



Medienimpulse  
ISSN 2307-3187  
Jg. 60, Nr. 1, 2022  
doi: 10.21243/mi-01-22-21  
Lizenz: CC-BY-NC-ND-3.0-AT

# Das juvenile Moment der Jugendkultur. Deutscher Rap und HipHop in seinen Vierzigern. Einige erfahrungsbasierte Anmerkungen.

Thomas Wilke

*Thomas Wilke untersucht in seinem Beitrag die Frage, inwiefern Jugendkultur und insbesondere der HipHop mit Subversion verbunden sind. Dabei geht es auch um den variablen und ambigen Charakter von Jugendkulturen. Der Beitrag untersucht – im Sinne einer autobiografischen Selbstreflexion – anhand von HipHop als rahmender Überbegriff explorativ einen Darstellungsmodus von Jugendkultur, der sich zwischen Mediensozialisation, Medienbiografie, informellen (Medien-)Bildungsprozessen, Kulturwissenschaft, Ethnografie und ein wenig Sozialwissenschaft bewegt.*

*In his contribution, Thomas Wilke examines the question of the extent to which youth culture, and hip-hop in particular, are associa-*

*ted with subversion. It is also about the variable and ambuige character of youth cultures. This article explores – in the sense of an autobiographical self-reflection – on the basis of hip hop as a framing umbrella term, a mode of representation of youth culture that moves between media socialization, media biography, informal (media) educational processes, cultural studies, ethnography and social science.*

Ich bin im Seniorenheim und warne euch von vornherein,  
Dass Raprentner und Ex-Gangsta hier laut ‚word is bond‘ schreien!  
Ya know I mean son, Pampers, Baggyjeans an,  
Mies krank, doch produzieren Battletracks am Fließband,  
Denn Bypass-Patienten haben keine Zeit zu verschwenden,  
Wenn da nur nich‘ all diese Gehwagen im Cypher rumständen.  
Sido & Samy Deluxe *Seniorenstatus*, 2009

Digga, das ist auch so ein Ding, seitdem ich Vater bin, ich kuck  
krass darauf, was in meinen Videos passiert, weil ich weiß, mein  
Sohn kuckt die Videos ...  
Kool Savas im Gespräch mit Samy Deluxe, *Podcast Hochkultur #7*,  
14.09.2020

Für AC (EOG, PPP, HST) und ESF, PC, HNA (Halle/Saale)

## 1. Einleitung

Jugendkultur existiert, findet statt, sie entwickelt und verändert sich, verweigert und öffnet sich, ist pluralistisch, ambigue und ambivalent, sie ist missverständlich und interpretationsbedürftig, partikular und allumfassend – die Frage ist nur: Für wen? Und in welcher Art und Weise? Das ist eher weniger ein Problem, eher

birgt die Auseinandersetzung mit und die Darstellung von Jugendkultur einige Probleme: Als junger Mensch befindet man sich in einer *rites des passages* zwischen dem Kindesalter und dem Erwachsenenstatus. Während der Anfang recht gut auszumachen ist, ist die Statusfrage mit der Altersgrenze zwar rechtlich klar definiert, aber darüber hinaus nicht immer klar entscheidbar. Und in diesem schwankenden Zeitraum eignen sich junge Menschen, sprich Jugendliche, mehr und mehr eigenständig Kultur an. Sie agieren subkulturell, risikofreudig, experimentieren, verweigern sich, orientieren sich, passen sich an, kurz: aus der Vielfalt der Stile, der medialen Angebote, den Dynamiken der jeweils eigenen PeerGroup, den Ressourcen, den Sozialisationsfragmenten, die man ablegen oder vertiefen möchte, den individuellen Vorlieben und Geschmacksbildungsprozessen, ergibt sich eine Gemengelage, die im eigenen Tun nur punktuelle Distanznahme erlaubt und nicht zwingend reflektiert oder distanzierend eingeordnet wird. Das Aufgehen im eigenen Tun, ohne Verbindlichkeiten einzugehen oder an Konsequenzen zu denken, ließe sich als eine Grundcharakteristik von Jugend begreifen, die jugendliche Alltagskultur implementiert und zugleich hervorbringt (Thole 2002; Baacke 1999).

