiv ausarbeitenden, aber auch zivilisations- und insbesondere medienkritisch hinterfragenden Gewalt- und/oder Horrorfilm *Cannibal Holocaust* von Ruggero Deodato (1979) inspiriert. Er zeigt in schockierenden Bildern, wie ein Filmteam einen in Südamerika lebenden, angeblichen Kannibalenstamm sucht und dazu zwingt, die gewünschten Praktiken vor laufenden Kameras auszuüben. Die dabei ausgeübte Gewalt übersteigt bei weitem die der Stammestraktionen.

erklären, sowohl auf die Konstruktivität dieses Mythos als auch auf die ‚Menschenfresser‘ der Gegenwart verweisen: nämlich auf diejenigen, die anderen die Grundvoraussetzungen zum Leben nehmen.³⁰ Am Beispiel des Senegal wird deutlich, welche v.a. innerhalb des Landes zur Kenntnis genommene, gesellschaftliche und politische Tragweite das so aufgefasste und umgesetzte Rapping mit sich bringen kann.³¹ Mit den Kompilationen *Rapadio* und *D-kill-Rap* wurden die afrikanischen Imitationen des amerikanischen Gangsta-Raps verabschiedet und ein bewusster und gezielter Kampf mit dem Wort begonnen: Ein Mitglied der Gruppe BMG 44 formulierte diese Ziele 2002 folgendermaßen:

Le genre rap qu'on fait, le rap commitment, engagement; certains l'accusent de politique, mais c'est pas politique. La politique c'est la vie. Si nous ne nous occupons pas de la politique, la politique s'occupe de nous, donc obligatoirement on doit réfléchir. [...] on a tous envie qu'on vit dans une société de liberté, dans une société où il n'y a pas de différence raciale, ethnique, religieuse. Lors l'être humain est mesuré sur la valeur humaine, c'est ce que les gens des fois disent que c'est utopique. Mais nous on veut que ce rêve devient réalité, donc on se bat; mais pas avec des armes à feu, [...]. Nous on se bat avec le verbe [...].³²

³⁰ „Un cannibal est un mangeur d'homme, un empêcheur de vivre. [...] Nous désignons les cannibals, montrons au public l'escroquerie dans le monde surtout en Afrique. [...] Quand nous avons baptisé le groupe K-Nibal, c'était pour dénoncer ce phénomène dans la vie moderne: la corruption, l'hypocrisie, l'insécurité [...] étant ses plus fidèles équivalents dans le monde actuel.“ (Interview mit den Gruppenmitgliedern in der Médina Dakars im November 2002).

³¹ Siehe dazu Kimminich, „*Maag Daan*“ („erwachsen werden und siegen“). Bemerkungen zur gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Tragweite des Senerap.“ In: *Bulletin des Archivs für Textmusikforschung*, Textmusik in der Romania, Universität Innsbruck Oktober 2001b: 24-30 und dies., „Beispiele senegalesischer Musikproduktion: Mamadou Kontés *Afrika Fête* und Mr. Kane's *Fitna Production*.“ Ebd.: 30-33.

³² „Die Art von Rap, die wir machen ist engagiert. Manche beschuldigen ihn als politisch, aber es ist keine Politik. Die Politik ist das Leben. Wenn wir uns nicht mit Politik befassen, dann befasst sie sich mit uns, wir sind also dazu gezwungen nachzudenken. [...] wir wollen alle in einer Gesellschaft der Freiheit leben, in einer Gesellschaft, in der es keine rassischen, ethnischen, religiösen Unterschiede gibt. Wenn der Mensch an menschlichen Werten gemessen wird, dann sagen viele, dass das utopisch sei. Wir wollen aber, dass es Wirklichkeit wird, deshalb kämpfen wir nicht mit Schusswaffen [...]. Wir kämpfen mit dem Wort [...].“ (Interview in Dakar, anlässlich der Hip-Hop-Sendung *Pape Gueyes, Oxy-jeunes*, im November 2002).

Damit hat die senegalesische Jugend beschlossen, ihr eigenes Schicksal, wie das ihres Landes, selbst in die Hand nehmen: „Nous sommes les seuls à bâtir notre pays“, erklärt Omzo. Dazu aber wird verstärkt auf die Traditionen der eigenen Kultur zurückgegriffen, wie viele andere Dakarer Rapper, beispielsweise Gofu, Awardi oder Bill Diakhou deutlich machen; ein Rückgriff, der v.a. nach brauchbaren Werten und sozialen Handlungsmustern sucht.

Kultur und kulturelle Identität erschöpfen sich eben nicht in der Pflege archaischer Relikte oder in der Aufrechterhaltung feststehender Schablonen, sondern sie sind als ein kollektiv wie individuell zu leistender Eingriff und als ein Prozess unablässiger Formung und Mischung zu betrachten. Als solche bleiben beide (auch historisch) unabgeschlossen und politisch wie ethisch umstritten. Individuelle wie kulturelle Selbsther- und -darstellung sind folglich als permanent vor sich hin murmelnde Narrationen bzw. als eine mehr oder weniger kämpferische Performance zu betrachten, in der eigene wie fremde Symbole getestet, integriert, verworfen oder verändert, traditionelle Wurzeln gehegt, gekappt oder wieder entdeckt werden können. Jeder kann das Wort ergreifen, in einen Dialog oder eine Diskussion eintreten.

Hip-Hop liefert dazu die Gebrauchsanweisung und die Plattform. Er verkörpert das organische Holon einer sich beständig erneuernden Identitätskonstruktion und -repräsentation, bei der individuelle wie kollektive Anteile in einem osmotischen Austauschverhältnis stehen. Deshalb generiert Hip-Hop als ein globales und transkulturelles Phänomen nicht nur die Bildung lokaler, auf ethnische (oder ethnizistische), nationale (nationalistische) oder regionale Traditionen zurückgreifende Identitäten, sondern auch interferierende Konstrukte. Ihre Viabilität widerspricht nicht nur den traditionellen Identitätsmodellen, sondern auch älteren, den Begriff der kulturellen Assimilation umkreisenden Kulturkonzepten. Diese blenden die vielschichtigen Wechselwirkungs- und Rückkopplungsprozesse in der kulturellen Evolution aus, anstatt die verschiedenen Entwicklungslinien einer Ko-Evolution ins Auge zu fassen. In diesem Sinne stellt v.a. Homi K. Bhabha heraus³³, dass sich kulturelle Differenz nicht in einer Kontrastierung unterschiedlicher Traditionen erschöpft, sondern dass von „Zwischenräumen“, von einem „dritten Ort“

³³ Homi K. Bhabha, „DissemiNation. Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation.“ In: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen (Hg.), *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg 1997a: 149-194.

auszugehen ist, der eine „Intervention im Hier und Jetzt“ eröffnet.³⁴ Denn die durch polarisierte Kulturen und Traditionen erzeugten Interpretationen problematisieren gleichzeitig die Herstellung von Identität, „die wegen ihrer andauernden Verwobenheit mit anderen symbolischen Systemen immer ‚unvollständig‘ oder für kulturelle Übersetzungen offen“ ist.³⁵ Aus der Perspektive des Sich-selbst-Fremdseins ergibt sich daher die Möglichkeit, kulturelle Differenzen in verschiedene Richtungen verändernd zu verarbeiten. Dies geschieht über das performierte Erzählen von auf Diskurse bezogene, insbesondere an ihren zentralen Metaphern bzw. Symbolen anknüpfenden Geschichten. Es handelt sich um einen kreativen und vielschichtigen Prozess, der, national wie ethnisch bedingte Differenzen ignorierend, auch zur Rekonfiguration bestehender Weltbeschreibungsstrukturen führt.

Hip-Hop als ein weltweites Laboratorium zu analysieren, in dem nicht nur die kulturtragenden Symbole, Mythen und Metaphern gesellschaftlicher Identitäts- und Wirklichkeitskonstruktionen, sondern auch die an sie gebundenen Her- und Darstellungsweisen überarbeitet werden, war demzufolge die wesentliche Ausgangshypothese meiner Forschungen.³⁶

Statisch betrachtet mag eine Kultur relativ einfach organisiert sein, nämlich hierarchisch aufgebaut, [...]. Schwierig wird es jedoch, wenn das System in seiner Dynamik beschrieben werden soll: wenn erst die Interaktionen der Kulturträger ins Spiel kommen, ihre Wahrnehmungen und Interpretation bzw. ihre Verzerrungen und Verdrehungen, dann ist das Ergebnis kaum mehr vorherzusagen, dann bewegen sich die verschiedenen kulturellen Prozesse nach verschiedenen Zeitordnungen, [...]. (Walter Bühl)

Gesellschaft bzw. Kultur werden in der Soziologie der letzten Jahrzehnte als ein sich selbst generierendes dynamisches System aufgefaßt und

³⁴ Bhabha, „Die Verortungen von Kultur.“ In: Bronfen u.a., 1997b: 123-148, hier: 131.

³⁵ Bhabha in Bronfen u.a., 1997a: 183.

³⁶ Sie wurden durch die VolkswagenStiftung ermöglicht.

analysiert.³⁷ Im Rahmen dazugehöriger, aus den Natur- in die Gesellschaftswissenschaften importierter vitalistischer Modelle erhalten auch städtische Strukturen und Identitätsbildungsmodelle einen anderen Stellenwert. Stadt wird u.a. als Superorganismus betrachtet – auf der Basis einer konzeptuellen Metapher, deren sich die westlichen Kulturen über viele Jahrhunderte hinweg bedient haben. Öffentliche Verkehrsmittel können dann beispielsweise als symbolisches lebenserhaltendes Versorgungssystem und als Korridore von Annäherung und Distanzierung gesehen werden; sie garantieren den Austausch zwischen Zentrum und Peripherie. Als solche müssten sie im Hinblick auf die Siedlungspolitik französischer Ballungsräume auch Fremdes und Bekanntes einander annähern.³⁸ Dass dies nicht zu gelingen scheint, liegt daran, dass eine Marginalisierung des Fremden, an die Peripherie Abgeschobenen nicht mit Mobilität zu beseitigen ist und dass Fremdartiges im Kreislauf eines geschlossenen Organismus abgestossen wird, wenn man nicht sein „gesellschaftskörpereigenes“ Abwehrsystem ausser Kraft setzt.

Dieser Abwehrmechanismus ist in den mentalen Einstellungen einer Kultur verankert. In ihr werden sie produziert und tradiert. Und zwar mit Waffen und mit Worten. Denn Kultur ist eine politisch begründete Erfindung, die durch lokale Definitionen und Taktiken konstruiert, ebenso aber auch dekonstruiert werden kann.

Wie sich diese Dekonstruktion vollzieht, wird offensichtlich, wenn man wie Roland Posner Kultur als ein kognitives System mit Artefakten und Mentefakten³⁹ betrachtet – eine Metaperspektive, die einen zweiten Schauplatz unseres Seins eröffnet: in unseren verbalen wie nonverbalen Zeichensystemen. Dort findet sowohl die (sub)kulturelle Konditionierung als auch die Umprogrammierung der Mitglieder einer Gesellschaft oder Gruppe statt, die aus dieser Perspektive gesehen mit ihren kulturellen Praktiken wiederum selbst als Zeichen gesellschaftlicher Entwicklungen

³⁷ Siehe dazu Kimminich oben: VII-XLII.

³⁸ Siehe Begag und Rossini, 1999: 9-13. Sie rekurren auf Robert Ezra Park und Anthony Burgess, „Introduction to Science of Technology.“ In: *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris: Aubier 1979.

