

## Zwischen Entgrenzung und Aneignung.

### Jugendkulturen als Forschungsaufgabe der Europäischen Ethnologie

Ingo Schneider

#### I.

Jugendkulturen sind als Thema sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung weder neu noch besonders originell.<sup>1</sup> Erste Impulse zu ihrer Erforschung gingen von der Chicagoer Schule der urban sociology<sup>2</sup>, aber auch von William F. Whyte's zum Klassiker gewordenen Feldstudie in einem Bostoner Italienviertel<sup>3</sup> aus. In England waren es die Vertreter der sich ab Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts formierenden Cultural Studies, die von den Literaturwissenschaften kommend mit einem allerdings nur für sie neuen Verständnis von Kultur „as a whole way of life“ und hohen theoretischen Ansprüchen Untersuchungen über jugendliche Teilkulturen erstellten und dabei ein Hauptaugenmerk auf Kulturstile legten.<sup>4</sup> Zur Beschreibung der Prozesse der Stilbildung griffen sie, der Hinweis darauf ist in Anbetracht der Neubenennung der Innsbrucker studentischen Zeitschrift interessant, auf Lévi-Strauss' *bricolage*-Konzept zurück. In der deutschsprachigen Forschung etablierte sich nach ersten Anfängen in den fünfziger und sechziger Jahren um Dieter Baacke ein Zentrum der Jugendkulturforschung an der Pädagogischen Fakultät der Universität Bielefeld, das neben sozialwissenschaftlichen vor allem auch entwicklungspsychologische Ansätze verfolgt.<sup>5</sup> Ins Blickfeld der Volkskunde respektive Europäischen Ethnologie und Kulturanthropologie rückte das Thema bisher nur marginal. Sieht man von der Mattersburger Tagung von 1985<sup>6</sup> ab, eigentlich erst wieder an der Wende zum 21. Jahrhundert, durch Johannes Mosers in Frankfurt und London durchgeführtes, studentisches Projekt<sup>7</sup> und durch das Jahrestreffen der Studierenden der Volkskunde / Europäischen Ethnologie an den deutsch(sprachig)en Universitäten 2001, das unter dem Thema „Forever Young“ stand.<sup>8</sup>

#### II.

Damit sind freilich nur erste Schritte in ein Feld getan, das für unsere Disziplin gerade in ihrer derzeitigen Situation aus mehreren Gründen sehr lohnend sein kann. Einmal, weil sich das Thema gut dazu eignet, um bestimmte Kulturkonzepte auf ihre Anwendbarkeit empirisch zu überprüfen. Ich denke hier in erster Linie an eine selektive Konzeption von Kultur, wie sie zuerst von Marshall Sahlins oder Clifford Geertz

vorgeschlagen wurde. Beide sehen im Wesentlichen die besondere Eigenart des Menschen darin, dass er gemäß selbst entworfenen Bedeutungsschemata lebt und betrachten eben diese als Kultur.<sup>9</sup> Jugendkulturelle Lebensstile stellen zweifellos solche selbst geschaffenen, konstruierten Netze von Symbolen und Bedeutungen dar, die dann von den Gruppenmitgliedern als bedeutungsvoll akzeptiert werden und zugleich als Mittel der Identitätsstiftung nach innen und Abgrenzung nach außen fungieren. Johannes Moser vertritt dieselbe Position, wenn er Jugendliche als „(...) aktive Gestalter jener Bedeutungen und symbolischen Formen, die ihre ‚Kulturen‘ ausmachen“ bezeichnet.<sup>10</sup> Jugendkulturen können so gesehen als selbstreferenzielle Systeme aufgefasst werden.