Jugendkulturen und die ihnen inhärenten Subkulturen bleiben in ihrer Substanz und Varianz variabel und ambigue, das kann letztendlich nur Jugend für sich klären, schließlich weiß sie nicht, was da auf sie zukommt. Das betrifft in gewisser Weise auch den Zeitraum von Jugendlichkeit, der sehr stark von der Selbstwahrneh-

mung bestimmt wird. Diese korreliert natürlich mit gesellschaftlichen Leitbildern, die mit Jugendlichkeit Offenheit, Flexibilität und Leistungsbereitschaft assoziieren. Die Schwierigkeiten beginnen, wenn sich – abgesehen von medialer Aufmerksamkeit und daraus resultierenden Interpretationsdynamiken – in einer Jugendkultur ein Generationswechsel einschleicht, der in der ‚inneren Wahrnehmung‘ nur als Marginalie auftritt. Weitere Schwierigkeiten treten auf, wenn in der Folge des Generationswechsels ein externer Zuschreibungsprozess einsetzt, sowie Auseinandersetzungen um Deutungshoheit, Narrative der Wahrheit, der Legitimation und der Authentizität auftreten. Das bedeutet in der Folge, dass eine Generation immer nur über ihre eigene Jugendkultur sprechen und vielleicht in eine vergleichende Diskussion mit einer anderen Generation treten kann, wenn es um Austausch, Verständnis und nicht um differenzfixierte Normativität, Festschreibung oder Rechtfertigung geht. Die Problematisierung tritt dann in einer Art Differenzdiskussion zutage, ohne dass dabei ein Gestus des ‚Früher war alles besser‘ aufgerufen wird. Es ist ja vielmehr als sprachlicher Gemeinplatz so, dass früher nicht alles besser, aber alles anders gewesen ist.

Dass HipHop als Jugendkultur und als Musikrichtung erfolgreich ist, zeigt sich am Repertoiresegmentanteil des Musikgesamtumsatzes in Deutschland. Dieser wächst von 1,5 % im Jahr 2001 auf 18,6 % 2020 und folgt als Genre dem Sammelbegriff Pop auf Platz zwei (vgl. MIZ 2021: o. S.). Der folgende Beitrag unternimmt anhand von „HipHop“ als einem rahmenden Überbegriff explorativ

einen Darstellungsmodus von Jugendkultur, der sich induktiv zwischen Mediensozialisation, Medienbiografie, informellen (Medien-)Bildungsprozessen, Kulturwissenschaft, Ethnographie und ein wenig Sozialwissenschaft bewegt, um damit zumindest implizit gängige Beschreibungs- und Erklärmodi von Jugendkultur zu problematisieren. Diese Bandbreite des Zuschnitts zeigt in gewisser Hinsicht bereits die Problematik, denn ich versuche mich nicht an einer Bestandsaufnahme oder einer vergleichenden Analyse unterschiedlicher jugendkultureller Erscheinungsformen aus ‚der jeweils einen‘ Perspektive oder einer methodenorientierten Fallanalyse. Vielmehr konkretisiere ich Jugendkultur anhand von HipHop als einer Kultur, und auch hier wieder nur in einem spezifischen Ausschnitt, der Musik und des DJings. In diesem tritt das auktoriale ‚Ich‘ zwangsläufig in Erscheinung, es wird zu einem Bestandteil der Auseinandersetzung. Flankierend dazu wird HipHop als Jugendkultur problematisiert, da wir kollektiv auf eine über 40jährige Geschichte zurückblicken können (vgl. Verlan/Loh 2017; Wehn/Bortote 2019).

## 2. HipHop, Jugend und Juvenilität in der Theorie

In der Frage, was alles HipHop ist, gehen die gegenwärtigen Narrative in Wissenschaft und in ‚der Szene‘ trotz oder gerade wegen der ökonomischen, künstlerischen und sozialen Erfolge weit auseinander. Man kann sich zwar nach wie vor darauf einigen, dass im Kern DJing, MCing, Breaking und Writing die Grundcharakteristik ausmachen und Knowledge als fünftes Element dazugehört.

Mittlerweile zeigt sich die Zusammengehörigkeit dieser Elemente entweder im reduktiven Beschwören einer Vergangenheit oder in einer Form der pathetischen Idealisierung, die so nicht mehr gelebt wird bzw. gelebt werden kann. Denn so wie es auch neue oder andere konstitutive Elemente gibt, die dazu gehören (sollen) wie bspw. Basketball, Beatmaking oder Beatboxing haben sich andere Elemente weitestgehend verselbständigt und exponentiell ausdifferenziert, schaut man auf die Entwicklung des Sprechgesangs. HipHop theoretisch zu hinterfragen oder theoretisch fundierte Perspektiven anzulegen, bedeutet nach Anschlüssen zu suchen, Potenziale zu ergründen, Heilsversprechungen und Erwartungen zuzuschreiben, die entweder punktuell eingelöst wurden und so generalisiert werden können oder die man sich davon verspricht, weil damit etwas funktionalisiert werden kann: Empowerment, Artikulationsfähigkeit, Partizipation, Teilhabe, Bildung zur Selbstbildung.