³⁹ Roland Posner, „Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe.“ In: Marlene Landsch, Heiko Karnowski und Ivan Bystrina (Hg.), *Kultur-Evolution: Fallstudien und Synthese*. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 1992: 1-65, engl. Originalfassung in: W.A. Koch (Hg.), *The Nature of culture*. Bochum 1989: 240-295 und Posner, „Sémiotique de la culture et théorie des textes.“ In: *Études Littéraires* 21, No 3 (hivers) 1988-89: 157-175.

betrachtet werden können.⁴⁰ Die von Roland Posner 1989 zitierte Beschreibung, die der Universitätspräsident von Harvard, A. Lawrence Lowell, 1934 von Kultur formulierte, ist deshalb nach wie vor aktuell:

[...] es gibt in der Welt nichts flüchtigeres als Kultur. Sie läßt sich nicht als Ganzes beschreiben, denn ihre Gestalt verändert sich proteusartig. Jeder Versuch, sie zu begreifen, ist wie ein Griff in die Luft: Man findet sie immer an anderem Ort als zwischen den Fingern.⁴¹

Nähern kann man sich dieser Chimäre folglich nur, wenn man sie als einen virtuellen und fluktuierenden Raum betrachtet.

Das Selbst wird aber nicht nur beherrscht von kollektiven Introjektionen; diese bilden auch das Grundmaterial und den möglichen Stufenbau seiner Selbstwertung, [...]. (Walter Bühl)

Identitätsbildungsprozesse finden vor einem vielschichtigen und -deutigen Hintergrund statt. Am Beispiel des innerhalb einer Gesellschaft aufgrund seiner Andersartigkeit marginalisierten und negierten Subjekts westlicher Metropolen lässt sich Einblick in die multirelationale und -konfliktuelle Problematik der Selbstwertung nehmen. Denn dieses Subjekt verkörpert das Andere, das als ein Eindringling in einen geschlossenen Gesellschaftsorganismus empfunden und daher als Fremdkörper abgestoßen wird, obwohl es Bestandteil desselben ist. Seine (über)lebensnotwendige Selbst(er)findung vollzieht sich zwischen den dominanten und den diese subvertierenden Kodes. Die Ambivalenzen und dabei freierwerdenden Reibungsenergien werden im noch jungen Genre des französischen Vorstadtfilms einsichtig. Es macht die unvorhersehbaren Knotenpunkte eines beständig sich verändernden Netzwerkes von kulturell dominanten wie subkulturellen Identitäts- und Wirklichkeitskonstruktionen bzw. deren daran anschließende Verkörperungen und Handlungen sichtbar.

Mathieu Kassovitz' *La Haine* (1995), François Richets *Ma 6T va craquer* (1997), Akenathons *Comme un aimant* (2000) oder François Genestals *La Squale* (2001) thematisieren den Alltag in der Pariser Banlieue und das heißt vor allem Frustrationen, Aggressivität, Kriminalität und Gewalttätigkeit einer meist fast ausschließlich männlichen Jugend,

⁴⁰ Siehe auch Dirk Baecker, *Wozu Kultur?* Berlin: Kadmos Verlag 2000: 114.

⁴¹ Posner, 1992: 1.

aber auch deren Versuche, diesem Klima zu entkommen. Dabei beziehen sich diese Filme sowohl auf offiziell postulierte, über Medien verbreitete, auf (fremd)imaginierte sowie auf erlebte Wirklichkeits- wie Identitätskonstruktionen.

Besondere Aufmerksamkeit ist den Imaginationen zu zollen. Denn der bereits durch die pejorative Wortschöpfung stigmatisierte Banlieusard bewohnt nicht nur eine marginalisierte Zone städtischen wie gesellschaftlichen Lebens, sondern er wird auch in ein mentales Ghetto abgeschoben. Von Hass und Gewalt regiert, spiegelt die Vorstadt und ihr affektives Klima, wie Jean Baudrillard anhand seiner Reflexionen über Kassowitz' *La Haine* darlegt, den universellen Prozess von Konzentration und Entleerung wider und lässt die Problematik des Abfalls zur Denkfigur werden. Er ist mehr als das Ergebnis industrieller und urbaner Konzentration, er macht auch den Menschen und die natürliche Welt zugunsten einer virtuellen Modellwelt zum Abfall.⁴²

An den Rändern unserer Metropolen konzentrieren sich nicht nur Entleerung und Unrat, sondern auch der mentale Müll unsere Gesellschaft: verdrängte Ängste und Schuldgefühle hegemonialer Gruppen samt zugehöriger Negativfolien und Metaphern bevölkern diese Zone. Mit ihnen muss sich der Banlieusard von klein auf auseinandersetzen. Übernimmt er das auf ihn projizierte negative Identitätsangebot, dann erstickt seine Identitätsentwicklung entweder in der ihm zugedachten Rolle des parasitären Taugenichts oder er wohnt seiner eigenen Verrohung bei: „La honte on vit avec, dans l'dos une étiquette / Certains l'acceptent, d'autres la rejettent et ça s'exprime en violence.“ (Yazid, *Je suis l'arabe*, 1996).

Die Bedeutung der Vorstadtfilme ist deshalb nicht zu unterschätzen. Sie antworten auf das Bedürfnis nach Identifikation, sowohl auf Seiten der Ausgeschlossenen als auch auf Seiten der Ausschließenden, indem sie sich vermittelnd zwischen erlebte Alltagswirklichkeit und mikro- wie makrosozial vorgegebene bzw. projizierte und medial gestreute Identitätsfolien wie Wirklichkeitskonstruktionen schieben. Verschiedene Imaginationen und Wirklichkeitsdarstellungen werden kontrastiv wie komplementär inszeniert.

Das lässt sich beispielsweise am genrestiftenden Film *La Haine* beobachten. Afilmischer Ausgangspunkt war in diesem Falle die Alltagswirklichkeit französischer Vorstädte der ausgehenden 80er Jahre, und

⁴² Jean Baudrillard, „Die Stadt und der Haß.“ In: Ursula Keller (Hg.), *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000: 130-141.

konkreter Auslöser der Tod des 18jährigen Makomé M’Bowle aus Zaire.⁴³ Schauspieler waren Jugendliche, die aus den Vorstädten stammen, Marginalisierung und Ablehnung am eigenen Leibe erfahren haben. Kassowitz’ Drehbuch orientierte sich also an der Lebenserfahrung und an der Inventionskraft seiner Darsteller, die sich in erster Linie rhythmisch und physisch manifestiert, da sich die Expressivität des sogenannten Banlieusards im Handeln äußert. So wurden die Rollen des Films im Verlauf eines ungewöhnlichen Castings erst kreiert und zwar anhand der Lebensgeschichten, die 300 Jugendliche aus Chanteloup-les-Vignes in Yveline erzählten und im Rahmen von Probevideos in Szene setzten.

Die Premiere wurde gemeinsam gefeiert. Kassowitz lud alle Jugendlichen des Viertels ein. Für sie wie für viele Jugendliche anderer (Vor-)Städte war das, was sie auf der Leinwand sahen, Alltag (*story-living*) und doch war eine Änderung eingetreten: ihre Freunde auf der Leinwand zu sehen, machte einige der ihnen zu Stars und damit zu Vorbildern, aber nicht zu entrückten „Sternen“, sondern zu greifbaren Kumpels, was weniger ihren Helden- als ihren Vorbildcharakter steigert.

Durch die Verknüpfung von afilmischer Realität und profilmischer Konstruktion mit filmophaner Situationen gehen Alltag und Fiktion, erlebte und dargestellte sowie zukünftige mögliche Wirklichkeiten fließend ineinander über, was unterschiedliche postfilmophane Einstellungsveränderungen mit entsprechenden Konsequenzen nach sich ziehen kann: genauso wie die den Film durchziehende verbal und nonverbal (auditiv und visuell) inszenierte Symbolik der *Entwaffnung* aggressionsmindernde Auswirkungen haben kann, kann v.a. der in der letzten Szene im fatalen Konflikt zwischen Jugend und Polizei kulminierende Plot eben auch imitierende Gewaltanwendungen auslösen.⁴⁴

[...] das Tätigsein des individuellen Gedächtnisses ist nicht möglich ohne jene Instrumente, die durch die Worte und

⁴³ Er wurde am 6.4.1993 während einer *bavure* im 18. Arrondissement, an einen Stuhl gekettet, von einem Polizisten misshandelt und erschossen. Sein Tod löste nachhaltige Unruhen aus, bei denen nicht nur Autos, Schulen und Polizeireviere in Flammen aufgingen, sondern auch weitere Jugendliche zu Tode kamen.

⁴⁴ In Noisy-le-Grand, Departement Seine-Saint-Denis, löste das zeitliche Zusammentreffen der Projektion des Filmes mit dem Tod eines jungen Maghrebiners, der durch eine Polizeiverfolgung zu Tode kam, Unruhen im Stile des Films aus. Drei Schulen und eine Trainingshalle wurden zerstört und angezündet.

Vorstellungen gebildet werden, die das Individuum nicht erfunden und die es seinem Milieu entliehen hat.
(Maurice Halbwachs)

Wie sich solche filmischen Erzählungen auswirken, hängt jeweils von der individuellen spektatoriellen Verarbeitung während der filmophanen Diegese⁴⁵ ab, in der sich Bilder anderer Filme mit Erinnerungsbildern und mit Imaginationen vermengen. Um ihrem Wirkungsspektrum näher zu kommen, bleibt deshalb nur eine Betrachtung ihrer ‚Eingeweide‘ und das heißt der ihnen zugrunde liegenden zentralen Motive, Symbole oder Metaphern. Über sie werden Alltagserfahrungen, kollektive Wirklichkeits- und persönliche Identitätsentwürfe verdichtet und miteinander in Beziehung gesetzt. Metaphern und Symbole haben eine an das kollektive Unbewusste gebundene Suggestivkraft und entfalten deshalb ein die filmophane Situation überschreitendes Eigenleben, da sie bei der ‚Fabrikation von Identität‘ als Scharniere zwischen kollektiver und individueller Vorstellungswelt einen entscheidenden Stellenwert einnehmen können. Individuation oder Selbstwerdung vollzieht sich immer im Rahmen eines Kollektivs.⁴⁶

Das Genre Vorstadtfilm ist deshalb im Kontext Identität *her-* und *-darstellenden* Erzählens zu sehen, durch das Brüche zwischen Kommunikations- und Handlungsspielräumen aufgezeigt und gekittet werden können. In *La Haine* wird dieser Bruch durch eine zum Symbol stilisierte (Polizei)⁴⁷Waffe offengelegt; sie tritt v.a. immer dann in Erscheinung, wenn eine kommunikative Auseinandersetzung scheitert. Sie ist sowohl eng mit dem Handlungszusammenhang der filmischen Geschichte verflochten als auch mit der Identitätsbildung der drei Protagonisten. Während ihr Besitz und ihre Handhabung im Rahmen der Handlung eine Peripetie mit fatalen Folgen auslöst, spielt sie für die drei Protagonisten eine wichtige Rolle bei ihrer identitären Entfaltung. Alle

⁴⁵ Mit Diegese (Philipp Souriau) wird das Vermögen des Zuschauers bezeichnet, sich mit Hilfe des Filmophanen in das raumzeitliche Universum der Filmgeschichte zu versetzen. Dadurch wird die spektatorielle Verarbeitung erst ermöglicht, das heißt, der Zuschauer fügt durch sein Vorwissen oder seine Fantasie dem, was er sieht oder hört, etwas hinzu.

⁴⁶ Walter L. Bühl, *Das kollektive Unbewusste in der postmodernen Gesellschaft*. Konstanz: Universitätsverlag 2000: 38.

⁴⁷ Dass es sich um eine Polizeiwaffe handelt, spielt insofern eine Rolle, da es bei Subkulturen immer darum geht, den Gegner mit seinen eigenen Waffen zu schlagen.

haben sie mehrmals in der Hand, insbesondere Vinz. Sie verändert ihn, lässt ihn in die Rolle des Rächers schlüpfen. Sie macht ihn stark, verschafft ihm Bewunderung, aber auch Ablehnung, insbesondere von Hubert, der die von ihr ausgehende Gefahr von Anfang an v.a. auch auf symbolischer Ebene erkennt und entlarvt. Sie verleiht seinem Freund eine andere Identität. Vinz bewegt sich in zwei Welten, die Kassovitz durch eine eindrucksvolle Schnitttechnik sichtbar macht. Die Waffe ist dabei das Drehgelenk. Sie konfrontiert ihn mit einem spezifischen Habitus, mit dem realen Akt des Tötens und mit sich selbst.

