

In: Nünning Ansgar/Sommer Roy (Hg) (2004): *Kulturreflexion -
- Reflexive Kulturwissenschaft*, Tübingen: J. Narr Verlag,
215-230.

Rainer Winter

HipHop als kulturelle Praxis in der globalen Postmoderne.

Die kultursoziologische Perspektive der *Cultural Studies*

1. Die kultursoziologische Perspektive der *Cultural Studies*

Entgegen weit verbreiteter Vorurteile sind *Cultural Studies* mehr als die Analyse populärer Medientexte bzw. die Deskription des lustvollen Umgangs mit Musik, Fernsehen oder Internet im Alltag. Weder betreiben sie eine affirmative Analyse von Erlebniswelten, noch lassen sie sich vom Marketing funktionalisieren. Während es im Zuge der neoliberalen Umstrukturierung der Universitäten in einigen Bereichen der Wissenschaft selbstverständlich und zunehmend chic wird, sich Fragestellungen und Perspektiven der Forschung von Drittmittelgebern vorgeben zu lassen, beharren *Cultural Studies* auf der Autonomie ihrer Praxis, die auf eine gerechtere und demokratischere Gesellschaft zielt. Deshalb sind eine phänomenologische Analyse eines kommerziellen Events oder eine qualitative Zuschauerforschung ohne Bezug zum Verhältnis von Kultur, sozialer Praxis und Macht keine *Cultural Studies*.

Michel Foucault und Pierre Bourdieu folgend, bemühen *Cultural Studies* sich um eine Analytik der Macht. Dabei zeigen sie die Widerstands- und Handlungsmöglichkeiten in spezifischen gesellschaftlichen Feldern auf. Seit ihren Anfängen Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre haben sie sich intensiv - aber nicht ausschließlich - mit der populären Kultur, den Bedingungen ihrer Konstitution, ihrer Rolle und ihrem Potential an Bedeutungen, Vergnügen und Praktiken auseinandergesetzt. Damit haben sie sowohl im Bereich der Kultursoziologie¹ als auch im Bereich der Medien- und Kulturwissenschaft neue Forschungsperspektiven eröffnet. Allerdings liefern *Cultural Studies* keine allgemeine Theorie der Populärkultur. Denn sie sind immer an den spezifischen kontextuellen Weisen des Gebrauchs von Kultur interessiert, die widerständig, produktiv oder kreativ sein können (vgl. Grossberg 1999; Fiske 2000; Winter 2001).

¹ Diese Perspektive ist deshalb neu, weil bis heute viele deutschsprachige Kultursoziologen Populärkultur in reduktionistischer Weise als Massenkultur behandeln oder - für gebildete Menschen - eine ernsthafte und differenzierte Beschäftigung mit ihr für nicht lohnenswert erachten. Soziologisch interessant wäre es, die gesellschaftlichen Bedingungen dieser Einschätzungen zu analysieren.

Die größere soziale Transformation, die in vielen neueren Arbeiten der *Cultural Studies* zum Thema gemacht wird, ist die Globalisierung, die in der Postmoderne nicht nur das wirtschaftliche, sondern, wie z.B. David Harvey (1989) zeigt, auch das soziale und kulturelle Leben entscheidend umgestaltet. Die neuen global-räumlichen Bedingungen stellen auch den *Cultural Studies* neue Fragen. David Morley arbeitet in seinem programmatischen Aufsatz „Wo das Globale auf das Lokale trifft. Zur Politik des Alltags“ (1999) verschiedene Problemhorizonte theoretischen und empirischen Vorgehens angesichts der Globalisierung heraus. Für entscheidend hält er die Verbindung zwischen den in vielen ethnographischen Untersuchungen der *Cultural Studies* erforschten Mikroprozessen der Medienrezeption und strukturellen sozialen Merkmalen auf der Makroebene. Der Vorteil der Ethnographie ist darin zu sehen, daß sie den Medienkonsum im Kontext des durch verschiedene Kraftlinien strukturierten Alltagslebens betrachtet (vgl. Winter 1995). Eine sorgfältige Analyse der Mikroprozesse des Gebrauchs und der Interpretation von Medien kann auf die Veränderungen im Zuge der Globalisierung bezogen werden. Von besonderer Relevanz in diesem Zusammenhang sind Fragen kultureller Identität und der Konstitution von Gemeinschaften im Kontext der globalen Kommunikation. Morley (1999) plädiert für eine Analyse der gleichzeitig ablaufenden Prozesse der Homogenisierung und Fragmentierung sowie der Globalisierung und Lokalisierung. Ergänzend zeigen neuere Studien im Umkreis der *Cultural Studies*, daß transnationale Produkte auch einen imaginären Raum eröffnen, in dem die eigene Kultur neu definiert werden kann und in dem eine Gemeinschaft erfahren und erlebt werden kann. So ist Marie Gillespie (1995: 208) der Ansicht: „Media are being used by productive consumers to maintain and strengthen boundaries, but also to create new, shared spaces in which syncretic cultural forms, such as ‘new ethnicities’, can emerge.“ Im folgenden möchte ich diesen Zusammenhang an einem wichtigen Beispiel zeitgenössischer Populärkultur, der sozialen und kulturellen Praxis von HipHop in der postkolonialen Welt, näher betrachten.

