

1 Einleitende Bemerkungen

Am Anfang steht normalerweise die Faszination der Musik. Danach einsetzende Reflexionen sind nur Versuche zu verstehen, was auch schon unverstanden gefallen hat. (Jacob 1993, 15)

De La Soul Is Dead war 1991 meine erste HipHop-Schallplatte. Ein Rap-Album aus den Vereinigten Staaten, das in musikalischer, ästhetischer und textlicher Hinsicht alles mir bis dahin Bekannte erweiterte und übertraf. *De La Soul*, das Trio Posdnous, Trugoy the Dove und Pacemaster Mace aus Long Island, New York, produzierten zusammen mit Prince Paul eine Musik, deren Beats zunächst eine zuvor nicht gekannte Intensität, Tiefe und Dumpfheit vermittelten und zugleich mit vielleicht 90 teils trällernden, teils schwerfälligen und feuchtwarmen Schlägen die Minute zu einem gespannten und wohligen Dahinhören verpflichteten. Um und über diese Beats formten sich eklektische Melodieschnipsel, Radiojingles, wundersame Sprachfetzen und Ausrufe verschiedener Personen, verschachtelte, nicht näher zu definierende Geräusche und eine komplizierte Wortakrobatik zu einer teils psychedelisch-anästhesierenden (Posdnous heißt rückwärts gelesen *sound sop*), teils mitreißenden, schrägen und unzumutbaren Soundmischung, die sich zu den bis dahin bekannten melodiosen Strophe-Refrain-Mustern zeitgenössischer Volks-, Pop- und Rockmusik so verhielten wie vielleicht der Kontext New York/USA zum Kontext Rottweil/ Schwarzwald. Das offensichtliche Bedürfnis von *De La Soul*, mich als Hörer an der Vielzahl ihrer musikalischen Ideen, am Suchen von, am Basteln und am Abarbeiten an Klang frei „von der Seele“ weg teilnehmen zu lassen, schafft bis heute immer wieder die Bereitschaft, sich auf diese Musik einzulassen. Und natürlich der immens intensive Bass als bestimmendes treibendes/ bremsendes Rhythmusselement eines sich ständig überlagernden und brechenden Fließens, das sich aus verschiedensten Klangquellen speist. Deutlich wird die schiere Menge an musikalischen Verweisen und Zitaten durch einen Blick auf die Angaben zur Urhebererschaft der einzelnen Stücke. Neben unzähligen Alltagsgeräuschen finden Samples von über 100 Künstlern verschiedener musikalischer Genres bei der Produktion der Platte Verwendung.

Gleichzeitig scheint das verbale Mitteilungsbedürfnis der Rapper immens zu sein (Posdnous kann auch gelesen werden als *pass the news*). Auf dieser Schallplatte wird unglaublich viel gesungen, geredet, gesagt, erzählt, dialogisiert. Nicht immer ist alles beim ersten Hören zu erfassen, und manche Passagen enthalten Slang, Witzchen und Neologismen, die für Nicht-Eingeweihte gar vollkommen

unverständlich bleiben. Es werden Geschichten erzählt, die sich im Alltag der Künstler zutragen können oder zugetragen haben und die von ihrer Herkunft berichten: historisch, sozial, räumlich. Geschichten, die von Hoffnungen, Wünschen und Träumen erzählen oder die einfach nur gute Laune vermitteln wollen. Ein Titel handelt beispielsweise von Begegnungen in einer lokalen *Burger King*-Filiale, ein anderer von einer samstäglichen Party in der städtischen Rollschuhbahn. Persönliche Stücke berichten etwa vom Schwangerschaftsabbruch der Freundin eines Bandmitglieds oder vom Traum, den Radiosender *WRMS* einzurichten, der nur *De La Souls* Lieblingsmusik spielt.

Die einzelnen Stücke der Platte sind nicht wie üblich durch kurze geräuschlose Standardpausen von einigen Sekunden Dauer unterbrochen, sondern durch kleine Szenen – *skits* – welche die Platte in eine Rahmenhandlung einbetten: Kinder finden in einer Mülltonne ein Tonband der neuen *De La Soul*-Platte, das ihnen von drei bösen Buben gewaltsam entrissen wird. Die Freude über den Fang legt sich aber bald, nachdem das Band in einem tragbaren Kassettenrekorder abgespielt wird. Nach den üblichen Bewertungsmaßstäben der B-Boys fällt die Musik gnadenlos durch: Wo denn die Zuhälter seien und die Pistolen und die expliziten Flüche, fragt der Anführer der Bande, nachdem er einen seiner Kumpane, der die Musik eigentlich nicht schlecht findet, mit kräftigen Faustschlägen zur Ruhe gebracht hat. Am Ende muss er gar selbst zurückgehalten werden, das Band mit der unerträglichen Musik nicht zu zertrümmern. Mit den Worten „De La Soul is dead!“ landet das Band schließlich wieder an seinem ursprünglichen Platz, in der Mülltonne.

Diese Geschichte wird auf der Innenhülle der Platte zusätzlich noch als Comic in schwarzweiß visualisiert. Spätestens hier wird auch klar kontextualisiert. Die Szenen spielen sich ab in einer Straße vor einer großstädtischen, US-amerikanischen Hochhauskulisse, die merkwürdig durch einen Bretterzaun von der Szenerie abgetrennt scheint. Die Protagonisten sind Jugendliche und junge Erwachsene, die modische Haarschnitte, Klamotten und Turnschuhe tragen. Sie begrüßen sich mit bestimmten Gesten, kommunizieren mittels für Außenstehende unverständlicher Umgangssprache und unterhalten sich über aktuelle populärkulturelle Themen und Personen. Sie verbringen ihre Zeit gemeinsam mit Gleichaltrigen in mehr oder weniger abgegrenzten Gruppen auf der Straße. Hier stehen einige Kinder, die ihre Lektüre einer Rap-Zeitschrift nur unterbrechen, als eines von ihnen das *De La Soul*-Tape findet, dort die drei bösen Buben mit ihrem cholerischen und rechthaberischen Anführer, und schließlich kommt eine Gruppe älterer Jugendlicher ins Bild, zwei Männer und eine Frau, die merkwürdig afrikanisch anmutende Kopfbedeckungen tragen, „natürliches Mineralwasser“ trinken und sich lieber von einem *De La Soul*-Tape unterrichten lassen wollen als an diesem Tag zur Schule zu gehen.