Ein enttarnendes Spiel mit Klischees offenbart François Genestals *La Squale*. Der Film basiert auf der metaphorisch begründeten Identifikationsfigur des ‚Hais‘. Sie bezeichnet einen ‚caïd‘ oder Bandenchef, der durch seine sexuelle Dominanz und seine Skrupellosigkeit die männliche wie weibliche Jugend seiner Cité kriminalisiert bzw. terrorisiert. Bindet der Protagonist Toussaint erstere durch Teilhabe an kollektive Vergewaltigungen in seinen Clan ein, schließt er die anderen im gleichen Schachzug aus; mit einem einbrannten S werden sie zu Huren (saloppes) stigmatisiert und ausgeschlossen. Bis dahin zeigt der Film nichts Neues, nur eine weitere, allerdings realisierte Vorstadtvariante des misogynen Gangsta-Helden, denn der Film beruht auf realen Vorfällen in Seine-Saint-Denis und anderen Vorstädten von Paris.

Interessant ist aber die narrative Erweiterung und Entlarvung der zentralen Metapher durch ein feminines Pendant, die der Plot entfaltet. Nach Anerkennung unter den Mädchen und bei Toussaint suchend, übernimmt Désirée zunächst eine männliche Identifikationsfolie; für viele junge Vorstadtbewohnerinnen der einzige Weg, um sich Respekt zu verschaffen.⁴⁸ Désirée greift dazu eine im Viertel kursierende Legende auf, die des Gangsta-Helden Souleyman. Es handelt sich um eine Geschichte, die durch Imaginationen ihrer Bewohner entstanden ist und aufrechterhalten wird. Keiner⁴⁹ kennt Souleyman wirklich, aber alle beteiligen sich aktiv oder passiv an der Erzählung und Aufrechterhaltung seiner Geschichte. Désirée überträgt sie auf den ihr unbekanntem Vater, als ihr zu Hause zufällig das Foto eines unbekanntem Mannes in die Hände fällt. So erzählt sie sich selbst zur Tochter des mächtigsten Manns im

⁴⁸ Die die Rolle der Désirée darstellende Esse Lawson berichtet aus ihrer persönlichen Erfahrung dazu: „D’avoir le look et le langage d’un mec c’est une des manières disponibles aux filles de se faire respecter et elle est assez souvent considérée d’elles la seule manière.“

⁴⁹ Bis auf einen, der vorgibt ihn gekannt zu haben; bei seinen Erzählungen läßt er im Rahmen der eigenen Identitätsdarstellung seiner Fantasie jedoch offensichtlich freien Lauf.

Quartier und genießt dessen Aura. Das verleiht ihr Stärke, um der den jungen Frauen in der männlichen Mikrogesellschaft des Viertels zugedachten Opferrolle entgegen- und Toussaint gegenüberzutreten. Dies geschieht durch eine Anverwandlung, die sich bereits im Titel ankündigt. Als *la squala* – eine semantische Neuschöpfung und Ergänzung zum männlichen Pendant – startet Desirée aus der doppelten Exklusion heraus eine Gegenoffensive. Da alle an der Geschichte Souleymans partizipieren, greift Desirée mit ihrem Story-living in die kollektive Vorstellungswelt des Viertels ein, mit teilweise fatalen Folgen.

Zentrales Motiv ist dieses Mal das Foto. Zum einen löst es die Imaginationen Desirées aus, die einerseits den Wunsch nach einem sie anerkennenden und zärtlich liebenden Vater/Mann bedienen, andererseits den des Superhelden. Im Dunkel einer Fabrikhalle fließt beides ineinander über: *le squala* nimmt die Züge des fremden Mannes auf dem Foto an. Doch Toussaint bleibt der ‚Hai‘ und Desirée rächt sich an ihm. Als er durch ihre Intrige den Tod findet und sich die schwangere Desirée mit ihrer Mutter auseinandersetzt, erscheint das Foto ein zweites Mal. Dabei wird ihm eine andere Geschichte zugeordnet. Es zeigt einen Freund ihrer Mutter: Jean-Baptiste, eine nur kurze, aber glückliche Episode im Leben der Mutter. Damit ist nicht nur der Mythos des Hais und Souleymans ausgelöscht, sondern auch die Vision, die Desirée von ihrer Mutter, „cette grosse pute“, und von sich selbst hatte.

Das Foto ist daher als Schnittstelle zwischen Story-telling und Story-living als „Wirkungszusammenhang“ zu betrachten.⁵⁰ Ihre Verknüpfung verbindet individuelle mit kollektiven Geschichten und leitet einen affektiven Ebenenwechsel ein, der Identitäten schafft, zerstört und verändert. Denn alle leben mit oder in Geschichten, wie auch an der Mutter Yasmins, der zweiten wichtigen weiblichen Figur des Films deutlich wird.⁵¹

Dieses Spiel mit Story-living und Story-telling macht zum einen einsichtig, dass Geschichten eben nur Geschichten und Rollen nur Rollen sind, mit denen sich ein Individuum identifiziert, die es inszeniert und verkörpert. Prinzipiell können sie zwar jeder Zeit umerzählt oder beendet

⁵⁰ Siehe dazu Schmidt, „Making stories about story-making, or why we need his- and herstories: An approach towards a constructivist historiography.“ In: *Poetics* 28 (2001): 455-462.

⁵¹ Von ihrem Mann verlassen, versucht sie die Autorität des fehlenden Vaters, zu dessen Platzhaltern die Söhne angetreten sind, durch die Legende seiner Rückkehr aufrechtzuerhalten. Die in dieser traditionellen Familienstruktur unterdrückte Yasmin revoltiert, indem sie die Legende der Mutter als solche enttarnt und sich dadurch der Tyrannei ihrer Brüder entzieht.

werden. Andererseits wird deutlich, dass eine Geschichte ihren eigenen Erzählerprotagonisten aber auch gnadenlos verschlingen kann, wenn sich ihre ‚Figuren‘ verselbständigen, was auch v.a. mit der symbolisch aussagemächtigen Vergewaltigung des Vergewaltigers inszeniert wird.

In äußerster Vereinfachung kann man sagen: ‚Postmoderne‘ bedeutet, daß man den Meta-Erzählungen keinen Glauben mehr schenkt. (Paul Feyerabend)

Inszeniert der Vorstadtfilm vor allem vorstadt- und jugendspezifische Rollenangebote identitärer Entfaltung, so wird im Rapping an der Demontage der kulturellen ‚Software‘ im Allgemeinen gearbeitet. Inhaltlich wie formal wird deshalb Bezug auf Diskurse genommen. Explizit wird dies v.a. im sogenannten Knowledge-Rap, den der amerikanische Rapper KRS One (= Knowledge rules supreme over nearly everyone) auch *edutainment* nennt oder von den französischen und senegalesischen Rappern als *rap de message* bezeichnet wird. Er setzt das Netzwerk von Geschichten und Diskursen⁵² in Beziehung zueinander und damit gleichzeitig in Bewegung. Denn mit seinen Geschichten und Kommentaren verbreitet der Rapper persönliche wie gruppenspezifische Erfahrungen, die er den dominanten wie subkulturspezifischen Vorstellungshorizonten entgegenhält.

Dies geschieht durch bestimmte Erzählstrategien, zunächst aber über den Brennpunkt einer (sich) erzählenden Identität. So werden neue (alte) Identitätsmodelle (re)imaginiert; ein Vorgang, der sich über seine meist interaktive Performanz auch verändernd auf den jeweiligen aktuellen sozialen Lebensraum auswirken kann.⁵³ Die Vorbilder werden aus verschiedensten Diskursen der Vergangenheit und Gegenwart und aus unterschiedlichen Kulturen bezogen. Es handelt sich überwiegend um Figuren eines Erzählens auf erster Ebene, d.h. der Narration. Das machen nicht nur die hohen Frequenzzahlen von Begriffen des Wortfeldes zur Oralität im Vergleich zu dem der Literalität sichtbar. Rapper erleben sich

⁵² Zur Differenzierung von Geschichten und Diskursen und ihrer Bedeutung im Hinblick auf Identitätsbildungsprozesse siehe Schmidt oben: 1-19.

⁵³ Zur identitätsstiftenden Wirkung des Rap (unter lokalen wie globalen Aspekten) siehe Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press 2000; Juan Flores, *From bomba to hip-hop. Puerto Rican culture and Latino identity*. New York: Columbia University Press 2000, und Greg Dimitriadis, *Performing Identity / Performing culture. HipHop as text, Pedagogy and Lived Practice*. New York et. al.: Peter Lang 2001.

weniger als Schreiber denn als Sprecher und sie erzählen *ihre* Geschichten, stellen sie anderen, insbesondere aber auch *der* Geschichte gegenüber.⁵⁴

Als sich selbstbewußt diskursiv distanzierende Ich-Erzähler greifen nicht nur französische Rapgruppen dazu auf entsprechende Modelle zurück: auf den Straßensänger, den Prediger oder Missionar sowie auf ihre verschiedenen kulturspezifischen Figuren. Wir finden den Rapper beispielsweise als Griot oder Troubadour und die Pariser Gruppe La Brigade stilisiert sich mit einer der geläufigsten Bild Darstellungen des Abendmahls auf dem Cover ihres zweiten Albums *Il était une fois* von 2001 als die zwölf Apostel.

Bei den genannten Identitätsanleihen handelt es sich um Modelle, die denen des Gangsta-Rappers diametral entgegenstehen. Die Übernahme dieses Rollenangebots hegemonialer Kulturen erweitert den zunächst sich bietenden negativen Spielraum identitärer Entfaltung erheblich. Vor allem aber eröffnet es den Weg in den mentalen Vorstellungsraum dominanter Diskurse. In sie einzudringen, sich in ihnen einzunisten und sie von innen her zu entkräften, das allein verspricht zumindest Möglichkeiten grundsätzlicher Veränderungen.

La conscience s'élève au-dessus des âges
Pour dévoiler que le ramage ne se rapporte pas au plumage
La couleur est un rempart pourtant rien ne nous sépare
Tu voudrais changer le monde change d'abord ton regard⁵⁵

Diese Änderung des Blicks oder der Einstellungen, wie sie das neurolinguistische Programmieren v.a. seit den 80er Jahren popularisierte, wird über den gezielten Umgang mit Sprache erzielt. Sprachanalysen zeigen⁵⁶, dass das Rapping insbesondere mit Metaphern und Vergleichen arbeitet. Über sie werden Alltagserfahrungen, kollektive Wirklichkeits- und persönliche Identitätswürfe miteinander in Beziehung gesetzt.

⁵⁴ Wie die Korpusanalysen zeigen, dominiert die Ich-Erzählung konkurrenzlos mit 4667 in der 1. Person Singular eingeleiteten Sätzen, häufig auch durch ein betontes ‚moi je‘.

⁵⁵ „Das Bewusstsein übersteigt die Zeiten / Um sichtbar zu machen, dass sein Sing-Sang nicht auf das Gefieder zurückzuführen ist / Wird die (Haut)Farbe zum Bollwerk obwohl nichts uns trennt / Willst Du die Welt verändern, dann verändere zunächst Deinen Blick.“ Kabal: *La conscience s'élève*, Assassin Production/Night and Day 1996.

⁵⁶ Im Rahmen meiner Forschungen wurden dazu ca. 1000 Lyrics französischer Rapgruppen untersucht.