2. Die Performance von HipHop in der postkolonialen Welt

2.1 HipHop als populäre Kultur

Die HipHop-Kultur (bestehend aus verschiedenen Formen kulturellen Ausdrucks wie der Rapmusik, Black Radio, Breakdance, Graffiti, Clubszenen mit DJs, B-Boy und Wild-Style-Mode) ist ein herausragendes Beispiel für die von Michel de Certeau analysierte Kunst des Handelns, für das Wiederaufleben populärer Praktiken in der Postmoderne.² HipHop entstand in den 1970er und 1980er Jahren im

² Insbesondere sein innovatives Buch *L'invention du quotidien*, Bd. 1: *Arts de faire* (1980, deutsch 1988 *Kunst des Handelns*) prägt viele Analysen sozialer Praktiken im Bereich der *Cultural Studies*, die untersuchen, wie Konsumenten die ihnen vorgegebenen Produkte der Kulturindustrien in ihrem Alltag gebrauchen und sie sich aneignen. So hat z.B. John Fiske (vgl. Win-

Rahmen der schwarzen Ghettokultur in den USA, um – wie andere Formen von schwarzer Musikkultur zuvor – Erfahrungen von erniedrigenden Lebensbedingungen, Unterdrückung, Rassismus und Kampf Ausdruck zu verleihen. Gleichzeitig ist HipHop ein Synonym für eine aus Armut, Entbehrung und Verlangen schöpfende Kreativität und Produktivität, die durch den Erfolg dieser Ausdrucksform nun auch bei anderen gesellschaftlichen Randgruppen in den Großstädten der heutigen postkolonialen und postindustriellen Welt zu finden ist:

Er ist eine Kulturform afrikanischen Ursprungs, die innerhalb der kulturellen Vorgaben afro-amerikanischer und karibischer Geschichte, Identität und Gemeinschaft die Erfahrungen der Marginalisierung, brutal beschnittener Lebenschancen und realer Unterdrückung auf einen Nenner zu bringen versucht. Er ist geprägt durch die Spannung zwischen der Gebrochenheit, die das Ergebnis der Unterdrückung in der postindustriellen Gesellschaft ist, und der Ausdrucksstärke schwarzer Kultur, die ein Gefühl der Zusammengehörigkeit schafft. (Rose 1997: 142)

HipHop wendet sich vornehmlich an ethnische Minderheiten (nicht nur an jene der USA), die durch die Folgen des Prozesses der europäischen Kolonialisierung oder durch die globale Migration Objekt von Unterdrückung und Rassismus werden.³

ter/Mikos 2001) herausgearbeitet, daß sich in der Rezeption von Spielfilmen oder Fernsehserien auch Kreativität ausdrücken kann. Insbesondere subordinierte Gruppen in den USA nutzen auf eigensinnige Weise die kulturindustriellen Ressourcen, die das ‚System‘ zur Verfügung stellt. Er knüpft dabei eng an de Certeau an, dem es um die ‚Künste des Alltags‘ ging, um die Vielfältigkeit, Aleatorik und Produktivität von alltäglichen Praktiken, die der Regelung und Zügelung durch Institutionen entgegen bzw. sie umgehen. In diesem Zusammenhang unterscheidet de Certeau zwischen zwei Formen von Praktiken, den Strategien und den Taktiken. Den ersten Typus entwickelt er in Auseinandersetzung mit Foucaults Begriff des Panoptikums. Er bezeichnet die durch Macht bestimmten Praktiken an einem Ort, die durch Kontrolle und Organisation die Grundlagen der politischen, ökonomischen und wissenschaftlichen Rationalität schaffen. Dem gegenüber stehen die Taktiken, die sich am ‚Ort des Anderen‘ entfalten, berechnend und listig nach Gelegenheiten suchen, sich den panoptischen Dispositiven zu entziehen, und Fluchtlinien (Gilles Deleuze) schaffen. De Certeau tritt für eine Medienforschung ein, welche die textuelle Analyse von medialen Produkten mit einer Untersuchung ihrer Gebrauchsweisen synthetisiert (vgl. Winter 1995). Nur so läßt sich ein Einblick in die ansonsten weitgehend unsichtbar bleibenden ‚Fabrikationen‘ und kreativen Praktiken der Zuschauer gewinnen. In der Lesart von de Certeau läßt sich das Populäre durch eine taktisch motivierte Zweckentfremdung bzw. Umfunktionierung der Dinge und Aktivitäten kennzeichnen, deren es sich bemächtigt. Es ist das ‚Andere‘ der sozialen Macht, ebenso wie der produktiven Rationalität.

³ So schreibt z.B. Ice-T im Begleittext zur CD *Body Count* folgende Widmung: „This album is dedicated to all the people of color throughout the entire world; Asian, Latino, Native American, Hawaiian, Italian, Indian, Persian, African, Aboriginal and any other nationality that white supremacists would love to see born dead. We are not minorities! We are the majority.“

2.2 Entstehung und Geschichte von HipHop

HipHop begann seine Erfolgsgeschichte als eine Performance-Kunst bei Rap-Parties und in Clubszenen, die durch CDs, Musikvideos, eine regelmäßige Sendung auf MTV und Filme wie *Wild Style* popularisiert und weltweit als kulturelles Ausdrucksmittel verfügbar wurde. Im Zentrum steht der Rap, ein rhythmisches Sprechen zu einem tönenden Hintergrund, der aus einem den Beat vorgebenden Schlagzeug bis hin zu einer Collage aus Riffs, Schlagzeugfiguren und diversen Songs bestehen kann. Die Hintergrundmusik wird in Diskotheken oder Clubs durch den manipulativen Umgang mit Abspielgeräten erzeugt. Der Rap beruht darauf, daß der Vorführende ein Publikum hat, das er beeindrucken und dem er imponieren kann. Da er keine kreativen Fertigkeiten in der Komposition oder im Beherrschen von Musikinstrumenten verlangt, kann das meist jugendliche Publikum sich leicht selbst in Rapper verwandeln. So kommt es oft zu regelrechten Wettbewerben zwischen jugendlichen Rappern und auch zu langen Rap-Stücken, bei denen sich verschiedene Rapper abwechseln.