Das alles wirkte im heimischen Jugendzimmer seltsam deplaziert. Das hochkomplexe Sprach- und Zeichensystem der Platte blieben ebenso wie die musikalischen Zitate und Andeutungen zunächst fremd und exotisch. Die mannigfachen Verweise führten zu einer gewissen Überforderung beim Nachvollziehen der Texte und beim Hören der Musik. Zugleich allerdings bereitete das

Vielfältige und mir Neue von *De Las* Musik Spaß und Erstaunen. Spaß am Zuhören, beim Mit- und Nachsummen einzelner Passagen, beim Wiederholen kleiner Sätze, bei der eigenen Bewegung zum Rhythmus der Musik. Erstaunen über die Möglichkeiten der musikalischen Verwendung unterschiedlichster Klänge, über das Beherrschen von und Spielen mit Musiktechnologie, über die wiederholte Rückkehr zu dieser ‚schwierigen‘ Platte, über das Hochpersönliche und Alltägliche dieser Musik, die von Menschen nicht viel älter als ich selbst in einer großen Stadt weit weg gemacht wurde. Die musikalische, soziale und geographische Reichweite der eigenen Wahrnehmung schien sich durch diese Musik zu vervielfachen.

Die Möglichkeit, diese Platte in einem kleinen Musikgemischtwarenladen einer 20.000-Seelen Gemeinde im Süddeutschen erwerben zu können, verkürzte diese räumliche Distanz freilich auf die Zeitspanne, nach der die Plattenfirma *Tommy Boy Music* den Tonträger auch in Europa veröffentlichen und in welcher der global agierende Time Warner-Vertrieb ihn an alle angeschlossenen Geschäfte bundesweit verteilen konnte. Diese Mediation durch musikindustrielle Prozesse der Produktion und Distribution wurde multimedial ergänzt durch die Rotation des Videoclips zu *DeLas* Single-Auskopplung von *Ring Ring Ring (Ha Ha Hey)* auf dem Musikkanal MTV und in dessen US-amerikanischer HipHop-Show *Yo! MTV Raps*. Das in einer weichen schwarzweiß Atmosphäre gehaltene Video zeigt abwechselnd geschnitten unter anderem die rappenden Künstler in Maskerade, Tänzer, die sich zur Musik bewegen, Personen, die Kopfhörer tragen und im Takt der Musik nicken sowie in Nahaufnahme eine transparente Tonbandkassette, welche den Refrain des Liedes als Anrufbeantworteransage abspielt.

Der letztendliche Grund diesen Tonträger zu kaufen, war die Wahl zur „Platte des Monats“ in der Musikzeitschrift *Spex*, die zwei Ausgaben später mit einer Titelgeschichte über *De La Soul* nachlegte (Scheuring 1991). Auf diesen fünf Zeitschriftenseiten mischte der Autor Schilderungen der eigenen Hörerfahrung mit Passagen eines Interviews, das er mit *De La Soul* auf Long Island hatte führen können sowie mit allgemeinen Ansichten darüber, wie HipHop-Musik zu Beginn der 1990er Jahre gefasst werden sollte. Der Beitrag verwies auf ein ganzes Universum anderer Gruppen und Genres mit je eigenen Ansichten zu und Herangehensweisen an Rap-Musik und orientierte sich dabei an den zentralen Koordinaten der Berichterstattung über HipHop: Musikindustrie, Subkultur, Politik, Ethnizität, Differenz / Identität, Spaß, Technologie und Herkunft.

Um diese Koordinaten herum entspinnen sich zwei Hauptfragen, an denen sich die HipHop-Rezeption allgemein abzuarbeiten versucht: So beziehen sich *What time is it?* oder *What's up?* auf das Wissen darüber, was passiert, was abgeht: *to know what is happening* oder *to know what's going on*. Ob und wie man sein Leben meistert hängt ab von den ökonomischen, sozialen und kulturellen Ressourcen, die man mobilisieren kann. Das verfügbare Wissen über sich selbst, seine soziale Gruppe, seine Klassen- und Schichtzugehörigkeit, über größere gesellschaftliche Zusammenhänge, über historische Kontexte und materielle Lebensumstände ermöglicht, Identität zu reflektieren, sich zu positionieren und (politische) Strategien abzuleiten. Mit diesen Fragen und den möglichen musikalischen

Antworten positionieren sich Rapper und DJs in ihren eigenen musikalischen Zeitzonen, außerhalb der offiziellen Zeitrechnung der Kalender und Chronometer.