Denn Metaphern sind nicht nur als Analogien zu betrachten, sondern als „dynamische Transaktionen“, durch die eine Brücke zwischen den Bereichen des Wissens und denen des Fühlens und Lebens geschlagen werden kann.⁵⁷ Sie transportieren leibliches Erleben und ermöglichen eine vielfältige semantische Kontamination, durch die Wahrnehmungen verschiedener Art miteinander in Beziehung gesetzt oder vertauscht werden. Wie das im Einzelnen funktioniert, machen Metaphernkonzepte deutlich, die auf der kognitiven Linguistik beruhen, so das Konzept des Chomsky-Schülers Georges Lakoff und des Philosophen Mark Johnson. Sie definieren sie als sprachliche Realisierungen so genannter konzeptueller Metaphern, also von kognitiven Modellen.⁵⁸ D.h. es handelt sich um ein Bezugssystem, das verschiedene Erfahrungsbereiche miteinander in Beziehung setzt. Sie verbinden Alltagserfahrungen, Lebens- und Identitätswürfe miteinander und verschweißen dabei Körper, Sprache und Identität zu einem Erfahrungs- bzw. Darstellungskomplex.

Dies geschieht beispielsweise⁵⁹ über die konzeptuelle Metapher *Hip-Hop ist ein lebendiger Organismus*: „le hip-hop est pour moi comme un poumon, / Les tripes qui me permettent de faire front“, rappen Joey Starr und Kool Shen in ihrem Song *Respire*. Diese Verse setzen Hip-Hop einem lebenden Körper gleich, aus dem der Einzelne seine Luft zum Atmen bezieht.⁶⁰ Er ist die Sauerstoff spendende Lunge und verdauendes Gedärm. In ihm wird die Kraft der Gegenwehr erzeugt, durch Transformation.

Über dieses metaphorische Konzept wird auch das gerappte Wort im Gehirn, bzw. in der Hirnrinde verankert. Zumindest verorten die Rapper es

⁵⁷ Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996: v.a. 55-79.

⁵⁸ George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors We Live by*. Chicago und London: University of Chicago Press 1980. Deutsch von Astrid Hildenbrand: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme 1998. Zur Kritik und Erweiterung ihrer Terminologie siehe Olaf Jäkel, *Metaphern in abstrakten Diskurs-Domänen. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung anhand der Bereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft und Wissenschaft*. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 1997 und George Lakoff und Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books Mark 1999.

⁵⁹ Über die sprachliche Realisierung und Auswirkung der ontologischen Metapher das *Wort ist eine Waffe* siehe Kimminich, 2001a: 147-174.

⁶⁰ Dem gleichen Konzept folgt der Name der senegalesischen Rap-Sendung ‚Oxy-jeunes‘. Sie versorgt die Dakarer Jugend mit den für sie ‚lebensnotwendigen‘ Rapsongs.

dort: „mon premier réflexe / Est de faire naître un texte, dans les zones de mon cortex“ (Arsenik: *La Tension monte*). Calbo hat eine Artillerie von Wörtern in seiner Hirnrinde, „du royaume des ombres avec un style possédé par le diable (fiable) / loué soit dieu j’ai de l’artillerie [de mots] dans mon cortex“ (Arsenik: *L’enfer remonte à la surface*), deshalb kann Lino von einer Verpanzerung oder Immunisierung dieses sehr wichtigen Hirnbezirks sprechen: „Mon rap plaît aux mecs qu’on annexe, / Le très haut bénisse mon âme, je blinde mon cortex“ (Arsenik: *Jour 2 tonnerre*).

Wort und Rapper werden in diesen physioLogischen Voraussetzungen des Sprechens eins, dort siedelt auch der Kern seiner persönlichen Identität: „Je rap avec ma force, tu connais ma technique / La force vient de moi car la vidéo tech-nique ton cerveau“ (Bustaflex: *Ma Force*). Sie äußert sich in seinem individuellen Flow, der sich auch über medientechnische Vermittlung den Gehirnen seiner Betrachter einprägt, diese sogar verändern und umprogrammieren kann: *la vidéo tech-nique ton cerveau* enthält ein Wortspiel mit *niquer*, einem der zentralen Begriffe des Rapping. Er bedeutet zunächst ficken, v.a. aber jede Art der Subversion und Überlistung. *Tech-niquer ton cerveau* heißt das Gehirn des Gegenübers überlisten, seine Einstellungen verändern. Daraus wird dann auch die zur Mission erhobene Aufgabe abgeleitet, an der sich die Identitätsbildung des Rappers orientiert.

Mission de pénétrer les consciences en effraction. / Chasser l’illusion, rétablir l’information, exécuter les préjugés. / Pour libérer tes opinions, guerre cérébrale, / J’m’étaie dans les cerveaux en feu. [...] / Symbiose du hardcore et du slow des villes et des campagnes. / Dans un but précis ? / Qui sait si l’antidote aura un jour l’aura / Sur une entité dépassant le microcosme Hip-Hop?⁶¹

So wird der Apostel zum mentalen Einbrecher, seine zerebrale Cambriolage zielt auf den Abbau sprachlich kodierter Vorurteile und Illusionen.⁶² Die letzten Verse lassen die Hoffnung erkennen, dass der im

⁶¹ „Meine Mission, in das Bewusstsein einzubrechen / die Illusion zu vertreiben, die Information wiederherzustellen, die Vorurteile hinzurichten, / Um deine Meinungen zu befreien, zerebraler Krieg, / Ich breite mich in deinem Gehirn aus wie Feuer [...] Symbiose aus Hardcore und Slow der Städte und Dörfer / mit einem präzisen Ziel ? / Wer weiß, ob das Gegengift eines Tages nicht über die Hip-Hop-Gemeinschaft hinaus wirksam werden wird?“ (Aus: *Nouveau combat*, Kompilation).

⁶² In diesem Sinne rappt MC Solaar: „En soliloque je développe des antidotes non-stop / Fuck la parlotte et démenotte les brainlocks. / Je suis socio-poétique sur mike ou sur cahier.“ („Les Colonies“ in: *Le Cinquième As*).

Hip-Hop konzipierte verbale Impfstoff eines Tages auch über das Ursprungsmilieu hinaus wirksam werden könnte. Das Individuum würde dadurch generell vor seiner Formung und Ausschachtung durch gesellschaftliche Konstruktionen von Wirklichkeiten immunisiert werden. Und dadurch wäre auch das gesellschaftskörpereigene Abwehrsystem außer zu Kraft setzen, das Anderes ausschließt, angreift, abtötet.

Andere Lyrics arbeiten mit einer Ableitung dieser konzeptuellen Metapher, die deutlich macht, warum Rapping männlich und vor allem im amerikanischen G-Rap mit Potenz und Penetration verknüpft wird.⁶³ Es handelt sich um das metaphorische Konzept *der Buchstabe ist ein Körper* in diesem Fall *eine Hure*.

[...] ça se passe comme ça chez le mac. [...] Les consonnes, les voyelles, sont toutes à quatre pattes. Proxénète linguistique pur, du style. Manteau en fourrure, et ma vie a pris une autre tournure. Je ne sais pas où cela me mène. [...] J'ai mis les mots au tapin pour la sensation. Au trottoir les syllabes, prostitués de la diction. [...] Le dico est mon territoire, un pays dont je veux être le roi. J'ai traité des phrases comme de vraies dames. Tiré les plus belles pour les mettre en vitrine comme à Amsterdam. [...] Les lettres, elle aussi, taffent pour moi. [...] C'est comme ça que dans mon job ça se passe. [...] Elles ont réalisés que leur plaisir est de me servir. Si elles le font bien, je les place dans des phrases. [...] Mais le fin du fin, c'est le couplet quand elles y sont arrivé. C'est qu'elles sont classées top dans mon carnet.⁶⁴

⁶³ Diesen auf die afroamerikanische Tradition zurückzuführenden Bodytalk beim Wort zu nehmen, wäre, wie David Toop und Ulf Poschardt herausstellen, ein imperialer Akt intentionierter Missdeutung. Denn Sprache wird in der Tradition des Signifying und auch des Rapping ja gerade mit Vieldeutigkeiten infiziert, um sie in ihrer Funktion als Machtsystem zu unterminieren. Siehe dazu Ulf Poschardt, *DJ-Culture. Disjockeys und Popkultur*. Hamburg: Rowohlt 2001: 190-196.

⁶⁴ „Es funktioniert wie beim Zuhälter. [...] Die Konsonanten, die Vokale, sie kriechen auf allen Vieren. Linguistischer Kuppler – des Stils. Pelzmantel und mein Leben hat eine Wendung genommen. [...] Ich habe die Wörter auf den Strich geschickt – für die Sinnlichkeit. Auf die Straße geschickt, als Nutten der Diktion. [...] Das Lexikon ist mein Territorium, ein Land, dessen König ich sein will. Ich behandle die Sätze wie echte Damen. Suche die schönsten aus, um sie hinters Fenster zu setzen, wie in Amsterdam. [...] Auch die Buchstaben, sie schufteten für mich. [...] Ja, so läuft das in meinem Job. [...] Sie haben bald verstanden, dass ihr Vergnügen mir dient. Wenn sie gut sind, füge ich sie in Sätze ein. [...] Aber das Allerbeste wird ihnen im Vers zuteil. Dann kommen sie in mein Notizbuch.“ (IAM: „Chez le mac“ aus: *L'école du micro d'argent*. Delabel/Virgin 1997).

Schrift und Sprache werden auf diese Weise zu einer Inkarnation eines negativ konnotierten Weiblichen, der Rapper aber wird zum Buchstaben-Zuhälter. Er macht sich die Buchstaben untertan, dringt in die Sprache ein, um sich eines der wesentlichen Machtinstrumente einer schriftkulturellen Gesellschaft anzueignen. Das Verb *niquer* führt beide Dimensionen zusammen, den sinnlichen Ursprungsbereich eines männlich sexuell aggressiven Dominations- und Penetrationsakts und die daraus abgeleitete mentale Durchdringung einer sich ihm verweigernden Kultur. Rap vergewaltigt sie folglich, penetriert sie, zerstückelt sie und ihre Worte, eignet sie sich an und schneidet sie auf sich zu.

So wird Rapping als Philosophie und Lebenskunst⁶⁵ schließlich selbst zur Identitätsressource wie u.a. das Lyric *Ma Maison* des Marseiller Massilia Sound Systems⁶⁶ demonstriert. Es beschreibt die Herstellung eines mentalen Hauses („mon refuge“), das immer und überall aufgeschlagen werden kann („j’en ai toujours une en construction“).

Refrain: Ma chanson c’est ma maison, / C’est elle mon refuge, ma protection.
Ma chanson c’est ma maison / Et j’en ai toujours une en construction

Faites de la place,	Jour et nuit au boulot
Faut que je débarrasse	J’aligne les mots au cordeau
Il faut que je trace	Comme on monte des agglos
Il faut que je terrasse	Comme on ajuste un tempo
Je creuse,	Je prends même pas le temps
Je pioche, je fouille	De siroter l’apéro
Mon histoire est joyeuse,	Il faut finir au plutôt
Elle parle pas d’embrouilles	Mon abri anti-cônòs
Je trouve le thème,	Je ne suis pas Le Corbusier
Ceci est sans problème	Ni Voltaire ni Mallarmé
Il y a tant de sujets,	J’ai pas fait l’université
Tant de choses que j’aime	J’ai pas fait les Arts et Métiers
J’ai le style et la façon,	Mais je connais la tradition
Comme tous les vrais maçons	Et un peu la littérature
Le riddim est en béton	Je gâche jamais la version
Et j’en ferai ma fondation.	Et mes couplets servent de murs.
Pas la peine de me dire ce que je dois bâtir	Moi quand j’étais minot
Pas de permis de construire	Je voulais un <i>marteau</i>
Pas de permis d’écrire	Je voulais un <i>stylo</i>
Ma chanson prend pas de place	Faire comme les pros

⁶⁵ Siehe dazu Richard Shusterman, *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Frankfurt/M.: Fischer 1994.

⁶⁶ Massilia Sound System, *Aïollywood*. Róker Promocion 1997.