Was ist dabei HipHop nicht alles schon gewesen? HipHop und insbesondere Rap lebt von der Wiederauferstehung – „Totgesagte leben länger“ – und der Neuerfindung. Um dem Erfindungsgeist im Verhältnis zu HipHop gerecht zu werden und dabei eine Position zu finden, eignet sich HipHop als Metapher und als Konglomerat, als offene Assoziationsmetapher, als Projektionsfläche, die immer wieder neu geschrieben werden konnte und neu beschrieben wird. Ebenso gilt es, die Bezugnahmen in der Positionierung in den Blick zu nehmen, die zu einer Tradierung führen, die eng verknüpft ist mit dem je eigenen Zugang und den Sozialisationsmo-

menten. Da lassen sich dann schon HipHop-eigene Generationsfolgen ausmachen, die über die etwas groben Selbstbezeichnungen Alte Schule/Neue Schule weit hinausgehen und – zumindest für Deutschland – auch die zeitlichen Anfänge markieren. Schaut man sich diese 1973 in den USA an, dann sind die damaligen HipHop-Pioniere in der Tat Jugendliche, wenn auch mit einem in Deutschland nicht zu vergleichenden Erfahrungshintergrund. Die damaligen DJs (!) waren alle ungefähr gleich alt, will man das zum Maßstab nehmen: Kool Herc ist mit Jahrgang 1955 der Ältteste, gefolgt von Red Alert, Jahrgang 1956, Afrika Bambaataa, Jahrgang 1957 und schließlich Grandmaster Flash, Jahrgang 1958. Mit dem globalen ‚Siegeszug‘ von HipHop in den 1980er-Jahren, eigenen Releases oder gar zur *Godfather of Rap-Tour* 1992 in Deutschland, hatten sie jedoch die Jugendlichkeit, für die sie standen, längst hinter sich gelassen. Ohne dass es der Leidenschaft, zu der es wurde, Abbruch tat, wurde das eigene Tun professionalisiert und ökonomisiert, wie es bereits Katarina Weingartner etwas allgemeiner 1991 in der *Spex* reflektierte:

Die ganz normale HipHop-Musiker Karriere als hartes amerikanisches Business. Vorbei sind die Zeiten, als der Exoten-Bonus für radikale, religiöse und rassistische Ideologie ihn vergeben wurde und als Grundlage für Hardcore-Sound im HipHop gelten konnte. Seit dem Eingriff von MTV und MC Hammer ist die HipHop-Kultur viel zu verwoben in den beschäftigungstherapeutischen Diskurs der populären Medien dieses Landes, um an ‚Bekanntnissen‘ allein sich hochhalten zu können. (Weingartner 1991: 12)

Wie mittlerweile vielfach beschrieben, kam die ökonomische Dimension des Raps erst mit der Single-Veröffentlichung *Rappers Delight* 1979 von Sugar Hill Gang zum Tragen (vgl. Toop 1992; Rose 1994). Das bedeutet noch nicht, dass HipHop als Kultur und Praxis schon reflexiv angelegt ist. In Deutschland machen sich die ersten HipHop-Einflüsse durch amerikanische Gis um 1982 bemerkbar, aber es brauchte auch hier ungefähr eine Dekade der Entwicklung, wie Torch von Advanced Chemistry 1993 in der Fernsehdokumentation *Lost in Musik* (R.: Chr. Dreher, 1993, ZDF) reflektierend feststellte:

Wir haben uns erst Gedanken gemacht, über das, was wir, hiphopmäßig, was HipHop ist, erst seitdem die Fantastischen Vier da sind. Vorher haben wir natürlich immer HipHop gemacht und alles Mögliche, aber Du machst es halt so, Du denkst dir nichts dabei, warum auch. Es kam ja auch nie einer und hat gefragt, war ja selbstverständlich. Und dann setzt Du Dich mal hin und dann machst Du mal so ein Resümee. Und denkst Dir, was mach ich da eigentlich? Warum mach ich das? Für wen mach ich das? Wie mach ich das und warum nicht so und so und so ... also deswegen meine ich das, dass praktisch mit HipHop ich erst richtig angefangen hab, so mit Sachen richtig klar zu werden. [...] Durch HipHop wurde mir alles ein bisschen bewusster.