Auch die zweite zentrale Fragestellung im HipHop bezieht sich auf die Positionierung der Sprecher und der Hörer: *Where are you from?* und *Where you are at?* fordern auf, sich selbst sozial, historisch und räumlich zu verorten. Stärker als in anderen musikalischen Genres werden im HipHop Ort und Räumlichkeit, das gegenseitig konstitutive Verhältnis von Gesellschaft und Raum, betont und artikuliert. Die Künstler stellen insbesondere immer wieder Bezüge her zu den kulturellen Ursprüngen von HipHop und verorten sich in den verschiedenen sozialräumlichen Kontexten der US-amerikanischen Großstadt. Für *De La Soul* ist Amityville, eine suburbane Siedlung auf Long Island in Sichtweite zur Hochhauskulisse Manhattans, der geographische Ort ihrer Musik. Sozial verorten sie sich innerhalb eines größeren musikalischen Gruppenzusammenhangs. Die Gäste auf der Platte tragen Namen wie *Black Sheep*, *Jungle Brothers* oder *Q-Tip* von *A Tribe Called Quest*. Zusammen sind sie die *Native Tongue* Familie, ein loser Zusammenschluss von Künstlern, denen es in erster Linie um Respekt gegenüber sich selbst und den anderen, um Toleranz und ein menschliches Miteinander geht. Mit Hilfe von HipHop lokalisieren sie ihr eigenes Leben selbstbewusst in einer sozialen Umwelt, die wahrgenommen wird als entlang ökonomischer, ethnischer und räumlicher Linien unterteilt und separiert. Als erfolgreiche afroamerikanische Künstler im HipHop nutzen die *Native Tongues* ihre Möglichkeiten zur Positionierung, indem sie ein politisches und geschichtliches Bewusstsein propagieren, das sich auf das einzelne Individuum und die eigene soziale und ethnische Gruppe ebenso bezieht wie auf die US-amerikanische Gesellschaft als Ganzes. Gegen den zeitgenössischen Ökonomismus im HipHop der frühen 1990er Jahre, dessen Protagonisten häufig durch die Anhäufung und das Zur-Schau-Stellen materiellen Reichtums und das Streben nach individuellem Erfolg das Modell einer weißen Mittel- und Oberschicht nachzuahmen suchen, setzen die *Native Tongues* ein ‚schwarzes‘ Bewusstsein, eine Haltung, welche sich den historischen Wurzeln der Afroamerikaner verpflichtet sieht und den Einzelnen als Teil einer Gruppe (*tribe*) begreift, die strukturelle und systematische Benachteiligungen zu erdulden hat und diesen nur gemeinsam erfolgreich begegnen kann.

Where you're from? und *Know where you're at?* sind die entscheidenden im HipHop verhandelten Fragen, die auch den Weg in die vorliegende Arbeit weisen. Als persistente Inhalte und Themen von HipHop beziehen sich die Künstler immer wieder auf unterschiedliche Ebenen von Räumlichkeit: von Empfindungen und Aussagen des eigenen Selbst über lokale Gruppen der Zugehörigkeit wie Familie, Freunde oder die Gang der Nachbarschaft, das infrastrukturelle Umfeld der eigenen Stadt, über Reisen, die Netzwerke zu Personen in anderen Städten, das Leben als marginalisierte und sozialräumlich segregierte ethnische Gruppe, bis hin zu global zirkulierenden medialen Musik- und Bilderwelten.

Denn Popmusik hat ein höchst eigenartiges Verhältnis zur Poesie wie zur Politik des Ortschaftenspezifischen, der Lokalität. Aufgezeichnete Musik überbrückt physische und zeitliche Barrieren ohne Probleme, sie verändert unseren Begriff des Lokalen und des Unmittelbaren und macht den vertrauten Kontakt zu weit entfernten Kulturen möglich. Aber gerade weil aufge-

zeichnete Musik so beweglich ist, erhöht sie auch unsere Wertschätzung des Lokalen. (Lipsitz 1999, 41)

Durch ihre musikalischen Praktiken schreiben sich die Künstler in unterschiedliche physische und imaginierte Räume ein. Dies gilt auch für die verschiedenen anderen Ausdrucksformen, die mit HipHop in Verbindung stehen: Graffiti hinterlassen in urbanen Umwelten visuelle Markierungen einer Suche nach selbstbestimmten bildnerischen Gestaltungsmöglichkeiten, dem Bedürfnis nach Abgrenzung und kreativer Identitätsfindung, inspiriert von der eigenen Fantasie, durch Arbeiten von Vorbildern, aus Büchern oder Filmen. Auseinandersetzungen und Diskussionen darüber, ob es sich bei Graffiti um verbotene Schmierereien krimineller Subjekte in öffentlichen und privaten städtischen Räumen oder um ästhetisch goutierbare Wandbilder kreativer Jungkünstler auf der Suche nach Identität handelt, die es lohnen, in Galerien ausgestellt zu werden, verdeutlichen Werte und Bedeutungen, die Graffiti seit den 1970er Jahren an unterschiedlichen Orten zugeschrieben werden. Auch durch die raumgreifenden Gesten und Bewegungen von Breakdance-Darbietungen und die häufig kompetitiv ausgetragenen Begegnungen, bei denen sich Tänzer messen und von einer sie umringenden Zuschauermenge angefeuert werden, besetzen Räume durch verkörperlichte, performative Handlungen und Artikulationen im Hier und Jetzt.

Die Texte zu Rapsongs sind voll von impliziten wie expliziten geographischen Bezügen, Benennungen bestimmter Örtlichkeiten, mehr oder weniger ausführlichen Beschreibungen von Lokalitäten. In keinem Interview fehlt die Frage nach Herkunft, Geschichte und den Vorbildern der Künstler, und in vielen Plattenrezensionen wird hervorgehoben, wie sehr die Texte der Rapper verwurzelt sind in ihrer Stadt, in ihrer Nachbarschaft oder in ihrer sozialen Gruppe. Die geläufige HipHop-Phrase *to put it on the map* meint mehr, als seine Herkunft zu benennen und sich selbst auf einer topographischen Landkarte zu positionieren. Auf Photos und Plattenhüllen präsentieren sich die Künstler *in situ*, an dem (sozialen) Ort, vor dem und für den sie stehen wollen, der für sie stehen soll. Die Künstler repräsentieren. Aber nicht nur die ganz konkreten Orte und Räume der eigenen Lebenserfahrung werden dargestellt, verbalisiert und vertont, sondern es geht auch darum, die eigenen Gedanken und Ideen auf die öffentliche Tagesordnung zu setzen. So sind neben der materiellen Umwelt unterschiedliche, verhandelbare Vorstellungen und Ideen von Orten und Räumen von besonderer Bedeutung. Die (*neighbor*)hood, das eigene Viertel, die Straße, das großstädtische Ghetto, *HipHop America* oder *Planet Rock* sind Beispiele geographischer Realitäten und Imaginationen auf verschiedenen Maßstabsebenen, die zumindest im US-amerikanischen HipHop zentral sind für die Organisation von Werten, Bedeutungen und Handlungen. Auch in Deutschland sind Begriffe wie Block, Szene oder Jam wichtiger Bestandteil der Artikulationen von Künstlern und Hörern, die nur zu einem Teil als adoptierte und adaptierte Rhetorik des US-amerikanischen HipHop interpretiert werden können. Diese räumlichen Bezugspunkte und Imaginationen sind keineswegs persistent, sondern Künstler, Publikum und Medien ändern ständig deren Bedeutungen und erzeugen neue Kartographien mit eigenen Maßstäben, sozialen Topographien und thematischen Inhalten. Damit bieten sie