Jugendkulturelle Szenen stellen darüber hinaus auch deshalb ein attraktives Forschungsfeld dar, weil an ihnen die Dynamik gegenwärtiger kultureller Entwicklungen deutlich gemacht und Prozesse der, ich nenne es einmal, Entgrenzung und Aneignung von Kulturen untersucht werden können. Darunter soll das Entwachsen zunächst in bestimmten räumlichen Kontexten entstandener Phänomene, man könnte auch sagen die Globalisierung<sup>11</sup> von kulturellen Praxen einerseits, wie auch die kreative Adaption und innovative Weiterentwicklung derselben andererseits verstanden werden, im weiteren aber auch das bewusste Eintauchen in kulturelle Teilsysteme und das Verlassen derselben, und schließlich das Leben in verschiedenen Kulturen bzw. von diesen bestimmten Lebenswelten. Ulf Hannerz hat ausgehend von der Komplexität heutiger Kulturen wichtige Erkenntnisse bzw. theoretische Voraussetzungen für die Analyse solcher Abläufe eingebracht. Er betont einerseits den prozessualen, dynamischen Charakter von Kulturen: „(...) cultures can never be completely worked out as stable, coherent systems; they are for ever cultural ‚work‘ in progress.“<sup>12</sup> Er hat aber auch mit der Entlehnung bzw. Übertragung des Begriffs *creolisation* aus der Linguistik in die Kulturtheorie ein durchaus plausibles Erklärungsmodell für gegenwärtige kulturelle Praxen vorgeschlagen. Unter kreolischen Kulturen möchte Hannerz – grob vereinfacht gesagt – solche verstehen, die sich aus mehreren, mitunter weit auseinanderliegenden Bestandteilen heraus entwickeln.<sup>13</sup>

Ich meine darüber hinaus, dass sich die Erforschung von Jugendkulturen, dies wurde bereits angedeutet, für das Programm einer Europäischen Ethnologie in besonderem Maße anbietet. In den letzten Jahren ging bekanntlich eine zweite Welle der Umbenennungen durch unsere Institute. Am häufigsten fiel die Wahl dabei auf Europäische Ethnologie. Mit der Namensänderung wurde zwar einer an den betreffenden Instituten wohl längst vollzogenen Neuorientierung Rechnung getragen, die hier keiner weiteren

Erläuterung bedarf. *Europareife* im Sinne von europäische Dimensionen hat unsere Disziplin deshalb noch nicht, bzw. lediglich teilweise erreicht.<sup>14</sup> Bezüglich der Erforschung historischer und gegenwärtiger kultureller Bedeutungssysteme besteht für unser Fach bei Lichte betrachtet mit Sicherheit weiterer Profilierungsbedarf, und Jugendkulturen bieten sich dafür geradezu an. Bei ihnen handelt es sich nämlich um globale Phänomene, die gar nicht anders denn aus internationaler Perspektive bzw. zumindest im europäischen Rahmen untersucht werden können. An ihnen lassen sich Konzepte der kulturellen *bricolage* und der *globalisation from below*<sup>15</sup> paradigmatisch untersuchen.

### III.

Die HipHop-Kultur stellt derzeit zweifellos die weltweit einflussreichste Jugendkultur dar. An ihr sollen die bisherigen Überlegungen in Kürze erläutert werden. HipHop ist ein treffendes Beispiel einer Jugendkultur, die in räumlich und sozial lokalisier- oder bestimmbareren Kontexten entstand, im Verlaufe ihrer Ausformung dann ihre engen Grenzen hinter sich ließ und an anderen Orten und in anderen Ländern in neuen Kontexten weiterentwickelt wurde und wird. HipHop<sup>16</sup> entstand in New York, seine Heimat ist die Bronx, wo sich dieser Kultur- und Lebensstil aus verschiedenen Komponenten, die für sich schon länger bekannt waren, in der zweiten Hälfte der 70er Jahre entwickelte.<sup>17</sup> Wie bei anderen Jugendkulturen auch kam der Musik eine Schlüsselrolle zu. Der an Straßenecken, in öffentlichen Parks, in Schulen und später erst auch in Tanzlokalen sich herausbildende HipHop-Sound setzte sich im Wesentlichen aus zwei Grundelementen zusammen: einer neuen Form des *DJings*, bei der Discjockeys mit einem Rhythmusgerät, ihren Turntables und verschiedenen Techniken wie *cutting*, *looping*, später auch *scratching* und *beatjuggling* und vor allem durch das *sampling* aus bekannten und unbekanntem etwas kreatives Neues hervorzubringen. Dazu boten die *MCs*, die *Masters of Ceremony*, eine Show aus gesprochenen Reimen, markanten Sprüchen und Kommentaren über den DJ und das Publikum. Für dieses ursprünglich frei improvisierte, rhythmische Reimen bürgerte sich die Bezeichnung *rap*<sup>18</sup> ein. Rappen verlangt die Fähigkeit zu verbaler Improvisation, es hat häufig den Charakter von Duellen. Diese *battles* fanden und finden nicht nur zwischen *Rappern*, sondern ebenso zwischen *DJs* und *Breakern* statt. Sie bilden ein charakteristisches Element des HipHop. Amerikanische Linguisten und Folkloristen haben auf die Wichtigkeit des „effective talking“ und den hohen Stellenwert von Sprachgewandtheit, Schlagfertigkeit und Eloquenz in der afroamerikanischen Kultur überhaupt hingewiesen. „With the right words you can control the minds of others“.<sup>19</sup>

Zudem spielten im Jive, dem auch von den Rappern verwendeten Slang der Afroamerikaner, Reime grundsätzlich eine große Rolle.