Reflexion durch Kontrasterfahrung, durch Irritation und Fremdzuschreibung, das sind gute Voraussetzungen für informelle, non-formale (Selbst-)Bildungsprozesse. Theorie braucht einen Gegenstand, aber braucht im Umkehrschluss jeder Gegenstand eine (eigene) Theorie? Das korrespondiert mit der sich regelmäßig wie-



derholenden Frage, wer eigentlich darüber befindet und bestimmt, was HipHop ist (vgl. Sookee 2018). Historisch ist das immer wieder anhand prominent artikulierter Sprecherpositionen bestimmbar, es klärt jedoch noch nicht, ob dies per se Jugendkultur ist. Eine einfache Gleichsetzung wäre zu einfach. Die sozialwissenschaftliche Perspektive arbeitet sich begrifflich noch immer strukturfunktionalistisch an der Vollmitgliedschaft der Gesellschaft ab (vgl. Parson 1968), um über die Pluralisierung und Individualisierung von Lebensstilen (vgl. Beck/Beck-Gernsheim 1994) zu einer „Entgrenzung der Jugend und Verjüngendmachung der Gesellschaft“ (Heinen et al. 2020) zu gelangen. Hurrelmann und Quenzel (2016: 24 ff.) sprechen sozialisationstheoretisch von vier Entwicklungsaufgaben, die in einem transitorischen Jugendverständnis zu leisten sind: Eigenständigkeit durch eine Berufstätigkeit, Ablösung von den Eltern durch Familiengründung, Partizipation und Teilhabe an gesellschaftlichen Selbststeuerungsprozessen sowie bedürfnisorientierter, eigenverantwortlicher Konsum und Erholung zur „Wiederherstellung der in anderen Lebensbereichen aufgezehrten Kreativität und Leistungsfähigkeit“ (ebd.). Eisewicht (2022: 221) hingegen sieht gerade diese Entwicklungsaufgaben durch ein Juvenilitätsverständnis konterkariert, da Juvenilität „die Ablehnung und Gleichgültigkeit gegenüber gesellschaftlichen Erwartungen und Erwachsenenrollen Anforderungen“ forcieren. Er spricht von Juvenilität als eine Form der „Selbstentpflichtung“ gegenüber gesellschaftlichen Verantwortungen und Erwartungen, von einer Distanzierung gegenüber Berufstätigkeit und Lohnarbeit, von Distanzierung herkömmlicher Familienformen

und der damit zusammenhängenden Übernahme von Verantwortung sowie einer Distanz gegenüber bürgerlichen Moralvorstellungen. Im Vordergrund steht die „konsumistische Selbststilisierung“ als „Ausdruck einer verantwortungslosen Eigenverantwortlichkeit“ und eines „erlebnisorientierten Weltzugangs“ (ebd.). Mit Blick auf einen ästhetisch inszenierten Hedonismus, zur Schau gestelltem Materialismus, einer egozentrisch aufgeladene Heteronormativität, die stark auf Hierarchie und Abhängigkeit setzt, lassen sich diese schraffierten Theoriefragmente recht schnell an einzelnen Rap-Protagonistinnen und -protagonisten verifizieren. Das wäre aber eine unzulässige Verkürzung, die weder die Vielfalt, ursprüngliche Intentionen und heterogene Entwicklungen abbildet, den historischen Kontext berücksichtigt, noch pars pro toto für HipHop als Kultur steht. Das gilt es nun zu verknüpfen.

### 3. Zugänge, die sich als ‚Pfad der Geschichte‘ entpuppen

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jugendkultur allgemein und mit HipHop im Besonderen ist meines Erachtens zwangsläufig mehr oder weniger biografisch gefärbt, da dieser Lebensabschnitt nicht nicht stattgefunden haben kann. Jeder Wissenschaftler, jede Wissenschaftlerin macht diese Phase durch. Was er oder sie da macht, bleibt dabei offen. Entweder gibt es einen direkten Zugang durch Identifikation und Teilhabe, weil es einen Teil der eigenen Identität und der Erfahrungen ausmacht oder der Zugang ist indirekt, distanzierend, einordnend, weil es

ein Gegenstand ist, an dem man sich mit einer mehr oder weniger substanziellen Professionalität abarbeitet.