immer wieder räumliche Referenzpunkte und Grenzlinien, die eine Verortung am richtigen oder falschen, am guten oder schlechten, am echten oder unechten, am authentischen oder nicht authentischen Ort implizieren. Wo ist der geeignete Ort von und für HipHop in den USA, wo in Deutschland? Kann und darf ein Künstler aufgrund seiner Herkunft über bestimmte Themen berichten? Ist sein Ort und damit er selbst authentisch und *real*?

Rap-Musik kann aber nicht allein auf die gereimten textlichen Inhalte reduziert werden. Entscheidend ist, dass *lyrics* hier nicht wie Lyrik oder Prosa funktionieren, sondern gerade die Musik und das Wie des Sprechens den Liedertexten zu ihrer umfassenden Wirkung verhelfen. Als typisches stilistisches Element von HipHop-Musik gilt ein auf Rhythmik angelegtes Klangmuster, das auf einem Wechselspiel von Schlagzeug, Perkussion und beweglichen Basslinien beruht. Dazu verwenden DJs insbesondere Breakbeats, instrumentale Überleitungsphasen bereits veröffentlichter Musiktitel mit dominantem Rhythmus, um neue Stücke zusammen zu mischen und zusammen zu schneiden. Dazwischen werden häufig Klangphrasen geschoben, die sich den rhythmischen Grundmustern anpassen. Zusätzlich werden verschiedenste Klangquellen wie Straßenszenen, Teile von Werbespots, Mitschnitte von Telefonaten, das Heulen von Polizeisirenen oder Töne aus Computerspielen beim Musizieren rekontextualisiert. Unterstützt durch rhythmisierte und häufig gereimte Sprechpraktiken geht von der Musik eine motorisch, körperlich stimulierende Wirkung aus (Wicke, Ziegenrucker, Ziegenrucker 1997, 418).

Zwar wird in der Regel der Rapper oder *MC* (*Master of Ceremony, Microphone Controller*) als die zentrale Figur im Rap stilisiert, welche zunächst ihre eigenen Botschaften verbalisiert. Zugleich aber wird den Fähigkeiten der Musikproduzenten Respekt gezollt und den DJs etwa auf Live-Konzerten ganz bewusst Zeit eingeräumt, in der sie ihre Fähigkeiten an den Plattenspielern, Mixern und Rhythmusgeräten demonstrieren können. Rap-Musik ist so nicht nur verbale Reflexion eines Standpunktes, sondern umfasst den reflexiven und durch Produktionstechnologien vermittelten Gebrauch von Geräuschen und zuvor aufgenommener Musik. Das musikalische Zitat verweist räumlich, zeitlich und sozial auf die Ursprünge der verwendeten Klangmaterialien und rekontextualisiert sie im aktuellen Schaffen der Musiker. Welche Samples werden ausgewählt, mit welchen werden sie kombiniert? Wie war der ursprüngliche Entstehungskontext, wie werden sie neu gefasst? Spielen Musiker auf Instrumenten oder werden Klänge aus Synthesizern und Samplern eingespeist? In welchem Verhältnis stehen Liedertexte und klangliche Elemente der Musik? Welche Rolle spielen Rhythmik, Melodie und Harmonie?

Die Wahrnehmung von Rap-Musik als ‚Krach von Neger[n], die um eine brennende Mülltonne hüpfen‘ – in nur wenig unsympathischeren Fällen von einem Augenzwinkern begleitet – zeigt, wie sehr die Musik als in räumliche (das verfallende US-amerikanische Großstadtghetto), zeitliche (Neger als historisch spezifische Rassenklassifikation ‚schwarzer, wilder und gefährlicher Untermenschen‘) und soziale (Mitglieder einer deprivierten und verarmten städtischen Arbeiterklasse) Kontexte verankert wahrgenommen werden kann. Gleichzeitig verdeut-

licht diese Formulierung, wie scharf die Grenzen zwischen Musik und Nicht-Musik, zwischen angemessenen und unangemessenen Lauten, zwischen eigenen und fremden Klangräumen verlaufen können. Hier wird die Möglichkeit der individuellen wie kulturellen Übertragung und Übersetzung einer Musik verneint, der heute längst ‚globale‘ Verbreitung zugesprochen wird. Dabei sind es in der Regel weniger die Botschaften und Inhalte der Liedertexte, als vielmehr die Eigenschaften musikalischer Klänge, auch jenseits von Schriftsprache zu funktionieren, welche soziale, geographische und zeitliche Grenzen überwinden helfen (Frith 1996a, 236).