Et ma maison se déplace	Aujourd'hui, c'est rigolo
Elle et moi ne faisons qu'un	Je me sers d'un micro
Nous ne gênons degun	C'est une chance mes amis
Pas de norme sur les formes	Et je vient le clamer bien haut
Pas de loi sur le ragga	Etre MC c'est aïoli
Laissez-nous vivre où l'on veut	Et faire bouger les raggas
Et chanter ce que l'on voit	Je rêve toutes les nuits
	C'est mon boulot et j'aime ça
Mais pendant que je pensais	Ma chanson c'est mon logis
Mon refrain s'est transformé	C'est ma Maison du Fada
En un solide plancher	Ça y est le toit est fini
Sur lequel on peut danser	On va chanter pour fêter ça. ⁶⁷

Seine Wände sind mit Rhythmus betoniert und sein Fußboden bietet eine gemeinsame Tanzfläche. Das Lied als Haus – eine traditionsreiche Metapher, deren sich bereits die Troubadourlyrik des Mittelalters bediente

⁶⁷ „Mein Lied, das ist mein Haus / Es meine Zufluchtsstätte und mein Schutz / Mein Lied, das ist mein Haus / Und ich habe immer eins im Bau (Refrain). 1. Macht Platz / Ich muss entrümpeln / Ich muss entwerfen / Ich muss die Erde bearbeiten / Ich grabe / Ich hacke, ich wühle / Meine Geschichte ist heiter / Sie erzählt nicht von Spinnereien / Ich finde das Thema / Es handelt nicht von Problemen / Es gibt so viele Motive / So viele Dinge, die ich liebe / Ich habe Stil und Form / Wie alle echten Maurer / Der Rhythmus ist aus Beton / Ihn werde ich als Fundament benutzen. 2. Nicht nötig mir zu sagen, was ich bauen soll / Keine Baugenehmigung / Keine Schreibgenehmigung / Mein Lied braucht keinen Platz / Es und ich wir sind eins / Wir stören niemanden / Keine Normen der Formen / Keine Gesetze für Reggae / Lasst uns leben wo wir wollen / Und singen was wir wollen. Doch während ich so dachte / hat sich mein Refrain verwandelt / in einen tragfähigen Fußboden / auf dem man tanzen kann. 3. Tag und Nacht an der Arbeit / reihe ich meine Wörter auf die Schnur / So wie man Ballungsräume erbaut / So wie man ein Tempo reguliert / Ich nehme mir nicht einmal die Zeit, einen Aperitif zu trinken / Ich muss so schnell als möglich fertig werden / Mit meinen antibourgeois Unterschlupf / Ich bin nicht Corbusier / und auch nicht Voltaire oder Mallarmé / Ich war nicht auf der Universität / Ich hab auch nicht die Künste studiert / Aber ich kenne die Tradition / Ein wenig auch die Literatur / Ich verderbe die Verskunst nicht / Und meine Strophen dienen als Mauern. 4. Als ich noch ein Kind war / wollte ich einen Hammer / Wollte ich einen Stift / Wollte es halten wie die Prolos / Heute finde ich das lustig / Ich benutze ein Mikro / das ist eine Chance, meine Freunde / Und ich brülle ziemlich laut hinein / MC zu sein ist aïoli / Die Raggas zum tanzen zu bringen / Davon träume ich jede Nacht / Das ist mein Job und ich liebe ihn / mein Lied ist meine Wohnung / Es ist mein Haus des antifaschistischen Kampfes / Geschafft, das Dach ist fertig / Wir werden singen, um das zu feiern.“

– bietet einen Identitätsentwurf, der deutlich macht, dass es nicht mehr um Stabilität und Orientierung an kollektiven Normen und Werten geht, sondern um Kreativität, Flexibilität, Dynamik und Gemeinschaftsgeist; also Eigenschaften, die einem beständig wechselnden Bedingungen ausgesetzten postmodernen Individuum in jeder Lage soziale Handlungsfähigkeit verleihen.

Rapping ist deshalb nicht nur ein Sprechen, es ist ein kreatives Arbeiten an der Sprache, die als Voraussetzung und Werkstoff der eigenen Identitäts- wie Wirklichkeitskonstruktion eingesetzt wird. So sägt sich der Rapper seine Wortbausteine zurecht, wie auch die Fotocollage eines Szenemagazins augenfällig macht. Zu sehen ist ein MC, aus dessen Mund Kreissägeblätter hervorquellen. Rapping bricht Sprache auf und spricht ihre Determinationsfiguren *um*. Es handelt sich um einen Akt der (Wieder)Aneignung von Sprache, die den Sprechenden zum Zentrum seines eigenen Diskurses werden lässt.

Lauter Buchstaben entstanden mit Hilfe von
Schreibwaren / was ich schreib war'n Resultat
von einem Schreiwahn / Ich war Teil einer
Vision die aus mir selbst entstand [...]
eingeklemmt zwischen dem A und dem K
wurde es mir klar ich war / der 27. Buchstabe
das komplette Alphabet stand gegen mich [...].
(Frederik Hahn)

Auch die Graffiti-Kultur⁶⁸ eignet sich Sprache an. In diesem Falle handelt es sich um ein *Handhaben* von Worten, wie Darstellungen der Writerszene auf ihre Weise zu erkennen geben; beispielsweise mit einem Graffiti, das einen geöffneten Mund in einer Handinnenfläche zeigt. Tagging und Graffiti arbeiten ebenfalls mittels einer Rekonfiguration von Sprache auf Identitätsbildung hin. In diesem Falle wird die Schrift in einzelne Buchstaben zerlegt, die sich der Sprayer ebenso untertan macht, wie der Rapper mit Silben und Reimen jongliert. Der Sprayer zerstört dazu zunächst die Ordnung und in diesem Fall auch die Beschaffenheit der vorherrschenden Schreibkultur. Wir haben es mit einem semiologischen, aber auch mit einem stilistischen Anschlag auf ein geschlossenes institutionalisiertes Zeichensystem zu tun, das grundlegende

⁶⁸ Writing gab es bereits vor der Hip-Hop-Kultur und es gibt auch eine von ihr unabhängige Szene, aber im Rahmen der Hip-Hop-Bewegung hat sie sich verbreitet und intensiviert.

Ordnungsstrukturen repräsentiert⁶⁹, denn wie der Sänger, Schriftsteller, Maler Rammellzee, eine Schlüsselfigur des amerikanischen Graffiti, formulierte: „Das, was wir schreiben, kommt dem Bild von Symbolen der Zerstörung des Alphabets, dem Tod des Wörterbuchs gleich.“⁷⁰

Warum aber soll die Grundlage abendländischer Kultur, ihr Wissensspeicher zerstört werden? Medientheoretische und medienhistoriografische Überlegungen machten in den letzten Jahrzehnten deutlich, dass insbesondere die abendländische Geschichte seit der Neuzeit durch eine zunehmende Aufwertung intellektzentrierter Rollen und durch die Entkoppelung des Wahrnehmens und Kommunizierens aus den raumzeitlichen Bindungen des *hic et nunc* gekennzeichnet ist.⁷¹

Mit diesen Wandlungsprozessen muss die Hip-Hop-Kultur in Beziehung gesetzt werden, denn sie greift in auffallendem Maße auf die Prototypen menschlicher Kommunikation zurück. In oralen (oder zumindest vorwiegend oralen) Kulturen stellt die Hervorbringung von Äußerungen einen dynamischen körperlichen Akt dar, der in konkrete Kontexte eingeordnet ist, die Kopräsenz anderer Menschen voraussetzt und an den beobachtbaren Körper eines sprechenden/singenden oder hörenden Menschen gebunden ist. Literalität hingegen steigert einerseits abstraktes Denken, andererseits entfernt sie den Menschen von seiner (individuellen) sinnlichen Wahrnehmung und sie isoliert ihn aus einer intersubjektiven Konsensbildung. Die „Abgestorbenheit des Textes“⁷² garantiert zwar seine endlose Wiederlesbarkeit und damit auch -deutbarkeit, aber die fixierte Materialität entfaltet auch Autorität. Der

⁶⁹ Beat Suter, *Graffiti – Rebellion der Zeichen*. Karlsruhe: R.G. Fischer 1988: 163.

⁷⁰ Zitiert nach Suter, 1988: 137.

⁷¹ Siehe dazu v.a. Schmidt, *Die Zähmung des Blicks. Konstruktivismus, Empirie, Wissenschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998; Walter J. Ong, *Oralität und Literalität. Die Technisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997 (amerik. Ausgabe: (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Methuen & Co.); Marshal McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge & Kegan Paul 1967 sowie ders., *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Deutsch von M. Nänny. Düsseldorf und Wien: Econ Verlag 1968 (amerikanische Originalausgabe, *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University Press 1962); Band 1 dieser Reihe: *Zunge und Zeichen*. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 2000; Kimminich, „Synaesthesia und Entkörperung der Wahrnehmung: Bemerkungen zu einer historischen Entwicklung in Europa vom 17. bis zum 20. Jahrhundert.“ In: *Zeitschrift für Semiotik* (2002b) Band 23/Heft 3-4: 71-109.

⁷² Ong, 1987: 84.

Wandel von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit, dessen Beobachtung seinerseits der Vorstellung einer mit Hegemonieansprüchen verknüpften Polarisierung zwischen Oralität und Literalität unterliegt, ist deshalb das Ergebnis einer folgenreichen Zähmung der Sinne. Denn um lesen und schreiben zu können, musste der Körper stillgelegt und diszipliniert werden. Beide Tätigkeiten verlangen exakte Koordination von Körperhaltung, Händen, Buch, Papier und Augen.⁷³

Im Graffiti werden die Sinne wieder wach und der schreibende Leib lebendig. Das statische Medium Schrift wird zu einer körperlich dynamischen Aktion, die einer entkörpererten, rigiden, machtbesessenen Zeichenkultur entgegengesetzt wird. Indem die Zeichen durch spezifische Formgebung belebt werden, wird ihnen, wie viele Sprayer spontan formulieren, eine Stimme und Leben verliehen. Sehr aussagekräftig kommt dies auch auf einem CD-Cover einer algerischen Rap-Gruppe (*MBS = Le Micro Brise le Silence*) zum Ausdruck, auf der das Foto einer besprühten Mauer zu sehen ist: „Mur blanc – peuple muet“.

Indem sich der Sprayer der Zeichen bemächtigt, bemächtigt er sich seiner eigenen Stimme und da niemand sie hören will, muss er sie sichtbar machen, als Zeichen seiner Existenz und seines Charakters. Die Vorstellung vom menschlichen Charakter entwickelte sich wortgeschichtlich aus dem Buchstaben bzw. aus dem körperlichen Akt des Einritzens oder Einschreibens. Die physisch durchgeführte Formgebung wurde auf die menschliche Persönlichkeit übertragen. Dieser Bezug zwischen Mensch und Buchstabe ist im Englischen *character* noch vorhanden und lässt sich an der Tradition der Figuralbuchstaben beobachten.⁷⁴ In der Graffiti-Kultur wird der Begriff deshalb auch insbesondere für figurale Darstellungen benutzt. Aber auch den Buchstaben selbst wird Körperlichkeit verliehen. Als Mahnmale für den physiologischen Lebensbezug der Schrift wird dabei mit ikonischer und symbolischer Signifikation des Zeichens gespielt, wobei die signifikative Funktion durch die stilistische Gestaltung meist in den Hintergrund tritt. In dieser funktionalen Spannung beleben die bunten Schriftzüge und Bildschriften den virtuellen (Kultur)Raum des Zeichensystems Stadt⁷⁵,

⁷³ Genaueres zur kognitiv-semiotischen Fundierung des Lesens siehe Sabine Gross, *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, und dies., „Lesen – Körper – Text.“ In: Kimminich u.a., *Zunge und Zeichen*. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 2000: 151-186.

⁷⁴ Gross, 2000: 154.