Mein Zugang beginnt recht unvermittelt, unwissend aber neugierig Mitte 1989 in der DDR-Provinz Plauen. Was dem so genannten *Tal der Ahnungslosen* in Dresden und östlich davon fern war, war an der ‚Westgrenze‘ schon lange Alltag: Nur 40 km von Hof entfernt waren ARD und ZDF, der Bayerische Rundfunk und RIAS Berlin ganz selbstverständlich zu empfangen. Mit der Wende eröffnete mir der vom Begrüßungsgeld gekaufte Doppelkassettenrekorder der Marke *Adler* und ein 10er Pack Kassetten (je 90 Minuten, Ferro-Extra I) endlich die lang ersehnte Möglichkeit, selbst Musik aufzunehmen und zu überspielen. Im Ohr habe ich immer noch leicht verwaschen die hohen und irritierenden Stimmen von L’Trimm’s *Cars with the Boom*, aber auch Run DMC, LL Cool J, Tone Loc, Eric B & Rakim oder 2 Live Crew. Die Wege einer Kopie waren abenteuerlich und der Signal-Rausch-Abstand wurde mit jedem Überspielen kleiner. Die Reihenfolge vieler aufgenommener Kassetten, die noch keine Mixtapes waren, hat sich eingebrannt. Es war zwar verwaschen, aber zugleich berauschend, auch wenn wir von den Texten nichts verstanden haben. Das war einfach (noch) gar kein Thema, Rap als Ghetto-Musik wurde neben dem rebellischen, lauten Moment anfangs naiv exotisiert. Der Sound und das imaginative Moment des Sounds, eine eigene Kopie von Musik, die nicht oder nur sehr selten im Radio lief, waren einfach magisch.

Im Nachwendejahr gab es in den zwei Plauener Jugendclubs im Chrieschwitzer Hang und im Seehaus erste Veranstaltungen, bei denen auch Breaker in selbstgefertigten Sportanzügen auftraten, nicht als angekündigter Programmbeitrag, sondern als Teil des Publikums, mit eigener Posse. Eine meiner ersten Entdeckungen zu dieser Zeit war dann der Dino Musik Katalog, der in der Jugendzeitschrift *Bravo* annonciert war. Auf hauchdünnem Papier ergoss sich alphabetisch sortiert, bilderfrei und völlig schnörkellos ein ganzes Universum an Musik, an das ich mich mit Textmarker machte und durcharbeitete. Auf der Titelseite waren die jeweiligen Sonderangebote – eine 7“-Single für 0,49 DM – angepriesen, da konnte man nichts falsch machen, auch wenn man mal daneben lag. Es entstand so ein musikalischer Mix, der sich mit jeder Woche jeden Monat erweiterte. Dabei war es alles andere als beliebig, auch wenn die Informationslage im Vergleich zu heute eher als schwierig zu bezeichnen war. Alles, was in dem Katalog irgendwie nach Rap und HipHop klang oder sich in den Credits auf den Platten, die ich schon hatte, wiederfand, wurde erst einmal angestrichen und nach Budgetabwägungen auch bestellt. Public Enemys *Welcome to the Terrordome* dröhnten auf Vinyl energetisch durch die Boxen, vergleichbar mit dem pubertären Widerstandswillen und dem Wissen, dass da gerade die Welt, in der man aufgewachsen war, vollständig zusammengebrochen ist. Konvergenz von Sinnsuche und Medienangeboten. Geschmeidig optimistisch hingegen De La Souls grooviges *Eye Know* auf Maxi-CD, deren chemische Reinheit im Glanz der Sonne ein optischer Widerpart zum Grau des Alltags darstellte. *The Humpty Dance*: In die Beine gingen

Digital Undergrounds funklastige LP *Sex Pakets*, R.I.P. *Shock G*, von der wir nur die Hälfte verstanden. Das reichte jedoch, um mit roten Ohren da zu sitzen und aufzupassen, dass da nicht die Eltern bei *Freaks of da Industry* hineinplatzten. Donna Summer *Love to love you Baby* gehörte noch nicht zur musikalischen Erfahrung, ebenso wenig Funkadelic, Parliament und George Clinton, Lil' Louis *French Kiss* kam später. Von den 2 Live Crew hörte ich als ersten Song *S&M* und erinnere mich nicht an die auditiv inszenierten Sexualpraktiken, sondern sehr viel mehr die Scratches von Mr. Mixxx. Im 1990 veröffentlichten Live-Album gab es dann *Mr. Mixx Turntable Show, Pt. 1+ 2 (Live in concert, Skywalker Rec. 1990)* in dem er in *Pt. 2* ein Sample von Rob Base & DJ E-Z Rock (*One, Two, Three, Get loose now ...* aus *It takes two*, Profile Rec., 1988) für mich damals nicht nachvollziehbar bearbeitete. Backspins, Transformer-Scratches aber nicht mit dem Crossfader, das waren noch unbekannte Weiten, deren Wirkung sich jedoch nachhaltig in der DNA festsetzten.