Genau auf diese transgressiven Eigenschaften von Musik spielen die Mitglieder der Münchner HipHop-Gruppe *Main Concept* an, wenn sie über die Rap-Rezeption in Deutschland sagen: „Niemand hat angefangen HipHop zu hören, weil er die Texte geil fand“ (Hülsmann 1997). Für sie sind die ausgeprägten Rhythmusmuster, enervierenden Basslinien und sich überlagernden Schichtungen von Rap ein erster Anknüpfungspunkt, HipHop-Musik außerhalb des historischen Entstehungszusammenhangs der US-amerikanischen Großstadt der 1970er Jahre zu konsumieren, zu rezipieren und schließlich zu adaptieren. Die Attraktivität von Rap-Musik in verschiedenen geographischen Kontexten speist sich demnach vor allem aus der Faszination von und dem Spaß an diesen Klängen und Rhythmen, die in die Magengrube fahren, Köpfe nicken und Ärsche wackeln lassen, die zum Mitsummen der Schleifen auffordern und gleichzeitig häufig so banal repetitiv, dumpf und simpel konstruiert wirken. „HipHop begann ausdrücklich als Tanzmusik, die durch Bewegung und nicht durch bloßes Hören gewürdigt werden sollte“ (Shusterman 1991, 616). Rhythmus ist im HipHop ein zentrales Mittel musikalischer Kommunikation.

Gleichzeitig bieten die verschiedenen thematischen Erzählinhalte der durch Klang und Rhythmus gestützten Raptexte sozialräumliche Anknüpfungspunkte an das eigene Alltagsleben. Die ausdrückliche Betonung eines räumlichen Bewusstseins und eines Identität stiftenden Ortsbezugs gilt als einer der entscheidenden Unterschiede zwischen HipHop und anderen Formen populärer Kultur (Forman 2000). Zwar werden auch in Liedertexten von Blues, Schlager oder Rockmusik Städte und Regionen explizit benannt, Rap bezieht sich aber intensiver auf einzelne Lokalitäten, Plätze, Straßenzüge, Häuserblocks oder Viertel. Die rhythmischen Erzählungen der Protagonisten werden innerhalb der eigenen sozialen und räumlichen Lebensumwelten verortet. Wie ‚wahr‘ und ‚real‘ die geschilderten Erfahrungen des Künstlers erscheinen, hängt entscheidend davon ab, ob und in welchem Maße ein Ortsbezug hergestellt werden kann, wie der Verweis gelingt auf die „grundlegenden thematischen Anliegen von Rap: Identität und Ort“ (Rose 1994, 10). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll im Mittelpunkt stehen, wie die Dynamiken von Ort und Raum durch unterschiedliche Akteure aufgenommen und verarbeitet werden und wie diese sich verändernden Organisationsprinzipien von HipHop in anderen geographischen Kontexten thematisiert, verändert und an die nationalen und lokalen sozialräumlichen Verhältnisse und Diskurse angedockt werden. Welche Räume sind für HipHop in den USA, welche für HipHop in Deutschland besonders bedeutsam? Wie werden von wem bestimmte Raumbilder

adaptiert, perpetuiert und neu erzeugt, und weshalb ändern sich ihre Bedeutungen in Raum und Zeit? Welche (subversiven) Potenziale verbergen sich hinter verschiedenen Artikulationen, Repräsentationen und Modalitäten der sozialen Produktion von Raum? Was bedeutet es, wenn im HipHop marginale Orte zentral werden, Problemviertel zu kreativen Milieus, Straßen zu authentischen Räumen, Jugendzentren zu Mittelpunkten innovativer Lebensgestaltung und Kinderzimmer zu 16-Spur-Tonstudios? Wie reflektiert Rap-Musik dies musikalisch? Wie verändert sich der Klang von HipHop, entstanden an den „Rändern des postindustriellen städtischen Amerika“ (Rose 1994, 21), in Raum und Zeit? Wie werden Orte und Räume kulturell produziert und reproduziert?

Obwohl seit den 1980er Jahren eine Fülle journalistischer und wissenschaftlicher Literatur unterschiedlicher Fachdisziplinen zu HipHop in verschiedenen räumlichen Kontexten entstanden ist, blieben diese Fragen bislang weitgehend unbeantwortet. Dies hat mindestens drei Gründe: Zum einen erschien und erscheint die quantitativ größte Zahl der Publikationen zu HipHop in englischer Sprache und thematisiert das Thema bis weit in die 1990er Jahre beinahe ausschließlich als angloamerikanisches Phänomen mit sehr starken Bezügen zum kulturellen Erbe der Afroamerikaner. Eine Romantisierung der geokulturellen Ursprünge ist ebenso eine Folge dieser sozialräumlichen Fokussierung wie die Etablierung eines Kanons entscheidender geschichtlicher Daten und Listen ‚großer‘ (das heißt häufig; erfolgreicher) Künstler und Rap-Stücke. HipHop außerhalb der USA gilt in der Regel als exotisches Derivat oder als passive Adoption der reinen US-amerikanischen Formen (Mitchell 1996, 22–39).

Der zweite Punkt betrifft die Obsession von Text und Vision. Das Sprechen und Schreiben über Rap-Musik wird in aller Regel reduziert auf inhaltliche und linguistische Textanalysen, ethnologische Beschreibungen des Beobachteten oder auf die analytische Darstellung der die Musik begleitenden visuellen Intertexte wie Mode, Videos oder Plattencover: „der text steht im zentrum“ (Androutopoulos 2003a, 16). Eine kontextsensitive Bewertung der Klänge scheint sich aufgrund einer häufig unterstellten Universalität tonaler Eigenschaften zu erübrigen. Ausgeblendet bleibt, dass die musikalischen und rhythmischen Qualitäten ebenso kraftvoll wirken können wie die textlichen Elemente. Hier scheint das traditionelle Instrumentarium der Sprach-, Literatur-, Sozial- und Kulturwissenschaften an seine Grenzen zu stoßen.