Abgesehen von dem (durch die Repräsentanten der HipHop-Kultur retrospektiv konstruierten) afrikanischen Erbe spielte die Disko-Ära der frühen 1970er Jahre in den Ghettos von New York eine entscheidende Rolle in der Entstehungsgeschichte des HipHop. Eines der zentralen Ereignisse dieser Anfangsphase war die Gründung der Zulu-Nation: Ein Mitglied der größten schwarzen Gang in New York nahm den Namen eines Zulu-Häuptlings, Afrika Bambaataa, an und rief eine soziale Bewegung ins Leben, die sich für Frieden und Überleben in der South Bronx einsetzte (vgl. Toop 1992: 69-73). Als katastrophale Folge einer städtischen ‚Erneuerungspolitik‘, in der Teile der farbigen Bevölkerung New Yorks aus den verschiedensten Stadtgebieten in die South Bronx umgesiedelt wurden, entstand ein Wohngebiet, in dem die bis dahin existierenden Familien- und Freundschaftsstrukturen sowie die nachbarschaftlichen Beziehungen vernichtet waren. Die Flucht der Weißen und die Kürzung der städtischen Mittel erzeugten einen Slum, der zum Symbol des Zerfalls wurde. Bambaataa bemühte sich nun, die Wut, die Energie und den Enthusiasmus der Jugendlichen, die sich in Gangkämpfen aufrieben, auf Musik, Tanz und Graffiti umzulenken. Es gelang ihm, durch die Inszenierung von Tanzveranstaltungen Schwarze, Puertorikaner, Afroamerikaner aus der Karibik und andere Jugendliche aus postkolonialen Zusammenhängen, die in der South Bronx lebten, zu begeistern und eine eigene kulturelle Gemeinschaft aufzubauen. Die Rivalitäten zwischen lokalen Gangs wurden in musikalisch-verbale Wettbewerbe zwischen Rapcrews umgeformt und in erbitterten Tanzwettbewerben ausgetragen.⁴

⁴ Vgl. Toop (1992: 22): „Wettbewerb war das Herz des HipHop, sein Prinzip. Das trug nicht nur dazu bei, die Gewalt einzuschränken noch die Flucht in so zerstörerische Drogen wie Heroin [sic!], es förderte auch die Bereitschaft, aus beschränkten Mitteln etwas herzustellen. Turnschuhe kamen groß in Mode; authentische Musik entstand am Plattenspieler, mit einem Mischpult und unbekanntem (streng geheimgehaltenen) Platten. Als Entertainment wurde

Bambaataa war auch einer der ersten Soundsystem-Operators bzw. DJs, der ein erstaunliches Talent als Mixer hatte und aus einer Vielzahl musikalischer Stile und Musikstücke durch Schneiden und Überblenden einen unaufhörlichen Fluß tanzbarer Beats schuf. Dabei wurden die Sequenzen der Schallplatten verdichtet und verlängert, die sich zum Tanzen besonders eigneten. Wichtigstes Element in den Ghettos – im Gegensatz zu herkömmlichen Discos – war der Break, das Einsetzen des Schlagzeugs. „In solchen Momenten hoben die Tänzer ab und die DJs wiederholten die immer gleichen Takte, indem sie sie abwechselnd von zwei Plattenspielern kommen ließen. Bis aus dem Break langsam ein Instrumental wurde.“ (ebd.: 20)

Der von Bambaataa und anderen DJs wie z.B. Grandmaster Flash oder Herc entwickelte Breakbeat beruht darauf, daß bereits existierende populäre Songs als Baustein-Reservoir für eigene Werke genutzt werden. „Allein durch die Kühnheit, die bisherige Musikgeschichte zum Material des eigenen Schaffens zu erklären, machte sich der DJ zum Autor, das heißt zum Urheber, Schöpfer und Begründer von etwas Neuem und Eigenem.“ (Poschardt 1995: 162) Durch die Breakbeats wurde die Musik aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und zu einem Teil eines Dance-Tracks im Rahmen einer Party umfunktioniert. Im Sinne de Certeaus wildern die DJs in der Welt der populären Musik, dekonstruieren beliebte Songs, bringen sie in ihre eigenen Kompositionen ein und produzieren so auf der Basis ihres Wissens als Konsumenten und Musikfans eigene Werke.

2.3 Die populäre Ästhetik von HipHop

Die populäre Ästhetik des Rap entfaltete sich zunächst im Rahmen lokaler Tanzveranstaltungen, war ortsgebunden, thematisierte in seinen theatralen Formen Probleme des Ghettolebens und brachte so die Verbundenheit mit dieser Herkunft zum Ausdruck, bevor sie durch die Medien weltweit verbreitet wurde. Im folgenden werde ich diesen künstlerischen Aneignungsprozeß v.a. am Beispiel der Rap-Musik näher betrachten und dann diskutieren, wie diese theatrale Form des Sprechgesangs⁵ dazu beiträgt, um HipHop als eine postkoloniale Gemeinschaft zu etablieren.

Das angeführte Beispiel des Breakbeat macht bereits deutlich, daß im Zentrum der HipHop-Kultur künstlerische Aneignungsprozesse stehen, die eine populäre Kunstform begründen. Die DJs stellen auf mehreren Plattenspielern einen Soundtrack als Hintergrund für die Raptexte her, indem sie Sequenzen bereits aufge-

die Art von Straßenecken-Angeberei dargeboten, die ohnehin jeder Jugendliche drauf hatte.“

⁵ So beruht auch der Breakdance darauf, daß einem zufällig konstituierten Publikum aus Passanten möglichst originelle Tanzformen vorgeführt werden. Bis Mitte der 1980er Jahre war diese manchmal akrobatische Tanzform Teil der Bühnenauftritte von Rap-Musikern.

nommener Songs auswählen und kombinieren. Diese Grundtechnik der Aneignung von Musik wird im wesentlichen durch zwei weitere formale Vorgehensweisen verfeinert, nämlich durch *scratching* und *punch phrasing*.

Zum *scratching* werden zwei Plattenspieler verwendet, wobei eine Schallplatte normal abgespielt wird und der Motor des zweiten Plattenspielers ausgeschaltet ist. Der DJ legt den Tonarm auf und bewegt den Plattenteller schnell und rhythmisch unter dem Tonabnehmer hin und her, so daß die aufgenommene Musik nicht erkannt werden kann und lediglich ein scheuerndes und kratzendes Geräusch zu hören ist. Er muß die betreffende Schallplatte gut kennen, damit der Kratzlaut eine eigene musikalische Qualität gewinnt und einen außergewöhnlichen Beat hervorbringt. *Punch phrasing* stellt eine Verfeinerung des Übereinanderlegens bzw. des Mixens verschiedener Klänge dar. Der DJ führt auf einer Platte die Nadel über ein bestimmtes Riff oder eine Schlagzeugstelle vorwärts und rückwärts, um diesen Effekt mit dem Sound einer Platte zu verbinden, die zur gleichen Zeit auf einem anderen Plattenspieler abgespielt wird. Wir haben es hier mit phantasievollen, pluralen und produktiven Aneignungsformen zu tun, die demonstrieren, daß Borgen, Ausleihen und Wildern in fremden Texten nicht im Gegensatz zu schöpferischen Prozessen stehen (vgl. Winter 1995). Im Sinne der Theorie der Intertextualität stehen neu geschaffene Texte im Austausch mit früheren Texten, ihr textuelles Gewebe ist gleichsam deren Echo.