Der Sound kartografiert eine widersprüchliche Zeit und war ungewöhnlich, auch auf der für mich teuren, doch soundtechnisch schwachen 25 Watt-Schneider-Compaktanlage. Denn nach der Währungsreform im Juni 1990 hatte ich auf meinem Sparbuch auf einmal den vorher recht überschaubaren Betrag an DDR-Mark nun 1:1 als D-Mark zur Verfügung, das ich nahezu komplett in die Musikanlage und noch drei CDs investierte: Ein Album der Jackson 5, weil diese meine Mutter schon in den 1970er-Jahren gehört hatte (es gab tatsächlich einen tschechoslowakischen Motown-

Sampler: *černá galaxie*, Supraphon, Do-LP, ČSSR 1975), die Maxi-CD *Close to you* von Maxi Priest, weil das gerade angesagt war und den Sampler *Rap House 2* als Doppel-CD. Sampler, von denen es Anfang der 1990er-Jahre eine stetig wachsende und seriell angelegte Anzahl gab, bündelten die Zahl größer werdender Musikveröffentlichungen, senkten die Kosten für den Einzeltitel und erweiterten das musikalische Spektrum, auch durch das neu aufkommende Phänomen der Re- und Dance-Mixe. Das wurde später zwar kritisiert, gab da jedoch Orientierung in einer für uns völlig neuen Qualität, auch wenn das Budget für Musik nicht gerade groß war. Das Budget war Gradmesser, ein gängiges Argument war die Quantität: Ehe man 30 Mark oder mehr für einen Sampler ausgab, konnte man für dieses Geld deutlich mehr an Kassetten und damit greifbare Musikzeit kaufen. Das Argument hielt jedoch nicht lang, interessanterweise setzte sich die CD und die damit zusammenhängende Qualität durch. Das ist nur zu leicht verständlich vor einem soundtechnischen DDR-Hintergrund.

Gerade Pop- und Rockmusik wurde mehr und mehr verfügbar, Backup-Kataloge auf CD gepresst, überschwemmten förmlich den Markt zusätzlich zu den Neuerscheinungen. Musikbesitz war nicht mehr eine Frage des individuellen Zeitaufwands, vor dem Radio zu sitzen und Musik mitzuschneiden, sondern der zielgerichteten Bestellung und des Geldbudgets. Ein Moment bleibt in der Erinnerung greifbar: Diese quälende Entscheidung, zwischen Tone Locs *Lōc'ed After Dark* und LL Cool J.s *Mama Said Knock you out* entscheiden zu müssen, weil finanziell nur ein Album drin war. Es wurde

dann LL Cool J, dessen Video zum titelgebenden Song ich zufällig sah, und das mich schwer beeindruckte. Ebenso beeindruckten mich N.W.A. mit ihrem zweiten Album *Elif4zaggiN*, das ich 1991 als Tape in Eberswalde-Finow kaufte und das wir hörten, bis der Tonkopf qualmte. Es hat eine Weile gedauert, bis wir den Album-Titel rückwärts lasen, es ließ sich ja auch so als etwas Besonderes lesen und sprechen. Das Album verstanden wir von den Zugängen, von den Texten einfach nicht, auch nicht als Sozialkritik, nicht als Empowerment, nicht als Abrechnung mit Ice Cube – es war der Sound der kickte, das Zusammenspiel von Snippets, Geräuschen, Takes, Zwischendialogen, Spiel mit musikalischen Genres, Aufbrüchen, direkter, expliziter Ansprache, Machismo, auditiven Voyeurismus, brutaler Ernsthaftigkeit und grenzüberschreitendem Spaß.

#### 4. Zäsur 1: Eigeninitiativen und Selbstorganisation

1990/91 begann ich – nach dem letzten städtisch finanzierten DJ-Lehrgang im damaligen Plauener Pionierhaus, Danke Sammy – mit dem Auflegen als DJ, was aber noch eher ein kruder Mix war: selbst aufgenommene und zurechtgespulte Kassetten, einige gekaufte, einige wenige CDs, ein paar Platten und einige der Besucherinnen und Besucher, mit denen man sich verstand, brachten noch eigene CDs mit, auf denen ihr Name und der gewünschte Titel standen. Auf die musste man noch aufpassen, aber manchmal gab es wahlweise als Dankeschön ein Küsschen auf die Wange oder ein Handschlag, der aufrichtige Freude zum Ausdruck brach-