Der dritte Kritikpunkt schließlich bezieht sich auf eine unzureichende Konzeptionalisierung von Räumlichkeit. Zum einen verhärtet sich der soziale und lokale raum-zeitliche Ursprung von HipHop im New York der 1970er Jahre zum essentiellen und authentischen Ort kultureller Produktion, ohne den diskursiven Zusammenhang von Rap-Musik und den multiskalaren Entstehungskontexten anzuerkennen und herauszustellen. Zum anderen geht auch und gerade nach dem *spatial turn* in den Geistes-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaften die räumliche Rhetorik häufig nicht über die Erkenntnis ‚Global? Lokal? Glokal!‘ hinaus. Es finden sich selten Bestrebungen, unterschiedliche räumliche Maßstabebenen sowie verschiedene Artikulationen, Repräsentationen und Modalitäten der sozialen Produktion von Raum zu explizieren und analytisch abzugrenzen. Häufig kommt

ein räumliches Vokabular zur Anwendung, ohne dass die Konzepte von Raum und Räumlichkeit theoretisch fundiert oder raumimmanente Logiken und Codes dechiffriert werden würden. Räumlichen Begrifflichkeiten sind aber stets zu hinterfragen, ihre Beschränkungen und Unzulänglichkeiten aufzudecken und jene Machtbeziehungen zu identifizieren, die bei der musikalischen Produktion von Räumlichkeit wirksam werden (Connell, Gibson 2003).

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diesen Defiziten aus geographischer Perspektive zu begegnen und einen Beitrag zum Verständnis der Artikulation von Räumlichkeit im HipHop zu leisten. Artikulation meint dabei nicht nur ‚klar und deutlich aussprechen‘ oder ‚formulieren‘, sondern umfasst die verschiedenen Arten des Herstellens von Sinn und Bedeutung im kommunikativen Prozess unterschiedlicher Akteure. Es geht um die gelebten Formen der Mitteilung und des Ausdrucks etwa in schriftlicher, verbaler, klanglicher oder performativer Form. Artikuliert werden unterschiedliche soziale Konstellationen, die durch strukturelle Determinanten der jeweiligen historischen und sozialen Kontexte produziert und reproduziert werden. Klassischerweise formuliert für Wirtschaftsformen, die durch eine kapitalistisch organisierte Produktion dominant strukturiert werden, können auch andere soziale Konstellationen wie Ethnizität, Klasse, Geschlecht oder Räumlichkeit artikuliert werden (Hartley 1998). In der vorliegenden Arbeit soll das Konzept von Artikulation verwendet werden, um Verbindungen aufzudecken, welche in historisch, politisch und räumlich divergierenden Kontexten Räumlichkeit musikalisch produzieren. Dazu werden die als getrennt und sequentiell konzeptionalisierten Bereiche von Produktion, Mediation und Konsumtion zusammen gedacht. Nicht ein linearer Kommunikationsfluss musikalischer Bedeutungsgehalte steht im Mittelpunkt, sondern die Frage nach räumlichen Bedeutungen von Musik und musikalischen Texten im Prozess der Artikulation zwischen Musikern, institutionellen Kontexten und Konsumenten. „Die Bedeutung von Musik für ihre Beziehung zu kultureller Identität und für ihre sozialen Effekte erwächst aus einem Prozess, in dem Musiker, Industrie und Hörer miteinander und mit der sie umgebenden Kultur und dem sozio-politischen System ‚artikulieren‘“ (Negus 1999a, 135; vgl. auch Middleton 1990, 16–33).

Neben Deutschland bilden die USA als Ursprungsland von HipHop die geographischen Schwerpunkte der Untersuchung. Fokussiert wird dabei auf zwei Fragekomplexe. Einerseits: Wie kann (eine traditionelle, akademische) Geographie HipHop artikulieren? Wie kann sich Geographie auf (populäre) Kultur und Musik einlassen? Welche Methoden und Arten der Darstellung können zum Einsatz kommen? Die geographischen Basiskonzepte Innovation und Diffusion weisen einen ersten Weg, HipHop als kulturelle Neuerung der 1970er Jahre zu begreifen, deren geo-kultureller Ursprungsort lokalisiert und deren Ausbreitung in Raum und Zeit nachvollzogen werden kann. Das Aufspüren raum-zeitlicher Muster ist ein erster und wesentlicher Schritt, die komplexen Zusammenhänge kultureller Veränderung und Übersetzung zu fassen.

I would [...] define the theory of culture as the study of relationships between elements in a whole way of life. The analysis of culture is the attempt to discover the nature of the organization which is the complex of these relationships. [...] A key-word, in such analysis, is pattern: it is with the discovery of patterns of a characteristic kind that any useful cultural

analysis begins, and it is with the relationships between these patterns, which sometimes reveal unexpected identities and correspondences in hitherto separately considered activities, sometimes again reveal discontinuities of an unexpected kind, that general cultural analysis is concerned. (Williams 1971, 63)

Ist ein solcher struktureller Verständnisrahmen geschaffen, soll der zweiten Leitfrage nachgegangen werden: Wie artikuliert HipHop Geographie? Räumlichkeit als zentrales Organisationsprinzip von Werten, Bedeutungen und Handlungen im HipHop ist nicht konstant zu fassen, sondern wird fortwährend durch soziale, ökonomische und technologische Vermittlungsprozesse perpetuiert und transformiert. Räumliche Denkmuster und Artikulationsweisen entfalten sich dabei auf unterschiedlichen Maßstabsebenen mit unterschiedlichen Reichweiten. Der zweite Hauptteil der Arbeit soll entsprechend klären, wie die Besonderheiten von Raum und Ort immer wieder lyrisch und musikalisch im HipHop aufgenommen, verhandelt, reimaginiert und neu kartiert werden, kurz: wie populäre Rap-Musik Geographie artikuliert. Der Bedeutungswandel räumlicher Schlüsselkategorien und Begrifflichkeiten wie *ghetto*, *inner city*, *'hood*, *Hip Hop Nation*, Straße, Block oder Jam lässt Rückschlüsse zu, wie bedeutsame Orte und Räume im HipHop in unterschiedlichen geographischen und historischen Kontexten kulturell produziert werden.