Wie Richard Shusterman (1994) gezeigt hat, dekonstruiert Rap durch diesen selbstreflexiven Aneignungsprozeß die traditionelle Vorstellung von Originalität und Einzigartigkeit. In dieser postmodernen populären Kunst gibt es keine Originale mehr, sondern nur noch Aneignungen von Aneignungen, da jeder Künstler von anderen Kunstwerken borgt. Das Recyclen des Überlieferten und die umgestaltende Neuaneignung lassen sich als Taktiken der Schwachen begreifen, die die Trennung von Künstler und Publikum unterlaufen und mit den von der Kulturindustrie vorgegebenen Ressourcen etwas Anderes und Neues hervorbringen möchten. Im Sinne von Fredric Jameson (1991) und David Harvey (1989) folgt Rap der Logik der postmodernen Kultur, da die für die moderne Ästhetik charakteristische organische Einheit des Kunstwerks aufgegeben wird und an deren Stelle eine ‚schizophrene Fragmentierung‘ und ein ‚Collageneffekt‘ treten:

Dabei verzichtet Rap auf den Anspruch, daß das eigene Werk unverletzlich, der künstlerische Prozeß jemals endlich sei. Für Rap gibt es kein Produkt, das einen solchen Fetisch darstellt, der nicht der aneignenden Verwandlung unterworfen werden könnte. Statt dessen impliziert das Sampeln des Rap, daß die Integrität eines Kunstwerks als Gegenstand niemals wichtiger genommen werden soll als die Möglichkeiten der fortsetzenden Neu-Schöpfung durch den Gebrauch dieses Gegenstands. (Shusterman 1994: 165)

HipHop ist also der Dekonstruktion und der Überarbeitung bestehender Werke verpflichtet, die umfunktioniert werden, um in Verbindung mit den Raptexten den Interessen und Problemen der Ghettobewohner, wie z.B. Arbeitslosigkeit, Prostitution, Gewalt oder Drogenabhängigkeit, Ausdruck verleihen zu können.

Die verbale und schwer nachzuahmende Virtuosität in der Sprachbeherrschung, die viele Rapsänger ausgebildet haben, geht auf Fähigkeiten zurück, die sie im Ghetto erworben haben. Dort ist nämlich die verbale Selbstinszenierung ein Mittel, um einen überlegenen sozialen Status zu erwerben und zu demonstrieren. Sprachliche Fertigkeiten werden im Ghetto oft genauso geschätzt wie körperliche Fähigkeiten. Viele afrozentrische Rapper nennen so auch die Griots, westafrikanische Dichter und Sänger, die die orale Gedächtniskultur bewahren, als ihre Vorbilder. Deren orale Kultur zeichnet sich durch verschiedene konventionalisierte Wortstreite und Spiele aus, wie z.B. das *signifying*, ein bildliches und uneigentliches Sprechen:

Signifying seems to be a Negro term, in use of not in origin. It can mean any of a number of things; [...] It can mean making fun of a person or a situation. Also it can denote speaking with the hands and eyes, and in this respect encompasses a whole complex of expressions and gestures. Thus it is signifying to stir up a fight between neighbors by telling stories; it is signifying to make fun of a policeman by parodying his motions behind his back. (Abrahams 1970 [1964]: 51f.)

Es ist also eine indirekte, mißtrauische und parodistische Sprechweise,⁶ welche die Rede der Weißen nachahmt und Bedeutungen auf verschiedenen Ebenen hervorbringt, die in großem Maße vom jeweiligen Kontext und vom Hintergrundwissen der Beteiligten abhängen.⁷ Neuere Untersuchungen haben weitere sprachliche Taktiken der Vermeidung und der Verdrehung herausgearbeitet, deren Ziel es ist, bestimmte Bedeutungen vor weißen Zuhörern zu verbergen.⁸ Viele weiße Kritiker der Raptexte, die diese wegen ihres aggressiven und angeberischen Stils als nichtssagend, oberflächlich und eintönig betrachten, erkennen diese unter Druck entstandenen stilistischen Konventionen und Feinheiten nicht, die das heutige afro-amerikanische Englisch prägen. Dagegen zeigt Shusterman (1994) in seiner Analyse, daß viele Rap-Songs sich durch raffinierte und witzige umgangssprachliche Formulierungen, durch den Gebrauch von Sprichwörtern und Klischees, die im Kontext des Rap neue Bedeutung gewinnen, und durch eine Vielzahl von Bedeutungsebenen auszeichnen, die sie zu komplexen polysemem Texten machen.

⁶ Während das *signifying* beim HipHop ganz offen zutage tritt, findet es sich beim Jazz in den Improvisationen, also quasi zwischen den Zeilen.

⁷ Die Untersuchungen von Ulf Hannerz (1969: 85ff.) im schwarzen Ghetto von Washington bestätigen diese Relevanz eines guten verbalen Stils: „A man with good stories well told and with a quick repartee in arguments is certain to be appreciated for his entertainment value, and those man who can talk about the high and mighty, people and places, and the state of the world, may stake claims to a reputation of being ‚heavy upstairs‘ [...] Such talk is perhaps above all a kind of dramatization of one’s self – it attracts the attention of others, even if this attention does not seem to be immediately convertible into tangible profit.“

⁸ Nicht nur diese linguistischen Formen können als Taktiken im Bereich des Anderen verstanden werden, sondern auch Graffiti, die ein weiteres wichtiges Element der HipHop-Kultur konstituieren. Die Graffiti-Künstler zeichnen sich durch Mobilität und durch ein Ausnützen der ‚Gelegenheiten‘ aus, die sich in einem vom ‚Feind kontrollierten Raum‘ auf-tun (vgl. de Certeau 1988: 89).