te, dass man genau den Song auch wirklich gespielt hat. So entstanden Verbindlichkeiten. Dass das etwas von Bedeutung war, zumindest situativ, zeigte sich über die Dauer. Gerade im Jugendklub hatte es etwas Kommunitäres, es war keine Großraumdisko, die Jugendlichen, die dort ihre Freizeit verbrachten, kamen auch zur Disko, bei Sonderveranstaltungen war das Einzugsgebiet größer. Größer wurden auch die Erfahrung und das Musikrepertoire. Ab 1993 legte ich in einem Laden auf, der kein Club war, diese waren noch eher spärlich verbreitet, sondern eher ein Schicki-Micki-Laden mit Poporientierung, Sitzplätzen, Holztäfelung um die Tanzfläche und eigener Speisekarte. Aber da standen im DJ-Bereich zwei Plattenteller – Technics 1210er – mit denen ich von heute auf morgen umgehen musste und ein riesiges Regal voller Platten. Die Musik wurde von der Disko über den hauseigenen DJ gekauft, wie das damals durchaus in einigen Häusern üblich war. Das bedeutete zweierlei: die Musik dort zu überblicken, wo sich etwas befindet und gleichzeitig Mixen lernen.

1995 kaufte ich mir – erspart, erarbeitet und bar bezahlt – meine eigenen Technics 1210er mit einem kleinen Mischpult. Damit war ich unabhängig und wir begannen selbst Partys zu organisieren. Hier spielte die Region eine Rolle: Nach Abzug der Sowjetarmee standen die uns bekannten Truppenübungsgelände leer, also machten wir uns mit Equipment und ausgeliehenem Notstromaggregat sowie einer Mund-zu-Mund-Propaganda auf, stellten die Plattenteller auf die Motorhaube und tanzten in verlassenen Munitionsbunkern die Nächte durch. Anwohnerinnen- und Anwoh-



nerbeschwerden gab es da nicht. Der Aktionsradius vergrößerte sich. Irgendwie kostendeckend war das Maximum betriebswirtschaftlicher Überlegungen, Hauptmotivation war das Gefühl von selbstbestimmter Freiheit, die sich im gemeinsamen Tun äußerte. HipHop begann musikalisch die Hauptrolle zu spielen, sich gegenseitig Texte vorzurappen, gemeinsam zu freestylen gehörte mit dazu, festgesetzte Fragmente aus dieser Zeit tauchen heute noch ungefragt auf. 100 Prozent ...!



Abbildung 1: Veranstaltungsflyer Kronach K2 vom 05.10.1996 [CC-BY-SA]



Abbildung 2: Veranstaltungsflyer Bunker, Plauen vom 16.04.1997 [CC-BY-SA])

Die beiden Flyer in Abbildung eins und zwei illustrieren die Initiativen in der Provinz und stehen für viele Veranstaltungen der Zeit, die unterschiedlicher in Anspruch und Umsetzung nicht sein konnten. Den ‚Kronach-Flyer‘ designte eine Agentur im Auftrag der Disko K2 und zeigt, wie sich schon zu der Zeit stereotype Vorstellungen im Bewerben von ‚Spezialveranstaltungen‘ niederschlugen, wenn ein kommerzielles Diskotheken-Interesse dahinterstand. In der Widersprüchlichkeit kaum zu übertreffen, stehen Hand-Bong, Peace-Zeichen, B\*\*\*-Schriftzug und G-Funk nebeneinander, ohne dass ein Stil oder eine Handschrift bei Style und Charakter wahrnehmbar ist oder wir eine Ahnung von ‚Real Gangstas‘ hatten. Titel und Programm – Black Beat – sind unspezifisch, weil der Veranstalter keine Idee davon hatte, aber im allgemein

ansteigenden HipHop-Fieber neues Publikum witterte, für uns war es eine Möglichkeit aufzulegen. Anders hingegen die Abbildung zwei, in deren Zentrum ein Charakter und ein Style von *K One* stehen, *B-Day Party Part 2*, die wichtigen Rahmeninfos drum herum angeordnet. Auf A4 ausgedruckt und dann auf A6 verkleinert, kopiert, in Handarbeit zerschnitten und verteilt, entsprach das einem Szenegestus, der weniger ein kommerzielles Interesse verfolgte, sondern die ‚eigene Posse‘ und deren Umkreis ansprach.