Parallel zur Musik entwickelte sich auf den Sandplätzen des Central Parks ein zunächst *breaking*, später *breakdance* genannter Tanzstil. Getanzt wurde und wird während eines zu diesem Zweck speziell in die Musiknummern eingefügten, *breakbeat* (von *break*, Pause) genannten Rhythmusteils. In den Anfängen eine ritualisierte Form der Auseinandersetzung zwischen Mitgliedern verschiedener Gangs verlangt *breakdance* mit seinen schwierigen, akrobatischen Elementen heute ein hohes Maß an Körperbeherrschung und bildet eine ideale Ergänzung zum Rappen. Graffiti, die malerische Ausdrucksform des HipHop reichen zwar bis in die 60er Jahre zurück, erfuhren ihre wesentliche Entfaltung aber auch in den 70er Jahren.<sup>20</sup> Die *tags* und *writings* der Graffiti-Künstler sind zunächst als Versuch sozial benachteiligter, meist schwarzer oder puertorikanischer Jugendlicher der Marginalisierung zu entgehen zu verstehen. Die Sprüher bildeten Crews, Erweiterungen von etablierten Gangs und gingen von den flüchtig gekritzelten *tags* zur Markierung von Territorien zu großen, *pieces* genannten Wandbildern oder zur Bemalung ganzer Züge (*whole cars*) über. Gerade die Stadt New York kämpfte erbittert gegen die jugendlichen Künstler, machte die yards, das Abstellgelände der Züge, zu schwerbewachten Hochsicherheitszonen. In den spontanen Kunstwerken der Sprayer offenbart sich zweifellos das größte Protestpotential der neuen Jugendkultur, deren Entstehungszusammenhänge Tricia Rose aufs Ganze gesehen folgendermaßen charakterisiert: „Hip-hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of Afro-American and Caribbean history, identity and community.“<sup>21</sup> – Zu den ästhetischen Ausdrucksformen des HipHop kamen ein bestimmter Sprachstil mit einer ganzen Reihe von spezifischen Ausdrücken, kamen aber auch die Insportarten Skateboarden und Basket- bzw. Streetball und eine teilweise von diesen Sportarten beeinflusste Art sich zu kleiden, die vom Kopfbedeckungen bis zu den Schuhen reicht, aber auch verschiedene Requisiten, wie Schlüsselanhänger und Schmuck, einschließt. Die Kleidung wurde freilich im Laufe der Entwicklung des HipHop ständig weiter entwickelt und ausdifferenziert, so dass nicht von einer einheitlichen HipHop Mode gesprochen werden kann. Sie strahlt längst, auch dies ist interessant zu beobachten, über die eigentliche Szene hinaus. Wie in den meisten jugendlichen Szenen, das sei nur kurz erwähnt, spielen auch im HipHop Drogen eine gewisse Rolle. Im Gegensatz zur Technoszene, die primär auf aufputschende, synthetische Drogen wie Exstasy setzt, werden in HipHop-Kreisen die natürlichen Cannabis-Produkte, und hier eindeutig Marihuana gegenüber Haschisch bevorzugt. Alle diese Elemente zusammen prägten das

Erscheinungsbild des Kulturstils HipHop. Aus konkreten sozialen und ökonomischen Bedingungen entstanden kulturelle Ausdrucksformen, die ein spezifisches Lebensgefühl, eine komplexe Jugendkultur evozierten.