Eine explizit politische Funktion kommt dem sogenannten ‚knowledge rap‘ zu, dessen Vertreter sich als „Dichter ihrer eigenen Angelegenheiten“ (de Certeau 1988: 21) eigene Wege aus dem Dschungel des Ghettos suchen und so versuchen, Ästhetik, soziale Analyse der Wirklichkeit und die Schaffung eines politischen Bewußtseins zu verbinden:

Viele Rap-Songs sind ausdrücklich darauf angelegt, das schwarze politische Bewußtsein, den Stolz und revolutionäre Impulse zu verstärken; einige bringen das starke Argument, daß ästhetische Urteile [...] nicht von politischen Legitimationsfragen und Fragen des sozialen Kampfes zu trennen sind, in denen sich der Rap als progressive Praxis engagiert und die er durch seine bloße Selbstbestätigung als Kunst vorbringt. (Shusterman 1994: 175)

Viele Raps stellen auch die ‚weiße‘ Darstellung der Geschichte und von Ereignissen wie z.B. der L.A.-Aufstände in Frage und entwerfen alternative Deutungen. Andere sind moralische Erzählungen oder bieten Lebenshilfe in bezug auf Sexualität, Drogen und Gewalt.

2.4 Lokale Verankerung und globale Diffusion von HipHop. Ergebnisse einer empirischen Studie

Die bisherige Diskussion der Rap-Musik hat deutlich gemacht, daß sie eine wichtige Funktion für die kulturelle und soziale Identität innerhalb der afro-amerikanischen Jugendkultur einnimmt. HipHop führt dazu, daß Identitäten zunächst auf lokaler Ebene konstruiert werden und so auch von dortigen Rivalitäten⁹ geprägt sind. Durch die mediale Verbreitung gewinnen diese Identitätsmuster aber globale Bedeutung, und andere, vornehmlich ethnisch subordinierte Kulturen und Gruppen können die symbolischen Formen des HipHop benutzen, um ihre Situation und ihre Probleme zu artikulieren (vgl. Dyson 1996).

Dies trifft auch in Deutschland zu.¹⁰ Die Ergebnisse einer von uns durchgeführten ethnographischen Untersuchung¹¹ zeigen, daß der größte Teil der von uns befragten und sich zur Szene zählenden HipHopper diese Musikrichtung zur Spezialisierung der persönlichen Identität nutzt (vgl. Winter/Eckert 1990): HipHop ist für sie in erster Linie ein Arrangement von Konsumartikeln, bestehend aus CDs, Kleidungsstücken in XXL-Größen, Baseballmützen, Turnschuhen, Kettchen etc. Der Gebrauch dieser Objekte hat zunächst keine subversive oder widerständige Bedeutung, es sei denn, er wird in seiner Funktion der Abgrenzung von der Er-

⁹ Vgl. z.B. die Auseinandersetzungen zwischen Rappern aus Los Angeles und aus New York, hierzu Mikos (2000).

¹⁰ Zum HipHop in Deutschland vgl. Verlan/Loh (2000).

¹¹ Bei unserer Ethnographie, die wir im wesentlichen in Aachen, Köln und Trier durchführten, haben wir verschiedene Methoden kombiniert: Teilnehmende Beobachtung, narrative Interviews, Gruppendiskussionen, Analyse von Fanzines und Filmen, Veranstaltung eines Workshops mit HipHoppern etc. (zum ethnographischen Vorgehen im allgemeinen: vgl. Winter 1995: 123ff.).

wachsenen
eine Abgre
zeigt sich d
konzentrie
re Aufmerl
sondern ih
Flows dem

Die versch
men, kenn
meisten de
Hop und s
Geschichte
Freundesk
schaft zu.¹
Es schafft
sinnten wi
den einige

Die Daten
sen abläuf
sprechend
dieser Stu
,African A
eine eiger
grenzen si
in einer d
Charakter
lichen Le
Texte ein
Verbreitu
spektiven
über ihr
gen und
ihre Wirk

¹² So bes
mit anc
ern. W
irgend
tiven Ir

¹³ „Eigen
Sounde
gehört
etwas
ja und
ven In

wachsenkultur betrachtet. HipHop dient vielmehr der Identitätsarbeit, da er eine Abgrenzung vom Mainstream-Geschmack vieler Jugendlicher bietet. Dies zeigt sich deutlich bei der Musikrezeption, die sich auf den Beat und den Groove konzentriert. Die Texte spielen nur eine sekundäre Rolle, selten wird ihnen größere Aufmerksamkeit geschenkt. Nicht der Inhalt der Rapmusik ist entscheidend, sondern ihr Klangbild. So wird englischsprachiger Rap wegen seines besseren Flows dem deutschsprachigen oft vorgezogen.

Die verschiedenen Mitglieder, die hauptsächlich durch Freunde zur Szene kamen, kennen sich in der Geschichte der HipHop-Musik allerdings gut aus. Die meisten der von uns Interviewten hören schon seit Mitte der 1980er Jahre HipHop und sind ihm seitdem treu geblieben. Oft werden die Erzählungen über die Geschichte der Musik zur Rekonstruktion der eigenen Vergangenheit und der des Freundeskreises benutzt. Zentrale Bedeutung kommt dem Erleben von Gemeinschaft zu.¹² Das Gruppenerlebnis wird als ‚zusammen Spaß haben‘ empfunden. Es schafft affektive Bindungen, in der ästhetischen Gemeinschaft mit Gleichgesinnten wird die eigene Identität konstruiert und bestätigt. Darüber hinaus werden einige der Rezipienten selber aktiv.¹³