In die vorliegende Arbeit fließen Arbeitsweisen und Lernerfahrungen der eigenen akademischen Sozialisation in Geographie und Soziologie an der Universität Heidelberg ein. Kulturgeographie war dabei bis weit in die 1990er Jahre hinein nicht mehr als ein Oberbegriff für eine in Subdisziplinen wie Wirtschafts-, Bevölkerungs-, Stadt- oder Sozialgeographie untergliederte Humangeographie. Auch wenn einzelne deutschsprachige Geographen bereits seit den 1970er und insbesondere in den 1980er Jahren räumliche Aspekte von Identität und Ethnizität thematisiert haben, so lässt sich erst zu Beginn des laufenden Jahrzehnts ein breites Interesse an diesen Forschungsthemen erkennen, die durch Untersuchungen zu Geschlecht, Macht und Subversion, Körper, Emotion oder Ästhetik ergänzt werden. So wurde einerseits eine Öffnung gegenüber neuen (populär)kulturellen Themen vollzogen und andererseits das klassische Methodenspektrum um Anleihen aus anderen kultur-, sozial- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen erweitert. Traditionelle anthropogeographische Arbeitsweisen wie Beobachten, Beschreiben, Klassifizieren, Kartieren, Verorten und Visualisieren von Artefakten sowie das Interpretieren von mehr oder weniger offensichtlichen Korrelationen *im Raum* werden ergänzt durch Methoden beispielsweise der Textanalyse, Ikonographie, Semiotik oder Dekonstruktion, welche die Produktion *von Raum und Räumlichkeit* als sozialen Prozess anerkennen. Die hier vorgestellte Herangehensweise an HipHop-Musik reflektiert das persönliche Abarbeiten an diesem Übergang von Kulturgeographie zu einer „Geographie des Kulturellen“ (Sahr 2003). Entsprechend beschränkt sich die vorliegende Arbeit nicht auf *den einen* theoretischen oder methodischen Ansatz, sondern will versuchen, durch die Verbindung unterschiedlicher Wissensquellen und Arten der Interpretation zum Verständnis kultureller Praktiken im HipHop beizutragen. Explizit stehen dabei Ort, Raum und Räumlichkeit im Mittelpunkt der Überlegungen.

Ein zweiter wichtiger Einfluss auf *HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie* ist das Studium von Publikationen, die zu HipHop und aus HipHop heraus entstanden sind. Diese Berichterstattung wurde bereits sehr früh geprägt von Journalisten und Musikkritikern, die zum Teil im direkten Umfeld der Künstler agierten und zunächst in etablierten, später auch in neu entstehenden und spezialisierten Zeitungen, Magazinen und auf Internetseiten publizierten. Die akademischen Diskurse wurden bis weit in die 1990er Jahre dominiert von englischsprachigen Publikationen zu HipHop in den USA, wo sich unterschiedliche Fachbereiche von Cultural und Black Studies über Geschichte und Anthropologie bis hin zu Musikwissenschaften und Theologie stark interdisziplinär mit HipHop beschäftigten. Ein nennenswerter eigenständiger Beitrag der Humangeographie zu musikalischen Themen allgemein und HipHop im Besonderen lässt sich erst in den vergangenen etwa 10 Jahren ausmachen.

Die vorliegende Untersuchung reflektiert zudem die Positionierung der eigenen Person als Fan vor allem zunächst US-amerikanischer HipHop-Musik. Ohne selbst aktiver Teil einer HipHop-Szene zu sein, speist sich das individuelle Reservoir an Erfahrungen, Beobachtungen und Vorlieben seit rund 15 Jahren aus eher konsumtiven Praktiken des Musikhörens, gelegentlichen Besuchen von Konzerten und Festivals sowie aus der Rezeption zeitgenössischer massenmedialer Angebote in gedruckter oder virtueller Form. Als ‚weißer Deutscher‘, der in den 1980er und frühen 1990er Jahren vor einem kleinstädtischen Hintergrund die Kinder- und Jugendzeit verlebt hatte und anschließend in Heidelberg seiner akademischen Sozialisation unterzogen wurde, blieben Erfahrungen ethnischer Marginalisierung aus.

Wie HipHop selbst schöpft diese Arbeit aus unterschiedlichen Informationskanälen, Quellen, Texten, Erzählungen und Erfahrungen. Neben der Analyse und Visualisierung des nur spärlich vorhandenen statistischen Datenmaterials zur Produktion und Konsumtion von HipHop-Musik sowie der Transkription etlicher Rap-Stücke und der Auswertung verschiedener Intertexte wie Plattencover, Internetseiten, Rap-Videos und Dokumentationen fließen hier die Rezeption wissenschaftlicher Abhandlungen und journalistischer Berichterstattung (mit klarem anglophonen Bias) über (Rap-)Musik in den USA und in Deutschland ein. Als besonders wertvolle Quelle erweisen sich Gespräche und Leitfadeninterviews mit HipHop-Künstlern, Produzenten und Labelbetreibern aus ganz Deutschland, deren Meinungen und profunde Kenntnisse ein detailliertes Wissensreservoir zu HipHop darstellen. Die Analyse dieser Texte nach der Methode des verstehenden Interviews, welche sich an einem Leitfaden orientiert und sich einer offenen Interpretation des gewonnenen Materials bedient (Kaufmann 1999), liefert eine der wichtigsten Grundlagen zum Verständnis der Artikulation von Geographie im HipHop. Schließlich wird versucht, auch Rhythmen und Klänge als Erkenntnisquelle zu erschließen und kontextsensitiv zu bewerten (Sheppard 2000, Walser 2004). Was dabei nicht geleistet werden kann, ist der häufig geforderte Nexus zwischen theoretischer, das heißt notationsbasierter Musikanalyse und einer eher raum- und gesellschaftswissenschaftlichen Sicht auf Musik als sozialem Text. Die Thematisierung von Klang und Rhythmus als

Erkenntnisobjekt erfolgt in erster Linie aufgrund der subjektiven Hörerfahrungen; die Interpretationen bedienen sich deshalb eher metaphorischen Darstellungen und Beschreibungen denn einer vermeintlich objektiven musikwissenschaftlichen Analyse (vgl. auch McClary, Walser 1990, 288–289).