Bis Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts blieb HipHop ein Underground-Phänomen. Von seiner Musik existierten lediglich inoffizielle Musikkassetten, die unter der Hand herumgereicht wurden. Mit dem Erscheinen der ersten Platte („Rappers Delight“) setzte eine Popularisierung und bald auch Veränderung des HipHop-Sounds ein, denn die Musikkonserven gaben das eigentlich Spannende der HipHop-Livemusik nur mangelhaft bzw. verändert wieder. Zur weiteren Verbreitung trugen Filme wie Spike Lee's „She's gotta Have it“ (1986) und „Do the wright thing“ (1989) bei. Der New York HipHop breitete sich innerhalb eines Jahrzehnts über die USA aus und entwickelte in Städten wie Chicago, Detroit, Philadelphia, Houston, Atlanta, Miami, San Francisco oder Los Angeles lokale Szenen. Damit verbunden war, dass HipHop als zunächst typische kulturelle Ausdrucksform afroamerikanischer und lateinamerikanischer Bevölkerungskreise diesen Exklusivitätsanspruch langsam aufgab und somit den ursprünglichen ethnischen Raum, allerdings nicht ohne Friktionen, zu verlassen begann. Ab etwa Mitte der 80er Jahre begann die HipHop-Kultur ihre Reise um die ganze Welt und fand mittlerweile weite Verbreitung beispielsweise in Japan und Europa. Vor allem Musik und Graffiti übernahmen dabei jeweils Schlüsselrollen. Entscheidend ist jedoch, dass vermittels dieser ästhetischen Ausdrucksformen ein komplexer Kulturstil – *a whole way of life* – auf die Reise ging. In der Musik haben in den 90er Jahren verschiedene Länder ihre eigenen Szenen entfaltet. Neben Frankreich entstanden etwa in Deutschland in Städten wie München, Stuttgart, Mannheim, Heidelberg oder Berlin eigenständige Szenen mit einer kaum mehr überschaubaren Zahl bekannter und weniger bekannter HipHop-Formationen, DJs und MCs.<sup>22</sup> Dass Deutschland mittlerweile einen guten Klang in der HipHop-Welt hat, beweist auch, dass am 16.11. 2002 in München die „World Finals der ITF“ (International Turntablist Federation) stattfanden, bei denen nach den Ausscheidungen in einzelnen Ländern die weltbesten *turntablists* in der Form von *battles* ihre Champions kürten. Die Veranstaltung fand erstmals in Europa statt.

Die Straßenkunst der Graffiti begann in den großen europäischen Metropolen bereits Anfang der achtziger Jahre. Filme wie „Style Wars“ (1982), „Beat Street“ (1983) und „Wild Style“ (1983) trugen wesentlich zur Bekanntheit der New York Graffiti bei. In Berlin beispielsweise entstanden die ersten *tags* und *pieces* 1982. In dieser Stadt entwickelte sich eine besonders lebendige Szene, die, Schätzungen zufolge, teilweise 12.000 - 14.000 Sprüher umfasste. In den 80er und 90er Jahren breitete sich die

Graffiti-Kunst in vielen europäischen Ländern aus und erlebte gerade in den letzten Jahren in Verbindung mit der Konjunktur des HipHop im Allgemeinen eine neue Blüte. Jeder Reisende ist damit ständig konfrontiert, da Graffiti vielfach an den Einfahrtschneisen der Züge gehäuft auftreten. Aus Amerika übernahm die europäische Graffiti-Szene ein bestimmtes Fachvokabular, so z.B. die Begriffe *crew*, *writings*, *tags*, *pieces*, *characters*, *fame*, *skills*, *whole cars*, *outline*, *crossen*. Auch darin liegt Aneignung von Kultur, wobei die Fanzines und in den letzten Jahren das Internet wichtige Vermittlerfunktion übernehmen. Graffiti ist in erster Linie, aber durchaus nicht ausschließlich, ein Phänomen der Großstädte. Auch eine kleinere Stadt wie Innsbruck verfügt heute über eine lebendige Szene mit einer Reihe von Crews. *Tags*, *writings* und *characters* finden sich an vielen Plätzen der Stadt, durchaus nicht nur an den Stadträndern. Wie andernorts auch wurden in Innsbruck zuletzt mehrfach den Sprühern öffentliche Wände zur Verfügung gestellt, eine Entwicklung, die von den Künstlern im Allgemeinen zwiespältig gesehen wird, da sie von den ursprünglichen Idealen illegaler Bemächtigung öffentlicher Räume wegführt. Aufs Ganze gesehen hat sich die Graffiti-Bewegung dennoch den Charakter eines Protestphänomens bewahrt, das mit der Aura des Illegalen und Informellen im Untergrund lebt. Auch über die Graffiti-Sprühereien hinaus ist in Innsbruck in den letzten Jahren die Entwicklung einer, wenn auch noch bescheidenen, lokalen Szene mit in regelmäßigen Abständen stattfindenden musikalischen Events zu beobachten. Eine wichtige Rolle scheinen dabei die Betreiber eines 2001 neu eröffneten HipHop-Ladens<sup>23</sup> zu spielen, die als Organisatoren von Konzerten aber auch durch eine wöchentliche Radiosendung in einem Privatsender auftreten.