Die Daten unserer Pilotstudie weisen darauf hin, daß die Aneignung in drei Phasen abläuft. Zunächst läßt sich die Rezeption von Musik und der Kauf der entsprechenden Konsumobjekte beobachten. Die meisten HipHopper bleiben auf dieser Stufe stehen. In einer zweiten Phase werden die kreativen Praktiken der ‚African Americans‘ im Umgang mit Schallplatten als Vorbilder übernommen, in eine eigene Performance als DJ umgesetzt und kreativ weiterentwickelt. Dabei grenzen sich aber fast alle Befragten von dem „Ghetto-Feeling“ der Musik ab. Erst in einer dritten Phase gewinnt der Aneignungsprozeß reflexiven und kritischen Charakter, indem man sich durch das Verfassen eigener Raptexte mit der persönlichen Lebenssituation und sozialen Problemen auseinandersetzt. So handeln die Texte einer Aachener Rapgruppe von Rassismus und Alkoholismus, deren Verbreitung unter Jugendlichen auf ihre Lebensumstände, auf Arbeits- und Perspektivenlosigkeit zurückgeführt werden. Die Rapper berichten in ihren Songs über ihr gewöhnliches, konkretes Leben, ihre Wünsche, Hoffnungen, Verletzungen und ihr Leiden. Sie artikulieren dadurch ihre Sicht der Dinge, analysieren ihre Wirklichkeit und werden im Sinne de Certeaus (1988: 21) zu „Dichter[n] ihrer

¹² So beschreibt Marco das HipHop-Feeling folgendermaßen: „Sich nicht alleine zu fühlen, so mit anderen HipHoppern, mit anderen Kameraden, irgendwie HipHop leben, HipHop feiern. Weißt du, so auf ‚ner Jam zusammen, obwohl man sich nicht kennt, aber man fühlt sich irgendwie wohl in der Runde. Du fühlst dich einfach zugehörig.“ (Auszug aus einem narrativen Interview)

¹³ „Eigentlich fing das zuerst mit dem Sprühen an und dann habe ich irgendwie HipHop-Sounds gehört, so *Public Enemy* und so und da hat es schon gekriselt. Weiter gehört, weiter gehört und dachte, ist doch langweilig immer tagsüber und abends sprühen, da mußt du etwas noch dazu machen, ja da hab‘ ich gedacht, kaufte ein Mischpult, zwei Plattenspieler, ja und dann fing es mit HipHop so richtig an, scratchen usw.“ (Auszug aus einem narrativen Interview)

eigenen Angelegenheiten". Bei den kritisch orientierten Jugendlichen wird daher auch der deutschsprachige Rap bevorzugt, da er nach ihrer Auffassung „authentischer den eigenen Alltag“ mit seinen kleinen und großen Misereen wiedergibt.

Unsere Ethnographie der Szene zeigt, daß HipHop durch die Musik, die Gruppenrituale sowie die Performance der DJs und der Rapsänger eine Gemeinschaft entstehen läßt, die eine Identität und sozialen Zusammenhang offeriert. Bei den von uns untersuchten Personen ist der HipHop jedoch nicht aus der unmittelbaren Alltagspraxis hervorgegangen wie in den Ghettos der USA, sondern er wird zunächst als Konsumartikel rezipiert, Identitätsmuster werden übernommen, und nur ein Teil der HipHopper versucht dann, ihn als kulturelle Ressource zu nutzen, um die eigenen Erfahrungen und die eigene Sicht der Dinge auszudrücken. Obwohl HipHop eine Ware geworden ist, die von den transnationalen Kulturindustrien der westlichen Welt vertrieben wird, können sich dennoch mittels seiner Formen und Praktiken, wenn sie in lokalen Kontexten angeeignet und mit eigenen Bedeutungen aufgeladen werden, subalterne Sensibilitäten ausdrücken – in unserem Fall die von Jugendlichen, die sich mit sozialen Problemen und ihrer Lebenssituation auseinandersetzen. Auf diese Weise changiert die Bedeutung von HipHop wie die anderer populärer Texte zwischen kommerzieller Trivialisierung und kreativer Neubestimmung, die im postkolonialen Kontext politische Bedeutung erhält:

Hip hop expresses a form of politics perfectly suited to the postcolonial era. It brings a community into being through performance, and it maps out real and imagined relations between people that speak to the realities of displacement, disillusion, and despair created by the austerity economy of post-industrial capitalism. (Lipsitz 1994: 36)

2.5 HipHop in der postkolonialen Welt

In seiner Studie *Dangerous Crossroads* (1994) zeigt George Lipsitz, daß es neben HipHop auch noch andere Taktiken der ‚Schwachen‘ im Bereich der populären Musik gibt. So handeln z.B. ethnische Immigranten in Großstädten ihre Identität aus, indem sie Musik machen, in der sie ihre kulturellen Erfahrungen mit Formen der globalen Mainstreamkultur, die sie zu einer eigenen kulturellen Ressource umfunktionieren, fusionieren. Beispiele für diese Neuschöpfungen sind der puertoricanische Bugalu in New York, der algerische Rai in Paris, der Chicano Punk in Los Angeles, der Einheimischen-Rock in Australien oder der Swamp Pop in New Orleans und Houston. Lipsitz zeigt an diesen Beispielen, wie Musiker unterdrückter Minderheiten ihre ethnische Andersartigkeit artikulieren, indem sie die Mainstreammusik nutzen und gleichzeitig genießen. Eine von ihm herausgestellte Taktik im Sinne de Certeaus ist der Anti-Essentialismus, ein zeitlich begrenzter Versuch von Individuen und Gruppen, ihre heterogenen Aspekte zurückzudrängen und eine Einheit zu konstruieren, die an gemeinsamen Interessen, Gefühlen und Bedürfnissen orientiert ist. Diese Gemeinsamkeit wird nicht direkt ausgedrückt, sondern man benutzt eine Verkleidung oder ein Medium. So begannen Maoris in Neuseeland in den späten 1980er Jahren, sich mit schwarzen Amerika-

nern d
Selbst
chen K
rung d
verschl
ginalis
Lipsitz
denen

The
ther
of a
cor

Dieser
Hande
ben, k
Bedeu
on vor
der ‚S
ren.

3.