⁷⁵ Siehe dazu Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Aufstand der Zeichen*. Aus dem Französischen übersetzt von Hans-Joachim Metzger. Berlin: Merve Verlag

machen die steinerne Machtdemonstration einer Gesellschaft zu einem sozialen Organismus. Denn wenn wir die Stadt als Makro-Organismus betrachten, dann wird mit den in ihr angebrachten Lebenszeichen auch den in ihm lebenden (aber gesellschaftlich nicht integrierten und damit nicht anerkannten) Mikro-Organismen Lebens- und Entfaltungsraum eröffnet. Sie schreiben sich dem sozialen Raum Stadt *ein*, markieren ihn mit ihren Persönlichkeiten.

Diese Zusammenhänge machen auch erkennbar, warum *Tags* und Graffiti vorzugsweise am städtischen Zugverkehr und entlang den Autobahnen angebracht werden. Züge verbinden Stadtzentren und -ränder; sie werden vor allem von arbeitenden, d.h. am lebens- und identitätsspendenden Tauschverkehr des städtischen (wie gesellschaftlichen) Organismus teilhabenden Individuen benutzt. Autobahnen verbinden Städte miteinander. In diesem Verteilersystem, den Adern einer Stadt, eines Landes, der Welt, Spuren zu hinterlassen, hat hohe Symbolkraft. Ausgeschlossene und/oder auf ihre Existenz aufmerksam machende Individuen führen dort die (Lebens)Zeichen ihres Selbst in die Blutbahn des sie ausschließenden Organismus ein und lassen sie kursieren. Bei diesen Über/Lebens/Zeichen handelt es sich um polyseme Zeichen. Sie können als Antikörper eines noch vorhandenen überlagerten Organismus und/oder als dominante Machtstrukturen, also (system)angreifende ‚Killerviren‘ betrachtet werden; je nach Perspektive. Unkontrollierbar sind sie allemal. Einmal in einer Stadt aufgetreten, pflegen sie sich unaufhaltsam zu vermehren.

Nun wird auch deutlich, warum ein derartiger mit körperlichen Anstrengungen und v.a. erheblichen Risiken verbundener Aufwand betrieben wird, die eigene Wortmarke zu entwickeln, zu gestalten, zu verbreiten und präsent zu halten: Sie versichert den Schöpfer seiner Existenz und seiner Persönlichkeit. Denn die Namens Kürzel der Sprayer sind nicht mehr und nicht weniger als die ersten Schritte zu einer sich manifestierenden und auch rebellierenden Identität. Der deutsche Rapper

1978: 34: „Seltsamerweise machen übrigens die Graffiti die Wände und Flächen einer Stadt wieder zu einem Körper, zu einem Körper ohne Ende noch Anfang, gänzlich erogenisiert durch die Schrift, so wie der Körper durch die primitive Inschrift der Tätowierung erogenisiert werden kann. [...] Indem [...] sie die Wände tätowieren, befreien SUPERSEX und SUPERKOOL sie von der Architektur und machen sie wieder zur lebendigen, immer noch sozialen Materie, zum beweglichen Körper der Stadt vor seiner funktionalen und institutionellen Markierung.“

und Sprüher Torch, alias Frederik Hahn⁷⁶, beschreibt das zugrunde liegende Lebensgefühl:

Ich hab soviel geschrieben aber niemand hört her
Würde der Welt zu gerne sagen was ich wert wär'

[...]

und ich ging auf die Straße mit meinem Marker, es hat niemand gemerkt
seit diesem Tag hab ich Züge gesprüht und die Wände von Heidelberg gefärbt
Ich hab meinen Namen gemalt 1000 Mal und mehr
Meist als Meisterwerk damit es das Selbstbewußtsein stärkt
Ich hab Tags mit 'nem Stein in die Scheiben von Bushaltestellen gekratzt
damit mir der Kopf nicht platzt!⁷⁷

Ihre bürgerlichen Namen ablegend, wählen sich Sprayer meist mehrere Lebensabschnittspseudonyme. Mit der Arbeit an der Gestaltung ihrer Namenszüge verändert sich folglich nicht nur ihr grafisches Können, sondern auch ihr Lebensgefühl. Denn mit dem selbst und bewusst gewählten und gestalteten Pseudonym wird aus einem fremdbenannten Alter ein sich selbst bestimmendes und sich selbst stilisierendes Ego. Als solches kann es entweder seine Identität entfalten oder sich in den Dienst einer ‚höheren‘ Aufgabe stellen.⁷⁸ Der Writer tut beides. Er befreit sich aus den seine Identität absteckenden familiären und d.h. immer auch nationalen, kulturellen, ethnischen und teilweise auch subkulturellen Determinanten⁷⁹ und er tritt in die lokale (ethnizistische Differenzierungen nicht ausschließende) sowie in die internationale Gemeinschaft der Writer ein:

Wenn man schon was gebracht hat, ist der Writer-Name wie ein Markenzeichen. Und selbst wenn nicht, dann ist er die andere Identität, das andere Leben, für das man sich entschieden hat, um diesen Familienkram, dieses Normale loszuwerden und anders zu sein.⁸⁰

⁷⁶ <http://www.mtorch.de/flash.html>.

⁷⁷ Torch: „Ich habe geschrieben“, aus: *Blauer Samt*. 360° Records 2000.

⁷⁸ Der Namenswechsel ist eine alte Praxis innerhalb unserer Kultur, v.a. im religiösen Sektor, der die neuen Namen mit hoher Symbolkraft auflädt. Umtaufungen sind meist auch mit Aufgabenstellungen verbunden. Wir finden sie bereits in der Bibel. Aber auch die weltliche Kultur kennt den Gebrauch des Pseudonyms schon seit Jahrhunderten, zum Schutz eines Autors oder zur Schaffung von Interessengemeinschaften.

⁷⁹ Unter den Writern befinden sich nicht selten ehemalige Gangbanger. Siehe dazu Oliva Henkel, Tamara Domentat und René Westhoff, *Spray City. Graffiti in Berlin*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1994: 97.

⁸⁰ Jürgen Deppe, *Odem: On the run. Eine Jugend in der Graffiti-Szene*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1997: 142. Zur Sprayer-Crew als Ersatzfamilie siehe auch Erfahrungsbericht eines 36ers (d.h. Kreuzberger Sprayers) in

Odem, einer der ersten Berliner Writer, dessen Namen noch heute bei den Toys, d.h. den jungen, unerfahrenen oder schlechten Sprayern, Ehrfurcht oder aber (wegen seines Stildogmatismus) Kritik hervorruft, nannte sich zunächst Fetzo, SOR, dann Odem und schließlich SOS. Der gebürtige junge Kroat, der sich hinter diesen Pseudonymen verbirgt, beschreibt sein Dasein vor seiner Existenz als Sprayer folgendermaßen:

Früher hatte ich ein Spiel, mit dem ich mir oft stundenlang die Zeit vertrieb: Ich saß in meinem Zimmer auf dem Boden, den Rücken zur Tür gelehnt und die Füße gegen den Schrank gestemmt, weil das die einzige Methode war, die Zimmertür zuzukriegen, und warf den Tennisball gegen die Wand. [...] Bumm ... Tschak. Immer wieder. Stundenlang. [...] Bumm ... Tschak. Mir war das Leben einfach zu langweilig. Alles ödete mich an. Ich war 13 und wusste nichts mit mir anzufangen, gar nichts. [...] Ich hielt die Tür zu, [...] um meine Ruhe zu haben und mit dem Tennisball zu spielen. Bumm ... Tschak. Meistens stand mein Vater noch eine Weile vor der Tür, wenn er meinte, daß ich wieder einmal was falsch gemacht hätte und er mich geschlagen hatte und fluchte. Ich hielt die Tür zu und warf den Tennisball. Bumm ... Tschak. So wie ich das mal in einem Knastfilm mit Steve McQueen gesehen hatte, der sich in seine Zelle setzte, nachdachte und dabei einen Baseball gegen die Wand warf. Immer wieder. Ohne dieses Bumm-Tschak wäre ich durchgedreht.⁸¹

Odem, der Leben spendende Atem, ein Hauch zwischen Leben und Tod, verdichtet das Lebensgefühl, das sich Peter K. im Tagging und v.a. im freestyleten Graffiti eröffnete. Die Wahl dieses Namens beschreibt er folgendermaßen: „Und dann natürlich der Name selbst, ODEM, altdeutsch für den Atem, der den Styles Leben einhaucht, der Atem, der bewegt und über Leben und Tod entscheidet.“⁸² Beides gab ihm den Antrieb, nach sich zu suchen und die Zeichen seiner Selbst an möglichst viele Stellen in der Stadt oder an einer S-Bahnlinie zu sprühen, um sie am anderen Tag als Beweis seiner Existenz entweder vor Ort wieder zu sehen oder sie anhand der Fotos seines Blackbooks⁸³ kritisch zu einem neuen, besseren Entwurf

Henkel, 1994: 91.

⁸¹ Deppe, 1997: 16-17.

⁸² Ebd.: 183. – An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass unter den Jugendlichen der Writer-Szene nicht nur eine besonders hohe Anzahl von oft auch tödlichen Unfällen, sondern auch eine überaus hohe Selbstmordrate zu verbuchen ist, wie in verschiedenen Gesprächen mit Sprayern deutlich wurde. Siehe dazu auch Bernard van Treck, *Writerlexikon. Legale und illegale Malerei im Stadtbild*. Überarbeitete Neuauflage, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998: 235.

⁸³ Mit ‚Blackbook‘ bezeichnet der Sprayer sein Skizzenbuch, das seine Entwürfe,

zu überarbeiten. Denn „Ich sprühe, also bin ich“ lautet einer der in diesem Falle Existenz behauptenden Writersprüche.⁸⁴ So wurden die Buchstaben nicht nur zu seinen ständigen Begleitern, sondern zum Ausdruck seines Lebensgefühls und schließlich zu seinem Lebensinhalt. Sie sollten sein Innerstes materialisieren. Wie besessen arbeitete er an ihrer Gestaltung:

Ich machte tage- und nächtelang Skizzen, um meinem Ideal näherzukommen. Die Buchstaben kriegten Bäuche wie Segel, Spitzen wie Kanonen, Verzierungen wie eine Reling. Der Style verschlang sich wie Tau und Takelage und wurde immer prächtiger, mächtiger, uneinnehmbarer. Meine Styles sollten wie Schlachtschiffe wirken [...]. Sie sollten sich nie geschlagen geben, sondern immer unter vollen Segeln stolz den Kampf suchen, bedrohlich wirken und gleichzeitig elegant. Mein Name sollte siegreich sein.⁸⁵

Aus SOR oder Se Optik Revolution, wie er auf seinen ersten End-to-End – die Bemalung eines ganzen S-Bahnzuges – sprayte, wurde eine Buchstabenphilosophie, die er zur Mission erhob, seine *Stylisme Mission*. Und von da an schrieb sich Peter K. SOS, *Style of Spirits*, auf das Banner seines identitären Schlachtschiffs⁸⁶, gleichzeitig ein solidarischer Hilferuf im Namen eines geknebelten Buchstabens:

Das war der Anfang meiner „Stylisme Mission“, meiner Idee davon, daß es im Style Gesetze geben müßte, die sich am Optimalen orientieren, am Leben, am Ausdruck, an der Form und der Schönheit. [...] Ein Buchstabe kann aussehen wie er will, deformiert, plump, statisch, ganz egal, wenn er dem Grundprinzip folgt und bewußt gemacht ist, hat er eine Seele, dann lebt er, dann ist er genauso individuell wie jeder Mensch. Ein Buchstabe der keine Seele hat, ist kein Buchstabe und sein Schöpfer kein guter Writer.⁸⁷

Letztendlich wird mit Tagging und Graffiti der Existenzanspruch einer Gruppe von Individuen in einer Stadt bzw. in einer Gesellschaft

Fotos von seinen Werken (v.a. von seinen Zügen) und Skizzen der von ihm bewunderten Graffitikönige enthält, die er sich im Laufe seiner Reisen eintragen lässt. Es ist einerseits einziges Zeugnis seines künstlerischen Schaffens und seiner künstlerischen Entfaltung, da seine Werke aufgrund der chemischen Reinigungsmittel meist nur wenige Stunden oder Tage existieren. Andererseits ist es ein Dokument, mit dem der Sprayer seiner illegalen Kunst wegen zu überführen ist; es wird aus beiden Gründen deshalb wohl behütet.