**NLK SHOP**

HIPHOP ● STREETWEAR  
2nd HAND ● Vinyls ● Shoes  
Mags ● Oldschool ● Tapes



Eröffnung MITTE NOVEMBER  
HÖTTINGERGASSE 31

Werbekarte, NLK-Shop, Innsbruck/Hötting, Herbst 2001, Vorder- und Rückseite

Das Thema HipHop hat schon länger das Interesse amerikanischer Wissenschaftler gefunden. Dass sich auch im deutschsprachigen Raum auf diesem Forschungsfeld einiges tut, zeigte eine im April 2002 in Mannheim organisierte Tagung, auf der Vertreter unterschiedlicher Disziplinen referierten (Soziologie, Medienwissenschaft,

Psychologie, Germanistik, Geschichte, Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Politikwissenschaft, Völkerrecht, Ethnologie, aus der Europäischen Ethnologie war leider nur der Autor dieses Beitrags als Diskussionssteilnehmer dabei), aber auch Akteure aus der HipHop-Szene aktiv teilnahmen. Im Zusammentreffen von Musikern, Sprayern, Breakern und Wissenschaftlern lag der besondere Reiz der Veranstaltung. Mittlerweile liegen auch erste Publikationen von Vertretern der Ethnologie<sup>25</sup> und Soziologie<sup>26</sup> vor. An der Universität Hamburg lief in den letzten 3 Jahren unter Leitung der Soziologin Gabriele Klein ein einschlägiges DfG Projekt mit dem Titel „Korporalität und Urbanität - Die Inszenierung des Ethnischen am Beispiel Hip-Hop“<sup>27</sup>, dessen Ergebnisse mit Spannung zu erwarten sind.

#### IV.

Die HipHop Kultur hat also, wie man sieht, bereits das Interesse mehrerer Disziplinen gefunden. Dennoch meine ich, dass eine sich als modernes, kulturalanalytisches Fach verstehende Europäische Ethnologie am Thema HipHop nicht vorbeigehen sollte und aus der Auseinandersetzung mit dieser Jugendkultur einigen Nutzen für ihre theoretischen Diskurse ziehen kann. Ich möchte vorweg noch einmal betonen, dass wir in der Entwicklung des HipHop die in den einleitenden Überlegungen ausgebreiteten Konzepte von Kultur als selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe, des prozessualen Charakters von Kultur, der „globalisation from below“, aber auch der Kreolisierung von Kultur paradigmatisch beobachten können.

Ich habe eingangs von der Entgrenzung kultureller Praktiken als einer Voraussetzung der Dynamik gegenwärtiger Kulturprozesse gesprochen. Hermann Bausinger hat diese Entwicklungen bereits in seiner Habilitationsschrift von 1961 antizipiert, als er vom Zerfall der Horizonte und der damit verbundenen Verfügbarkeit der Güter sprach.<sup>28</sup> Aus dem Blickwinkel der Europäischen Ethnologie sind hier zumindest zwei grundlegende Fragen zu stellen. Die erste geht nach den Voraussetzungen dieser Verfügbarkeit, die zweite fragt daran anschließend nach den Bedingungen der durch die Verfügbarkeit ermöglichten Aneignung von kulturellen Praktiken bzw. deren Weiterentwicklung in neuen Kontexten. Beide Bereiche greifen freilich ineinander. Dieter Baacke sieht entscheidende Voraussetzungen der internationalen Verbreitung von Jugendkulturen in einer „Ablösung durch Intellektualisierung“. „Ablösung“ meint, dass die zunächst an bestimmte historische Zeitläufe, Territorien und soziale Herkünfte gebundenen Jugend-Stile alle von ihrem Ursprung ‚abheben‘ und so zur Szene werden, die man (hält man bestimmte Voraussetzungen ein) betreten kann. (...) ‚Intellektualisierung‘ soll bedeuten, dass die Ablösung einen Enteignungsprozess darstellt, der vor allem dadurch ausgelöst wird, dass die einzelnen Richtungen und Stile dadurch, dass sie