Der Fokus der Untersuchung ist gerichtet auf die komplexen geographischen Beziehungen von Mimesis und Differenz, von kultureller Adoption und Adaption, von populärmusikalischer Produktion, Reproduktion, Mediation und Konsumtion. Es geht dabei weder um eine umfassende Historie von HipHop oder Rap-Musik in den USA oder in Deutschland noch um die lokale Geschichte einer Stadt oder einer Szene. Vielmehr soll anhand einer Auswahl von Fragestellungen und Quellen untersucht werden, wie Räumlichkeit im HipHop kulturell produziert und artikuliert wird und wie Geographie zu einem erweiterten, spezifischen und räumlich sensitiven Verständnis populärkultureller Formen beitragen kann. Fünf Hauptbereiche stehen im Mittelpunkt des Interesses: (1) die geokulturellen Ursprünge und raum-zeitlichen Ausbreitungswege von HipHop und Rap-Musik, (2) die Bedeutung physisch-materieller Räume für die Entwicklung von HipHop und die Artikulation von Räumlichkeit, (3) imaginierte Geographien im HipHop als Resultat sich gegenseitig beeinflussender Prozesse musikalischer Produktion, Distribution, Mediation und Konsumtion, (4) die Bedeutung von Rhythmus als musikalisches Kommunikationsmittel von Räumlichkeit sowie (5) die Bedeutung des Wissens um die räumliche Dimensionen von Rap-Musik.

Kapitel 2 stellt einige musikalische Interventionen innerhalb des wissenschaftlichen Kanons der Geographie vor und fragt, wann welche Ideen aus Musik-, Kultur-, Sprach- und Sozialwissenschaften aufgegriffen wurden und welche eigenständigen Impulse sich innerhalb einer Geographie des Klangs und der Musik ergeben haben. Es wird deutlich, dass geographische Epistemologien häufig auf Methoden zur Gewinnung von Erkenntnissen visueller Natur rekurren und sich entsprechend keine eigenständige Theoriebildung oder wissenschaftliche Tradition einer Geographie der Klänge entwickeln konnten. Als besonders fruchtbar erweisen sich in den vergangenen etwa zehn Jahren vielmehr solche Arbeiten, welche interdisziplinär sozial- und kulturwissenschaftliche Ansätze räumlich informiert erweitern und ergänzen.

In Kapitel 3 bildet die Suche nach einem möglichen Ursprungsort von HipHop die Grundlage für die folgenden Diskussionen um die Artikulationen von Räumlichkeit im HipHop. Erst ein historisch informiertes Verständnis der Entwicklungsmuster lässt Rückschlüsse zu auf aktuelle kultureller Praktiken. Zunächst bildet ein zeitlich strukturierter Abriss der journalistischen und wissenschaftlichen Rezeption von HipHop einen einführenden Hintergrund, vor dem einige zentrale sozialräumliche Dimensionen der Entstehung und Entwicklung von HipHop herausgearbeitet werden. Was häufig als subversive Reaktionen ‚schwarzer‘ Jugendlicher auf eine verfallene und gettoisierte Großstadtlandschaft im New York der 1970er Jahre interpretiert und als lokale Formen einer genuin afroamerikanischen Kulturtradition analysiert wird, stellt sich bei genauer Betrachtung dar als vielfältige Ausdrucksform, die von Anbeginn an vielschichtig, hybrid und sozialräumlich mobil mannigfache raum-zeitliche Variation hervor-

gebracht hat. So sind es nicht nur Traditionen afrikanischer Oralität und ‚schwarzer‘ Musik, die sich als zeitgemäße kulturelle Ausdrucksformen Ende der 1970er Jahre in der segregierten amerikanischen Metropole manifestieren, sondern auch technologische und ökonomische Interventionen, welche auf unterschiedlichen räumlichen Maßstabsebenen Einfluss auf die geographische Formierung der kulturellen Neuerung zeitigen. Unter Rückgriff auf die geographischen Basiskonzepte von Innovation und Diffusion werden anschließend die raumzeitlichen Pfade der Verbreitung auf nationaler und transnationaler Ebene nachgezeichnet.

Kapitel 4 untersucht Räume und Räumlichkeiten im HipHop und fragt, welche Orte zu welchem Zeitpunkt für die geographische Konstitution der kulturellen Formen entscheidend waren oder als entscheidend erachtet wurden. Im Verlauf des Kapitels wird ein geographischer Analyserahmen populärer Musik aufgespannt, der neben textuellen Elementen auch Musik und (musikalische) Rhythmen als Kommunikationsmedien und Bedeutungsträger anerkennt. Es geht um die Beeinflussung von Raum durch Klang und von Klang durch Räumlichkeit. Dabei rücken neben Räumen der Repräsentation auch imaginierte und konstruierte Repräsentationen von Räumen in den Blickpunkt, die nach ihren Bedeutungen, Aneignungen und Nutzungen befragt werden können. Auch wenn sich der städtische Kontext als zentral erweist, zeigt sich doch, dass eine Bewertung dieser Räumlichkeiten abhängig von sozialen, historischen und ökonomischen Kontexten gewissen Veränderungen unterliegt. Welche Räume zu welchem Zeitpunkt für wen eine ‚authentische‘ und ‚reale‘ Sprecher- und Musikerposition festlegen und gegenüber welchen Räumen diese Position mehr oder weniger klar differenziert abgegrenzt wird, lässt Rückschlüsse zu auf die sozialen Prozesse und politischen Machtkonstellationen im HipHop. Ein historischer Vergleich exemplarischer Antworten auf die Fragen *Where are you from?* und *Where you're at?* in den USA und in Deutschland trägt bei zum besseren Verständnis der geographischen Artikulationen von HipHop-Musik.