⁸⁴ Hans Joachim Kann, „Ich sprühe also bin ich: Gegenwartsarchäologie auf der Spur von Graffiti.“ In: *Sprachdienst*, Wiesbaden 7/8 1984: 108-112.

⁸⁵ Deppe, 1997: 156.

⁸⁶ Abbildungen der genannten Graffitis in Deppe, 1997: Farbtafeln VI und XIV.

⁸⁷ Deppe, 1997: 129.

eingemahnt, in der ihnen weder funktionsfähige soziale Bindungen, ausreichende Möglichkeiten der Entfaltung noch Perspektiven der Lebensplanung zur Verfügung stehen. „[...] le tag ou le graff mural vont bien au-delà de ce désir de reconnaissance. Cette forme artistique rend compte des dysfonctionnements urbains.“⁸⁸ Gegen diese nicht nur urbanen, sondern auch sozialen Störungen werden Zeichen gesetzt, u.a. von den „Caffern“, wie sich beispielsweise die Mitglieder der Berliner Gruppe *CAF* nennen (= *Children against frustration*). Mit ihren überdimensionalen Buchstaben bauen sie Frust und Aggression ab, stellen Identitäten her und dar, bringen ihre Lebensfreude zum Ausdruck und verteidigen – nicht immer gewaltfrei – ihre binnenhierarchische Dominanz. Ihre Zeichen sind als unablässige Erinnerung der anderen an die Existenz Anderer zu lesen. Und da sie immer wieder ‚gecrosst‘ – d.h. überspragt bzw. von einer Nofitti⁸⁹-Gesellschaft übertüncht oder ‚gebufft‘, also chemisch abgespült werden, müssen sie beständig erneuert werden; denn mit den Zeichen werden Identitäten gelöscht – kreative Identitäten.

Dass ihre Signaturen schwer verständlich erscheinen, liegt nicht nur an den für Außenstehende dieser Buchstabenästhetik unentzifferbaren Schnörkeln, hinter denen sich bedrohliche Botschaften zu verbergen scheinen. Es liegt auch nicht an ihrer Illegalität. Die Ursache ist vielmehr in der Selbstverblendung einer Gesellschaft zu suchen, die den Preis für ihr eigenes Wohlergehen nicht wahrhaben will. Ihrer Bequemlichkeit, ihrem Fortschrittswahn und ihrer Gier nach Geld und Macht opfert sie (nicht nur) ihre eigene Jugend: Sie stellt sie an die Wand. Dort aber bilden diese nur ab, was schriftkulturelle Gesellschaften seit jeher betreiben: Ein suffisantes Spiel mit Zeichen, den Insignien jeder Macht.

Breaking ist eine öffentliche Arena für den grandiosen Triumph der Männlichkeit, der Intelligenz und der Gewandtheit. Kurz gesagt,

⁸⁸ Alain Milon, *Etranger dans la ville. Du rap au graff mural*. Paris: Presses Universitaires de France 1999: 118: „[...] Tag oder Graffiti gehen weit über die Sehnsucht nach Anerkennung hinaus. Diese Form des auch künstlerischen Ausdrucks zeigt Störungen urbanen Lebens an.“

⁸⁹ Nofitti nannte sich eine vom CDU-Politiker Dieter Hapel gegründete Berliner Bürgerinitiative, die sich für stärkere Strafverfolgung von Sprüher*innen einsetzte. – Treeck, 1998: 191.

des Stils. Breaking ist die Art und Weise Deinen Körper zu benutzen, um Deine Identität in Strassen und Züge, in Parks und Gymnasien einzuschreiben. (Sally Banes⁹⁰)

Betrachten wir abschließend auch den Breakdance. Identitätsarbeit wird in diesem Falle nicht nur intellektuell, sondern v.a. vermittelt des Körpers geleistet. Es handelt sich um einen spezifischen Umgang mit den Bewegungsfähigkeiten des eigenen Körpers; sie generieren Identität.

Bei Breakdance, Popping und Locking handelt es sich um Tanzstile oder Gangarten, die sämtlich von Gang-Mitgliedern oder Ex-Gangmitgliedern aus den amerikanischen Ghettos entwickelt wurden.⁹¹ Wir haben es mit Bewegungsstilen und -techniken zu tun, die in erster Linie auf leiblich-affektiver Selbsterfahrung, d.h. in diesem Falle insbesondere auf einer an Aggression und Verteidigung anknüpfenden Selbstdarstellung beruhen, aber auch auf Imitation und karikaturesker Verzerrung. Des weiteren von Bedeutung sind Respekt und der eiserne Wille, dem Anderen immer wieder etwas Neues und Vollkommeneres entgegenzusetzen.

Der Begriff Breakdance verweist zunächst einmal auf die Verortung der Bewegung in der Musik, getanzt wird während der Breaks, d.h. immer an den Stellen, an denen der DJ verlängerte rhythmische Instrumentalparts einspielt. Unabdinglich ist für alle genannten Stile deshalb die absolute Übereinstimmung mit Rhythmus und Musik. Zum Breakdance zählen verschiedene Figuren, deren Basisbewegungen v.a. aus dem Kung-Fu oder der Capoeira übernommen wurden, also aus Nahkampftechniken ursprünglich tödlicher Tänze. Durch kontinuierliche Wiederholung werden beispielsweise aus den Drehbewegungen, mit denen der Kung-Fu-Kämpfer vom Boden aufsteht, die sogenannten Windmills, Drehbewegungen auf Brust, Schulter, Rücken oder Kopf, mit bzw. ohne Zuhilfenahme der Hände. Aus der Capoeira stammen v.a. die statischen Figuren, die aus Hand- oder Schulterständen heraus entwickelt werden, im Breakdance sind sie u.a. Inspirationsquelle für die so genannten Freezes, d.h. Figuren, mit denen Powermoves abrupt angehalten werden. Damit werden absolute Körperbeherrschung und Stil demonstriert. Aus der Capoeira wird aber auch die wesentliche mentale Grundeinstellung übernommen: die Täuschung des Gegners. Denn mit den teilweise spielerisch

⁹⁰ „Breaking is a public arena for the flamboyant triumph of virility, wit, and skill. In short, of style. Breaking is a way of using your body to inscribe your identity in streets and trains, in parks and high school gyms.“

⁹¹ Siehe dazu v.a. Dorit Rode, *Breaking. Popping. Locking. Tanzformen der Hip-Hop-Kultur*. Marburg: Tectum Verlag 2002.

grotesken Bewegungen sollten in diesem von unbewaffneten Sklaven ausgeübten Kampftanz die bewaffneten Sklavenaufseher verwirrt oder getäuscht werden, um im geeigneten Moment einen gezielten und tödlichen (bzw. lebensrettenden) Stoß versetzen zu können.

Das Popping entstand in den ausgehenden 60er Jahren in San Francisco. Charakteristisch sind seine abrupten, abgesetzten Bewegungen. Inspirationsquelle sind Figuren aus Comics, Zeichentrick- und Science-Fiction-Filmen, Videospiele, aber auch Phänomene wie Wasser und Strom. Im Popping werden einzelne Körperpartien isoliert gearbeitet, was Illusionen der Schwerelosigkeit oder Fernsteuerung hervorruft, wie v.a. am Moonwalk und Robotismus deutlich wird.

In den Ghettos von Los Angeles ist der Ursprung des Spaß betonenden Locking zu suchen. Es basiert auf relativ einfach erscheinenden rhythmusbetonten Schritten, die allerdings unter unterschiedlicher Akzentsetzung ausgeführt werden, denn sie orientieren sich nicht immer am Takt des Beats, sondern auch an den Off-Beats, den Zwischentakten, was den Tänzern eine besondere Dynamik verleiht. Darüber hinaus handelt es sich um Bewegungen, die aus einem kontrollierten Zustand ‚heraus geschleudert‘ und wieder ‚eingerastet‘ werden. Die witzigen Effekte dieses Tanzstils rücken ihn der Karikatur sehr nahe.

Der Bewegungskode mit denen der Breaker seine Identität her- und -darstellt muss erst als solcher herausgestellt und seine Komplexität aufgefächert werden.⁹² Denn Breaker, Popper oder Locker gestalten verschiedene kulturell vorgegebene bzw. semantisierte Körperbewegungen und -techniken interaktiv um. Sie isolieren sie aus ihren Ursprungsbereichen, de- und rekonstruieren ihren Ablauf, fügen sie in neue Kontexte ein oder karikieren sie. Dadurch entstehen neue, Identität, Originalität und Authentizität generierende Bewegungsstile.

Interviews und Gespräche mit professionellen B-boys und solchen, die es werden wollen, sowie v.a. die Zusammenarbeit mit der *Compagnie Magic Electro* aus Strassburg geben Aufschluss darüber, wie die Akteure diese Bewegungstechniken und -stile empfinden.⁹³ Immer wieder wird betont, dass Breakdance Wohlbefinden erzeugt und Energien erweckt und zwar aus der Dynamik der eigenen Bewegungen heraus. In ihr erleben die

⁹² Da meine Untersuchungen zum Breakdance zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen sind, sind die nachfolgenden Ausführungen als eine erste Skizze der bisherigen Ergebnisse zu verstehen.

⁹³ Siehe dazu auch Alain Lapiover, „La danse hip hop, passage du témoin.“ In: *Rue des usines* No 38/39 Brüssel 1998 und v.a. Rode, 2002.

Tänzer ein Gefühl der Energie und Vitalität, das ihre Aggressionen, Ängste und Frustrationen (vorübergehend) abbaut, ihnen Selbstbewusstsein verleiht oder aber der Selbstinszenierung und -verteidigung dient, wie v.a. im Breakbattle.

Betrachtet man diese auf leiblich-affektiven Erfahrungen basierende Körperbewegungsstrategie vor dem Hintergrund der von Robert Gugutzer diskutierten Unterscheidung zwischen Leib und Körper⁹⁴, dann wird deutlich, wie im Breakdance Leibempfinden und Körpertechnik – im Sinne Helmuth Plessners – als Ausgleich zwischen *Leibsein* und *Körperhaben* ineinander verschränkt werden: Durch ein gesteigertes Körperbewusstsein werden mit den einzelnen Muskeln die affektiven Momente sozialen – und d.h. immer auch interleiblichen – Handelns kontrollierbar. Besonders im Breakbattle ist zu beobachten, wie Emotionen kreativ in komplexe, aufeinander bezogene Bewegungsfiguren und -stile (begleitet von ‚kommentierenden‘ Gesten) sowie (auch von mehreren Tänzern gleichzeitig und spontan) choreografisch inszenierte Bewegungskombinationen umgesetzt werden. Es handelt sich dabei um eine „leibliche Kommunikation“ oder „wechselseitige Einleibung“⁹⁵, mit der Respekt bei den anderen erwirkt werden kann – ein sehr wichtiger Faktor in einem sozialen Alltag, der von Aggressionen geprägt ist, aber auch in einem Alltag, dem aufgrund gesellschaftlicher Mißstände generell Möglichkeiten fehlen, Anerkennung zu gewinnen.

Das in hohem Maße kontrollierte Zusammenspiel zwischen Leib und Körper ermöglicht im Breakdance eine reflexive Selbstdistanzierung, durch die der Körper bewusst und in extremer Weise gleichzeitig als instrumentelles und expressives Medium einsetzt wird. Diese Distanzierung beruht aber in diesem Falle weniger auf einer auf Denken, Vernunft und Sprache zurückzuführenden Identitätsher- und -darstellung, als auf einem „leiblich-praktischen“⁹⁶ Sinn“, durch den „das Individuum Zugang zu seiner sozialen und materiellen Umwelt gewinnt“.