verfügbar sind, in gewisser Weise *selbstreflexiv* werden: man kann sich ihrer bedienen und weiß, dass man dies tut<sup>29</sup>. Ich stimme den Überlegungen Baackes prinzipiell zu, finde allerdings die Formulierung Enteignung unzutreffend, da sie unterstellt, die Ausgangsszene würde in diesem Prozess ihres Produkts verlustig gehen, und möchte stattdessen den Terminus Entgrenzung vorschlagen. Was ermöglicht aber nun „Ablösung durch Intellektualisierung? Voraussetzung dafür dürfte eine Entwicklung sein, die in amerikanischen Populärkulturen bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzte und diese immer stärker zu „Kulturen der Performanz“<sup>30</sup> werden ließ, zu Kulturen, die sich primär auf der Ebene der Performanz bewegen und auch über sie vermittelt werden. Dies trifft für das Phänomen HipHop sicher zu. Verantwortlich für die Intellektualisierung ist die Medialisierung unseres Alltags. Auch dies erkennt Baacke richtig, wenn er sagt, all dies könne nur geschehen, da die Medien für „eine potentielle Allgegenwart aller ursprünglich zeit- und ortsgebundenen Kulturen sorgen“<sup>31</sup>. Die Medien (audiovisuelle Medien, Printmedien, vor allem Magazine, Internet) sind aber nicht nur entscheidend am Prozess der Entgrenzung beteiligt und somit für die potentielle Allgegenwart und Verfügbarkeit der Güter verantwortlich, über sie läuft im Weiteren auch die Vermittlung der aus ihren Ursprungszusammenhängen freigesetzten Kulturphänomene. Die Prozesse von Entgrenzung und Vermittlung sind allerdings unvermeidbar verbunden mit einer Kommerzialisierung, oder umgekehrt lässt sich mit Gabriele Klein sagen, dass die „Kommerzialisierungsprozesse von Kultur in der Nachmoderne, [...] im wesentlichen über Medien vorangetrieben werden“<sup>32</sup>. Die Musik des HipHop ist dafür ein gutes Beispiel. Sobald sie dem Bereich des Informellen entwachsen war, erfuhr sie zugleich eine Popularisierung wie auch eine Kommerzialisierung. Elemente der HipHop-Musik wie Rap oder verschiedene Scratch-Techniken haben mittlerweile Eingang in viele Sparten der Popmusik gefunden, Rapper wie *Eminem* oder *Nelly* stiegen zu Megastars der Musikszene auf. Kaum ein Hollywood-Film erregte in letzter Zeit bereits im Vorfeld so viel Aufsehen wie „8 Mile“<sup>33</sup>, ein Film über einen weißen Rapper in Detroit mit autobiografischen Bezügen zum Hauptdarsteller *Eminem*. Auch wenn es sich dabei um ein kommerzielles Produkt der Hollywoodfilmindustrie handelt, vermag der Streifen dennoch, wie ich meine, überzeugend Einblicke in das kulturelle System Hip Hop, so vor allem in die Mentalität der *battles* zwischen Rappern zu vermitteln.

Der „Ablösung durch Intellektualisierung“, der Popularisierung und Kommerzialisierung stehen aber auch, wie gesagt, Prozesse der kreativen Aneignung von Kultur gegenüber. Das Modell der Aneignung von Kultur in einer medienüberfluteten Welt wurde von den britischen Cultural Studies entwickelt. Es geht davon aus, dass die Menschen die kommerziellen Angebote der Medienwelt nicht passiv konsumieren,

sondern aktiv in ihre Lebenswelt überführen, indem sie ihnen neue Bedeutungen zuweisen.<sup>34</sup> Paul Willis bezeichnet diesen Prozess der Bedeutungszuweisung als „symbolische Kreativität“<sup>35</sup>. Diese Überlegungen lassen sich auf die Entwicklung der HipHop-Kultur sehr gut anwenden. Es liegt auf der Hand, dass die kreative Aneignung jugendlicher Lebensstile unterschiedliche Intensität erreichen kann. Sie kann, wenn sie z.B. auf gelegentliches Musikhören und das Tragen bestimmter der HipHop-Mode zuzurechnenden Kleidungsstücke beschränkt bleibt, nur geringe, kann aber etwa durch aktives Musizieren, Graffiti-sprühen oder Tanzen höhere Intensität erlangen. Dazwischen liegt die große Mehrheit der Jugendlichen, die den Lebensstil HipHop in ihre Lebenswelt integriert haben, ihm Bedeutung zugewiesen haben und sich damit in hohem Maße identifizieren, ohne sich in der einen oder anderen Weise aktiv zu engagieren.