Eine v
Urspr
der Po
Medie
Allian
kultu
nen. /
die fr
62) fe
up of
points
yond

Die T
tion f
kultu

¹⁴ Lip
sch
Es

nen der Populärkultur zu identifizieren. Sie eigneten sich afroamerikanische Selbstdarstellungsstile und den dazugehörigen Slang an. Was von oberflächlichen Kritikern als Erfolg des amerikanischen Kulturimperialismus und Zerstörung der lokalen Traditionen kritisiert wurde, verstanden die Maoris selbst als verschleiertes Bemühen, mit den afroamerikanischen Elementen ihre eigene marginalisierte und verlorene Position in ihrem Heimatland auszudrücken. Für Lipsitz ist dieser taktische Anti-Essentialismus¹⁴ der Schlüssel, um die verschiedenen inter-ethnischen Musikjuxtapositionen verstehen zu können:

The key to understanding each of these groups is to see how they can become 'more themselves' by appearing to be something other than themselves. Like many members of aggrieved populations around the world, these strategic anti-essentialists have become experts in disguise because their survival has often depended on it. (1994: 63)

Dieser Umgang mit Musik ist nur ein empirisches Beispiel für eine Kunst des Handelns unter globalen Bedingungen (vgl. Mitchell 1996). Wie wir gesehen haben, kommt hierbei der theatralen Inszenierung, der Performativität, eine zentrale Bedeutung zu. Sie ist sowohl für die Identitätsbildung als auch für die Konstitution von Gemeinschaft wichtig. Die Politik der Performance läßt sich als Antwort der 'Schwachen' auf gesellschaftliche Mißstände und Problemlagen interpretieren.

3. Aufgaben der zukünftigen Forschung und Praxis der *Cultural Studies*

Eine wichtige neuere Aufgabe der Forschung ist nicht mehr, nach kulturellen Ursprüngen bzw. Fundamenten Ausschau zu halten, sondern z.B. ausgehend von der Perspektive der Diaspora zu untersuchen, wie im Gebrauch transnationaler Medienprodukte neue Identitäten und nicht vorhergesehene Verbindungen und Allianzen geschaffen werden. Die diesbezüglichen Beispiele zeigen, daß hybride kulturelle Formen entstehen, die zu einer alternativen Öffentlichkeit führen können. Aus einer Position der Marginalität heraus wird eine Differenz artikuliert, die freilich immer wieder ausgehandelt werden muß. So stellt Paul Gilroy (1993: 62) fest: „The seemingly trivial forms of youth sub-culture point to the opening up of a self-consciously post-colonial space in which the affirmation of difference points forward to a more pluralistic conception of nationality and perhaps beyond that to its transcendence.“

Die Transfiguration der Öffentlichkeit infolge der Globalisierung und der Migration hält also auch Chancen bereit, um die eigenen Lebensbedingungen und die kulturelle Identität zu gestalten. Für Homi Bhabha (1994) führen diese Prozesse

¹⁴ Lipsitz (1994) verwendet die Formulierung „strategischer Anti-Essentialismus“. Im Anschluß an de Certeau und Fiske erscheint es uns aber präziser von einem „taktischen Anti-Essentialismus“ zu sprechen.

zu einer Auflösung eindeutiger kultureller Identitäten, deren diskursive Konstruiertheit und Uneindeutigkeit deutlich wird. In den neu entstehenden ‚Zwischen-Räumen‘, die von kultureller Entortung und sozialer Diskriminierung geprägt werden, können Taktiken zur Bildung neuer Gemeinschaften und Identitäten entwickelt werden, die nicht auf Essenzen, sondern auf Ambivalenz und Hybridität beruhen. In diesem Bereich kultureller Liminalität befinden und artikulieren sich residuale und neu entstehende Praktiken im Sinne von Raymond Williams (vgl. Bhabha 1997: 162f.). Auf diese Weise können auch Fluchtlinien entstehen, durch die sich Prozesse des ‚Anders-Werdens‘ realisieren lassen (vgl. Deleuze/Guattari 1992).

Im Anschluß an Bhabha plädiert Stuart Hall (1994) für eine Neudefinition des Ethnizitätsbegriffs, die diesen nicht mehr mit Nation und ‚Rasse‘ verknüpft. Die Tatsache, daß wir alle ethnisch verortet sind, also von einer ethnischen Position aus sprechen, darf nicht dazu führen, daß andere Ethnizitäten verdrängt, enteignet oder von der Repräsentation ausgeschlossen werden (vgl. Hall 1994: 23). Statt dessen muß die neue Politik der Ethnizität von Differenz und Verschiedenheit ausgehen. Für die Politik der Identität bedeutet dies, daß essentialistische und universale Strukturen von Identität aufgegeben werden müssen. An ihre Stelle tritt die Erfahrung eines ‚schwachen Wirs‘, das konkret, nicht-essentialistisch und nicht-universal ist (vgl. Anzaldúa 1987). Der Raum der Vermittlung zwischen Kulturen muß im Sinne Thi Minh-ha Trinh (1991) als ein Prozeß gedacht werden, in dem Differenzen und Identitäten kontinuierlich neu bestimmt und artikuliert werden (vgl. Denzin 1999). Dabei betonen *Cultural Studies* die neu entstehenden Möglichkeiten für gesellschaftlichen Wandel und Transformationsprozesse an den „Crossroads“ der globalen Welt:

Kollisionen geschehen an den Crossroads um uns herum - an den Kreuzungen, Kreuzwegen, Überschneidungen, Schnittmengen. Man kann sich an solchen Orten verirren. Die Wegkreuzung ist ein gefährlicher Platz. Aber wie schon die Alten der Yoruba in Westafrika ihren Kindern beizubringen pflegten: Der Trickster am Kreuzweg ist auch der Meister der Möglichkeiten. (Lipsitz 1999: 36)

Hier schließt sich auch die Frage an, welche Folgen die Herausbildung ‚neuer‘ (kollektiver) Identitäten hat. Roland Robertson (1992) zeigt in seinen Studien zur Globalisierung, daß dieser Prozeß bereits im frühen 15. Jahrhundert im Gange war und eng mit dem Modernisierungsprozeß verbunden ist. In den letzten Jahrzehnten gibt es nun viele Anzeichen für einen qualitativen Sprung, der auf die Koinzidenz der Globalisierung elektronischer Medien und der Migration zurückzuführen ist. Die globalen Ströme medial vermittelter Bilder und die zahlreichen Menschen, die ihre Heimat verlassen haben, bringen eine ‚Diaspora-Öffentlichkeit‘ (vgl. Appadurai 1996) hervor, in der die einzelnen sich nicht ausschließlich mit den Produkten der westlichen Kulturindustrien auseinandersetzen. Japaner in San Francisco leihen sich japanische Filme in ihrem Viertel aus, ein afghanischer Taxifahrer in Chicago hört religiöse Kassetten aus seiner Heimat, Punjabis sehen Videofilme aus ihrer Heimat (vgl. Gillespie 1993).