⁹⁴ Siehe dazu oben: XXXIII-XXXV.

⁹⁵ Robert Gugutzer (*Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002: 285) verwendet diese Begriffe im Anschluss an Hermann Schmitz, um einen nicht notwendigerweise bewussten Vorgang sozialen Handelns zu beschreiben: „Gemeint ist damit, dass in sozialen Begegnungen die Interaktionspartner das, was sie vom Anderen am eigenen Leib spüren, auf irgendeine Weise in ihr Handeln aufnehmen.“

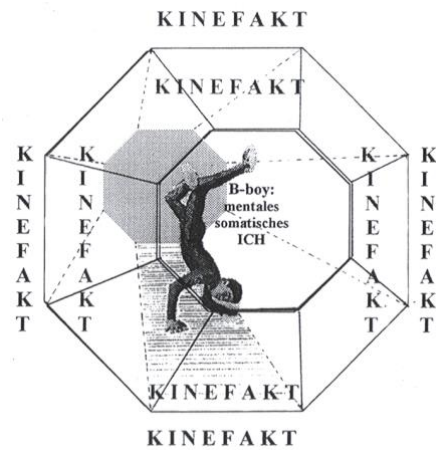
⁹⁶ „Mit ‚praktisch‘ ist gemeint, dass sich die Erfahrung der Sozialwelt in entscheidendem Maße im unmittelbaren Handeln vollzieht, diesseits einer reflexiven Auseinandersetzung und einer Versprachlichung.“ Gugutzer, 2002:

Um dieses spezielle Identität her- und -darstellende Wechselspiel zwischen Leibempfinden und Körperbewegung abschließend auch im Kontext soziokultureller Rahmenbedingungen beschreiben zu können, schlage ich analog zu Roland Posners Begriffen Arte- und Mentefakt⁹⁷ den des *Kinefakts* vor. Er bezeichnet einen Bewegungsablauf, der einem kultur-, gesellschafts- sowie gruppenspezifischen Handlungs- bzw. Bedeutungskontext zugehört. Als solcher legt das Kinefakt Raum- und Leiberfahrungen seiner Mitglieder fest. B-boys aber spielen mit Kinefakten. Sie isolieren sie aus ihren Ursprungsbereichen, de- und rekonstruieren ihren Ablauf und ihren Stil, fügen sie in neue Kontexte ein oder karikieren sie. Dadurch entstehen neue, Identität, Originalität und Authentizität generierende Kinefakte.

Die Identitätsher- und -darstellung des B-boys beruht also auf einer Überschreitung des kinetischen Spielraums kulturell kodierter Körperbewegungsmuster. Mit Hilfe eines Polyeders lässt sich die Beziehung zwischen Kulturkörper und der sowohl Körper als auch Leib ein- und aufeinander beziehenden Identitätsbildung des Breakers sichtbar machen (siehe Abb. nächste Seite). Die ‚Haut‘ des Kulturkörpers besteht aus Kinefakten, die sowohl somatische als auch kinetische Erfahrungsspielräume ihrer Mitglieder determinieren. Schauen wir von außen auf seine aneinanderstoßenden Flächen, dann müssen wir uns diese als kulturspezifisch vorgegebene Bewegungsmuster vorstellen. Als solche dichten sie die individuellen Erfahrungsspielräume leiblichen Erlebens ab.

132, siehe auch 276-277.

⁹⁷ Posner, 1992: 16-34.



Nun wird auch deutlich, was der Breaker macht. Anhand seiner auf einer besonderen Art der „Leib-Körper-Kontrolle“⁹⁸ beruhenden Rekonfiguration vorhandener Bewegungsmuster tanzt er sich aus der Haut gesellschaftlich vorgegebener Kinefakte heraus; er transzendiert den Kulturkörper. Daher wird Breakdance von den Ausübenden immer auch als ein befreiendes Erleben ihres in hohem Maße leiblich empfundenen Selbst beschrieben. Es siedelt insbesondere in der eigenleiblichen Grenzerfahrung, die der Breaker durch beständiges Überbieten seiner Bewegungsfiguren (v.a. im Battle) erzeugt.

Meine bisherigen Ergebnisse lassen sich abschließend in sechs Thesen zusammenfassen:

1. Hip-Hop ist im Kontext einer überlebensnotwendigen Selbst(re)-konstruktion einer heterogenen und beständig zunehmenden Anzahl postkolonialer Immigranten bzw. einer desillusionierten Jugend zu sehen. Er ist ein vielschichtiges Repräsentationssystem, mit dem Identitäten und Gemeinschaften entworfen werden. Als globaler Verbund eint er auch eine große Anzahl an (in der Diaspora) weltweit unter jeweils lokalspezifisch wechselnden Voraussetzungen lebenden

⁹⁸ Damit bezeichnet Robert Gugutzer (2002: 278) eine gleichzeitige Kontrolle des instrumentellen bzw. expressiven Gebrauchs des Körpers sowie des leiblich-affektiven Befindens, die mit der Kontrolle eines Selbst korreliert.

Individuen anhand einer bestimmten Lebensphilosophie und über eine spezifische Art des kommunikativen, Differenz und Interferenz erzeugenden Handelns.

2. Hip-Hop ist ein komplexes Zeichensystem, das prämoderne (aural-orale bzw. körperorientierte) mit postmodernen (technologischen) Weltwahrnehmungs- und Darstellungsrastern verschmelzen lässt, so dass Elemente verschiedener kultureller Traditionen und High-Tech zu einem neuen ästhetischen Ganzen fusionieren, aus dem sowohl lokalspezifische als auch transkulturell einsetzbare Interaktionsstrategien entwickelt werden.
3. Hip-Hop öffnet einen materiellen wie symbolischen Interaktionsraum, in dem eine vielfältige Re-Kombination von sprachlichen wie körpersprachlichen Ausdrucksinhalten und Ausdrucksweisen stattfindet. Diese bieten ein breites Spektrum für Selbsterfahrung und Selbstdarstellung. Beides vollzieht sich sowohl durch zustimmende als auch ablehnende Anknüpfung an das Netzwerk nationaler, regionaler oder ethnischer Konzeptualisierungen.
4. Hip-Hop ist ein hochgradig kodiertes Kommunikationssystem, das auf gesellschaftliche Entwicklungen reagiert, und zwar auf der Ebene, auf der sie entworfen werden: im Bereich mentaler Vorstellungen und somatischer Kodierungen im Bereich des Körpergedächtnisses. Dazu werden die Prototypen menschlicher Kommunikation genutzt: eine gesprochene, mit Gestik verbundene Sprache und eine ausgeprägte Körpersprache. Durch ihre Rekonfiguration können unmittelbare Wirkungen erzielt werden, als es im Rahmen einer schriftsprachlichen Vermittlung von Normen und Werten möglich wäre.
5. Hip-Hop ist Ausdruck eines sich selbst generierenden Systems, das sich unter Stress zu regenerieren versucht, indem er sich durch prospektive Regression⁹⁹ selbst erneuert. D.h. er stellt seinen unter Druck stehenden Individuen mangels funktionsfähiger Angebote Rollen aus weit zurückliegender Vergangenheit oder aus anderen Kulturen zur Verfügung. Diese werden aktualisiert, kombiniert und rekonfiguriert, indem sie aus ihren Konstruktionskontexten herausgelöst und in neue Geschichten eingebettet werden. Sie stellen ein Surrogat derjenigen Ressourcen dar, die den integrierten

⁹⁹ Siehe dazu Kimminich, 2001a: 170.

Mitgliedern einer nationalen, kulturellen oder ethnischen Gemeinschaft im Allgemeinen zur Verfügung stehen.

6. Im Hip-Hop manifestiert sich die Identitäts- und Wirklichkeitskonstruktion einer auf unterschiedliche Weise marginalisierten, entrechteten oder frustrierten Bevölkerungsgruppe. Diese vollzieht sich über eine Aneignung des eigenen Körpers, des Stadtkörpers und des Kulturkörpers und in der Schaffung eines eigenen Kommunikationssystems, das de- und rekonstruierend auf sämtliche Bestandteile der menschlichen Sprache und Körpersprache zugreift.
- Die Aneignung des eigenen Körpers sowie eines unerschöpflichen Bestandes kulturell kodierter, wie individuell variiertes Kinefakte vollzieht sich über tänzerisch expressive Fähigkeiten, den Breakdance, das Locking und Popping.
 - Die Aneignung oder Verortung im urbanen Organismus wird anhand der speziellen somatischen Praxis von Schrift sichtbar, dem Tagging und Graffiti.
 - Die Aneignung des Kulturkörpers bzw. die Identitätsarbeit im subjektspezifischen Sinne wird über eine performative, körperorientierte Selbstdarstellung, über Story-telling bzw. (Hi)Story-(re)telling, insbesondere über konzeptuelle Metaphern erreicht, über die sich das Individuum ständig neu konstruiert und in Zusammenhänge einbringt, die dadurch verändert werden.
 - Die (Wieder)Aneignung akustischer Memorate vollzieht sich im DJing und im Beatboxing. Diese Techniken, die natürliche, musikalische wie technologisch erzeugte Klangwelten zitieren oder imitieren und kombinieren, greifen rekonfigurierend auf den kulturellen Lautvorrat der Menschheitsgeschichte zurück.

An der Zeichen- und Körperpraxis der Hip-Hop-Bewegung lassen sich für das spannungsreiche Zusammenleben plurikultureller Gruppierungen richtungsweisende Strategien sozialer Interaktion beobachten, die eine individuelle Identitätsher- und -darstellung auch unter schwierigen Bedingungen ermöglichen. Handlungsorientierende Mente- und Kinefakte verschiedener Kulturen werden dabei wiederbelebt, verkörpert, zusammengeführt und in lokalspezifisch geprägte, aber mobile (also global einsetzbare) Taktiken sozialer Interaktion integriert. Basis dieser daher als transkulturell zu bezeichnenden kollektiven Praxis sind zwar Konkurrenz und Wettbewerb, aber auch Respekt vor der Leistung und der Andersartigkeit des Anderen.

An allen fünf Ausdrucksmedien des Hip-Hop ist zu beobachten, dass durch die kontinuierliche Auseinandersetzung untereinander und die daraus resultierende Weiterentwicklung individueller Stile aggressive Energien zu einem beträchtlichen Anteil in kreative umgepolt werden können. Dieser sich unterschiedlich entfaltende Schöpfungsdrang stellt eine neue Form der Identitätsbildung dar, deren Viabilität beständig neu überprüft wird. Identitätsarbeit erweist sich im Hip-Hop folglich als „aktive Herstellungsleistung von persönlichem Sinn und Kohärenz“, die sich gleichzeitig in Kontexten sozialer Abgrenzung und Anerkennung vollzieht.¹⁰⁰ Denn auch wenn die selbstorganisatorischen Ich-Instanzen untereinander in binnenhierarchischen Positionskämpfen einem beständigen Härtestest unterliegen, gewähren sie prinzipiell jedem anderen Zutritt zu einer Gemeinschaft, die trotz harter Spielregeln durchaus auch soziales und politisches Engagement beweist. Auf diese Weise wird aus den jeweils lokalen ‚Lost Elements‘ (siehe Abb. oben S. 46¹⁰¹) ein globaler ‚Mikro(fon)Kosmos‘ kommunitärer und kommunizierender Individualitäten, die „nicht am Maßstab ‚starker Werte‘ oder ‚stabiler Identität‘ zu messen sind, sondern an ihrer Möglichkeit, Handlungsfähigkeit im Alltag zu begründen.“¹⁰²

¹⁰⁰ Keupp in Barkhaus u.a., 1996: 402.

¹⁰¹ Außenseite des Einladungs-Flyers zur 1. Geburtstagsparty (März 2002) der monatlich stattfindenden Treffen der Berliner Hip-Hop-Szene.

¹⁰² Keupp in Barkhaus u.a., 1996: 402.