Gabriele Klein stellt die These auf, dass die Vielzahl der kulturellen Felder nicht mehr nur ein- und ausschließenden Charakter haben, und dass sich immer mehr Menschen in verschiedenen kulturellen Feldern bewegen würden.<sup>36</sup> Dies scheint mir prinzipiell für heutige jugendkulturelle Szenen zuzutreffen. Man muss allerdings auch sehen, dass dieses *switching* zwischen Kulturstilen immer wieder, zumindest temporär an seine Grenzen stößt. Ist nämlich einmal ein gewisses Maß an Identifikation mit einem jugendlichen Lebensstil erreicht, verbindet sich damit ein bestimmtes Lebensgefühl, das sich nach außen in Kleidung und Musikgeschmack ausdrückt, das nach innen Zugehörigkeit, auch Geborgenheit und Sicherheit, Orientierung und Halt bietet. Hier wird man doch zumindest temporär vom ausschließenden Charakter von Jugendkulturen sprechen müssen. Ein begeisterter Techno Fan kann nicht zugleich im selben Maße ein HipHopper sein. Er kann sich aber von einem Kulturstil einem anderen zuwenden, und wiederum einem dritten, sobald eine neue Szene am Horizont erscheint.

Dynamik, Flexibilität und Flüchtigkeit scheinen zentrale Merkmale kultureller Praktiken unserer Zeit zu sein, einer Zeit, in der Kulturen nicht mehr länger als statische und an bestimmte geografische Räume gebundene Phänomene zu untersuchen sind. Nicht nur die Menschen unserer Tage sind in einem noch nie erreichten Maß mobil geworden, auch kulturelle Praktiken wie Jugendkulturen reisen um die ganze Welt.<sup>37</sup>

<sup>1</sup> Einen guten Überblick über die Forschungsgeschichte bietet *Johannes Moser: Kulturanthropologische Jugendforschung*. In: Ders. (Hrsg.): *Jugendkulturen. Recherchen in Frankfurt am Main und London*. Frankfurt a. M. 2000 (=Kulturanthropologie Notizen, Bd. 66), 11-58.

<sup>2</sup> Vgl. *Frederic Trasher: The Gang*. Chicago 1927.

- <sup>3</sup> *William F. Whyte*: Die Street Corner Society. Die Sozialstruktur eines Italienviertels. Nach der 3., durchgesehenen und erweiterten Auflage aus dem Jahre 1981 übersetzt von Reinhard Blomert und Joachim Kalka. Berlin, New York 1996 (=Materiale Soziologie, TB 6). Originalausgabe 1943.
- <sup>4</sup> *Dick Hebdige*: Subculture. The Meaning of Style. London 1979. – *Paul Willis*: Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur. Hamburg, Berlin 1991.
- <sup>5</sup> *Dieter Baacke*: Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung. Weinheim 1993 (1. Aufl. 1987). – Zuletzt: *Wilfried Ferchhoff u. Georg Neubauer*: Patchworkjugend. Postmoderne Lebensformen und Lebensstile von Jugendlichen. Opladen 1997. – *Wilfried Ferchhoff*: Jugend an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert. Opladen 1998.
- <sup>6</sup> *Klaus Beitzl* (Hrsg.): Gegenwartsvolkswunde und Jugendkultur. Wien 1987.
- <sup>7</sup> *Johannes Moser*, wie Anm. 1.
- <sup>8</sup> Aus diesem Treffen entstand das Themenheft: JugendkulturEN. In: BBV, NF 2 (2001), Heft 1.
- <sup>9</sup> *Marshall Sahlins*: Kultur und praktische Vernunft. Frankfurt/Main 1981 (Titel der Originalausgabe: Culture and practical reason 1976). – *Clifford Geertz*: The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York 1973.
- <sup>10</sup> *Johannes Moser*, wie Anm. 1, 46.
- <sup>11</sup> Im Gegensatz zur allgemein üblichen Verwendung des Begriffs in ökonomischen Zusammenhängen handelt es sich hier jedoch um eine „globalisation from below“ – vgl. *J. Brecher* u.a.: Global Visions: Beyond the World Order. Boston 1993.
- <sup>12</sup> *Ulf Hannerz*: The world in Creolisation. In: Africa 57 (1987), 546-559, hier 550. – vgl. *Ulf Hannerz*: Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning. New York 1992.
- <sup>13</sup> *Ulf Hannerz* 1987, wie Anm. 12.
- <sup>14</sup> Etwa in der Nahrungsethnologie oder der Narrativistik.
- <sup>15</sup> *J. Brecher* u.a., wie Anm. 11.
- <sup>16</sup> Das Wort *HipHop* entstand mehr oder weniger zufällig in der Mitte der 70-er Jahre als Refrain, als Variation der nonsense-Formel „Hip,hop, hip,hip de hop“, als New Yorker DJs eine für Improvisationen geeignete Synkopierung suchten. Das zugrundeliegende „Hippity-hop“ beschreibt die Bewegung des Hasen. Siehe dazu *William Safire*: The Rap on Hip-hop. In: Adam Sexton (Hrsg.): Rap on rap: straight-up talk on hip-hop culture. New York 1995, 40.
- <sup>17</sup> *David Toop*: Rap attack. African Jive bis Global HipHop. Aus dem Engl. übers. von D. Diedrichsen. St. Andrä-Wördern 1992. – *Tricia Rose*: Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Hanover 1994. – *Adam Sexton* (Hrsg.), a.a.O.
- <sup>18</sup> *Rap*, ursprünglich *to express orally*, meint heute den für HipHop Musik typischen Sprechgesang, „the rythmic rhyming lines set to an insistent beat“. Siehe dazu *William Safire* 1995, wie Anm. 16, 41.
- <sup>19</sup> *Kephra Burns*: Word form the Motherland. Rap, the Dozens and African Griots. In: *Adam Sexton* (Hrsg.), a.a.O., 30-38. – Das Rappen der HipHopper hat seine Wurzeln in verschiedenen Formen afroamerikanischer mündlicher Folklore, so in den *Toasts*, das sind an den Straßenecken oder in Gefängnissen erfundenen gereimten Erzählgedichten voll von Gewalt, Fäkalhumor, Obszönität und Misogynie; vor allem aber in *The Dozens* oder *Signyfyng* genannten Wortspielen, die als ein halb ritualisierter Kampf der Worte zwischen Kindern, Jugendlichen oder Erwachsenen ausgetragen werden. Dabei werden so lange Beleidigungen gegenüber den beteiligten Personen, mehr noch dessen Familie und vor allem dessen Mutter ausgetauscht, bis es einem der Kontrahenten zu viel wird. Dazu ein Beispiel: „I don't play the dozens, the dozens ain't my game / But the way I fucked your mama is a god damn shame.“ – *David Toop* 1995, wie Anm. 17, 44.