Hip

Anc
Reli
eine
(199
mec
gen
Maf
Solic
weis
bale
sind
erstInwi
Anei
popu
sein?
len M
den?
popu
schei
der d
ditor
honor
other:
get tr

Liter

Abraha
Stru
Anzalá
Au
Appad
lis:
Bhabha15 Vgl.
vide
arou
ally
arou
show
Fan
dia.“

Anders als die Modernisierungstheoretiker annahmen, verschwindet weder die Religiosität im Globalisierungsprozeß, noch ist dieser im wesentlichen durch einen kulturellen Imperialismus des Westens geprägt. Der Ethnologe Appadurai (1996: 7) schreibt: „There is growing evidence that the consumption of the mass media throughout the world often provokes resistance, irony, selectivity, and, in general, agency.“ Zudem ermöglichen die Medien ‚Gefühlsgemeinschaften‘ (vgl. Maffesoli 1988), spezialisierte Kulturen (vgl. Winter/Eckert 1990) und affektive Solidarisierungen.¹⁵ Eine zentrale Rolle kommt hierbei, worauf Appadurai hinweist, dem Bereich der Imagination zu, in dem Individuen und Gruppen die globalen Ströme auf ihre Alltagspraktiken beziehen. Denn geteilte Imaginationen sind die Voraussetzung für ein transnationales, kollektives Handeln, das freilich erst realisiert werden muß.

Inwiefern können aber mediale Ressourcen und kulturelle Praktiken – wie die Aneignung von Filmen und Fernsichttexten sowie die Produktion und Rezeption populärer Musik – ein symbolisches Fundament für neue soziale Bewegungen sein? Können beispielsweise Allianzen zwischen ethnischen Immigranten, lokalen Musikszenen, Gewerkschaften und Globalisierungsgegnern hergestellt werden? Kann auf diese Weise eine neue politische Bewegung entstehen, für die die populäre Kultur ein verbindendes symbolisches Band darstellt? Dies sind entscheidende Fragen für das Projekt von *Cultural Studies* in der neoliberalen Ära, in der die Verknüpfung von Theorie, Forschung und parteilicher Praxis in der Tradition von Zola, Sartre und Bourdieu unerlässlich ist: „It is a burden – but also an honor and a responsibility to attach ourselves to social movements, to see what others see, to live out the dream of Toni Cade Bambara – ‘to tell the truth and not get trapped.’“ (Lipsitz 2000: 92)

Literatur

- Abrahams, Roger D. 1970 [1964]. *Deep Down in the Jungle...: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. Chicago: Aldine.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters & Aunt Lute Press.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.

¹⁵ Vgl. Appadurai (1996: 8): „Collective experiences of the mass media, especially film and video, can create sodalities of worship and charisma, such as those that formed regionally around the Indian female deity Santoshi Ma in the seventies and eighties and transnationally around Ayatollah Khomeini in roughly the same period. Similar sodalities can form around sport and internationalism, as the transnational effects of the Olympics so clearly show. Tenements and buildings house video clubs in places like Kathmandu and Bombay. Fan clubs and political followings emerge from small-town media cultures, as in South India.“

- . 1997. „DissemiNation. Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation.“ In: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius & Therese Steffen (Hgg.). *Hybride Kulturen*. Tübingen: Stauffenburg. 149-94.
- de Certeau, Michel. 1988. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 1992. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve.
- Denzin, Norman K. 1999. „Ein Schritt voran mit den Cultural Studies.“ In: Karl H. Hörning & Rainer Winter (Hgg.). *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 116-45.
- Dyson, Michael E. 1996. *Between God and Gangsta Rap. Bearing Witness to Black Culture*. New York: Oxford UP.
- Fiske, John. 2000. *Lesarten des Populären*. Wien: Turia+Kant.
- Gillespie, Marie. 1993. „The Mahabharata: from Sanskrit to sacred soap. A case study of the reception of two contemporary televisual versions.“ In: David Buckingham (Hg.). *Reading Audiences. Young People and the Media*. Manchester: Manchester UP. 48-73.
- . 1995. *Television, Ethnicity and Cultural Change*. London: Routledge.
- Gilroy, Paul. 1993. *Small Acts. Thoughts on the Politics of Black Cultures*. London: Serpent's Tail.
- Grossberg, Lawrence. 1999. „Was sind Cultural Studies?“ In: Karl H. Hörning & Rainer Winter (Hgg.). *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 43-83.
- Hall, Stuart. 1994. „Neue Ethnizitäten.“ In: ders. *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2: *Rassismus und kulturelle Identität*. Hrsg. v. Ulrich Mehlem. Hamburg/Berlin: Argument. 15-25.
- Hannerz, Ulf. 1969. *Soulside. Inquiries into Ghetto Culture and Community*. New York/London: Columbia UP.
- Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Hörning, Karl H. & Rainer Winter (Hgg.). 1999. *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York: Verso.
- Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London/New York: Verso.
- . 1999. „Vorwort.“ In: ders. *Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen* (dt. Übersetzung von Lipsitz 1994). St. Andrä-Wördern: Hannibal. 10-38.
- . 2000. „Academic politics and social change.“ In: Jodi Dean (Hg.). *Cultural Studies & Political Theory*. Ithaca/London: Cornell UP. 80-92.
- Maffesoli, Michel. 1988. *Le Temps des Tribus*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Mikos, Lothar. 2000. „Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und Gangsta Rap.“ In: Udo Göttlich & Rainer Winter (Hgg.). *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: Herbert von Halem Verlag. 103-23.
- Mitchell, Tony. 1996. *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester UP.
- Morley, David. 1999. „Wo das Globale auf das Lokale trifft. Zur Politik des Alltags.“ In: Karl H. Hörning & Rainer Winter (Hgg.). *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 442-75.
- Poschardt, Ulf. 1995. *DJ Culture*. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.
- Robertson, Roland. 1992. *Globalization. Social Theory and Global Culture*. London et al.: Sage.