- <sup>20</sup> *Bernhard van Treeck*: Graffiti-Lexikon. Street Art – Legale und illegale Kunst im öffentlichen Raum. Moers 1993.
- <sup>21</sup> *Tricia Rose* 1994, wie Anm. 17, 21.
- <sup>22</sup> *Sascha Verlan* u. *Hannes Loh*: 20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen 2000.
- <sup>23</sup> NLK-Shop, Höttingergasse 31, 6020 Innsbruck.
- <sup>24</sup> Siehe dazu die bei der Darstellung der Anfänge und der Weiterentwicklung des Hip Hop zitierten AutorInnen.
- <sup>25</sup> *Stefanie Menrath*: Represent what. Performativität von Identitäten im HipHop. Hamburg 2001.
- <sup>26</sup> *Ayhan Kaya*: „Sicher in Kreuzberg“. *Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Bielfeld 2001.
- <sup>27</sup> <http://www.sozialwiss.uni-hamburg.de/Isocz/iso/forschprojekte/hiphop.html>.
- <sup>28</sup> *Hermann Bausinger*: *Volkskultur in der technischen Welt*. Frankfurt/Main <sup>2</sup>1986.
- <sup>29</sup> *Dieter Baacke*: *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung*. Weinheim und München 1987, 69-70.
- <sup>30</sup> *Winfried Fluck*: „Amerikanisierung“ der Kultur. Zur Geschichte der amerikanischen Populärkultur. In: Harald Wenzel (Hrsg.): *Die Amerikanisierung des Medienalltags*. Frankfurt / New York 1998, 13-52.
- <sup>31</sup> *Dieter Baacke* 1987, wie Anm. 29, 70.
- <sup>32</sup> *Gabriele Klein*: *Electronic vibration. Pop. Kultur. Theorie*. Hamburg 1999, 287.
- <sup>33</sup> 2002. Regie: Curtis Hanson, Hauptdarsteller: Eminem.
- <sup>34</sup> *Stuart Hall*: *Culture, Media, Language*. London 1980. – Ders.: *Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Recht, Rassismus*. Hamburg u. Berlin 1989.
- <sup>35</sup> *Paul Willis*: *Jugend-Stile*. Hamburg u.a. 1991.
- <sup>36</sup> *Gabriele Klein* 1999, wie Anm. 32, 287.
- <sup>37</sup> *Gisela Welz*: *Moving Targets. Feldforschung unter Mobilitätsdruck*. In: *ZfVk*, 94 (1998), 177-194.