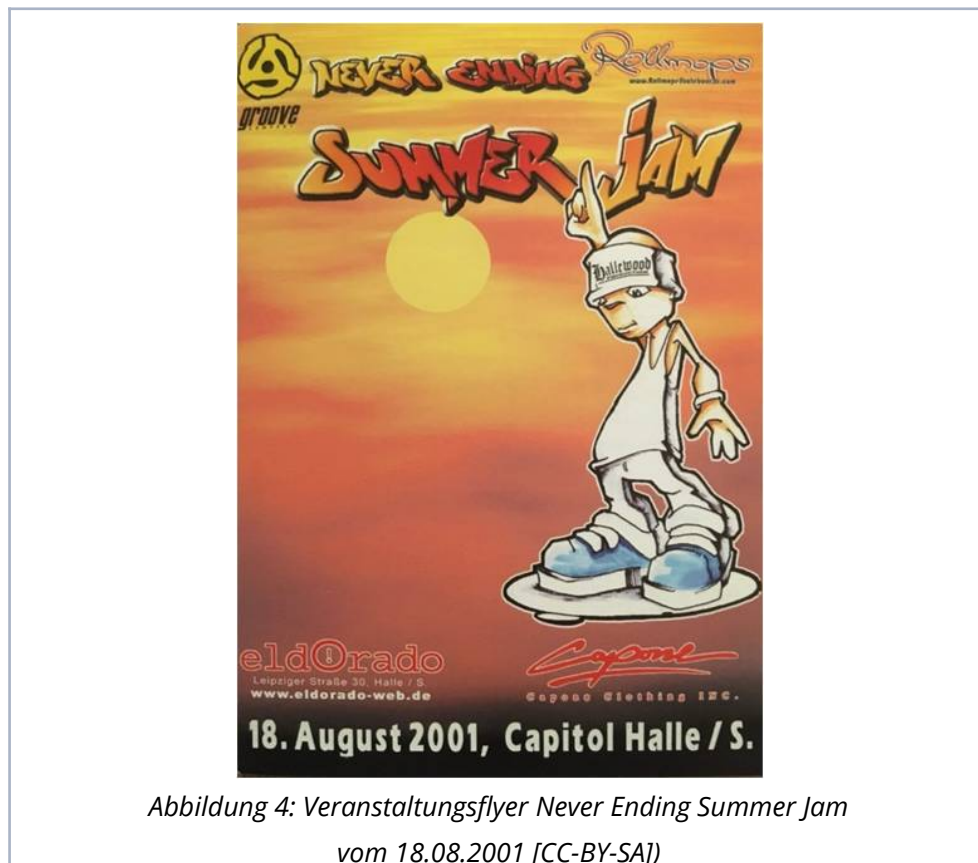
## 5. Zäsur 2: Performanz, Performativität und Selbstwirksamkeit

1996 brachte mich mein Studium nach Halle/Saale und dort gab es eine völlig andere HipHop-Szene, nicht nur weil die Stadt größer war. Aufbruchsstimmung machte sich breit: Halb 7 Records aus Dessau verantwortete mit Pioniermanöver I (1994) und II (1995) eine Gesamtschau der Rap-Aktivitäten in den damals noch neuen Bundesländern, 1997 veranstaltete der Steinhaus e.V. aus Bautzen den ostdeutschen Breakdance-Vorentscheid Battle-of-the-East für das Battle oft the Year, 1998 organisierten die Chemnitzer Phlatliner das erste Splash-Festival. In dieser Zeit gab es einen regen Austausch mit Leipzig (Big Brother BK, Opossum) aber auch in Richtung Dessau (Magic Mayer), Magdeburg, Potsdam, Dresden, Chemnitz. Auch das Djing war hier auf einem anderen Level, aber das war dann eher ein kollegialer Wettbewerb: DJ Zorn, DJ Wille, DJ Slota, Herr Ice, DJ Meth, Lampe, später dann na-

türlich Primetime, Schmalli, DJ CRS, Lorry, Riebi. Das bedeutete Üben und aus dem Wenigen mehr machen, Gehörtes in eine eigene Praxis umsetzen, eigene Vorstellungen synchronisiert artikulieren. Abends ein letzter Blick auf die Plattenteller mit Muskelkater im Oberarm, früh morgens mit Kaffee gleich wieder ran. Das lebhaftes Zusammenspiel zwischen Szene und eigener Organisation, Jugendklubarbeit sensu städtischer Jugendarbeit sowie kommerziellem Club-Interesse (Palette, Capitol u. v. a.) ist im Rückblick und im Vergleich zur westdeutschen Entwicklung eine verzögerte gewesen. 1997 gab es noch das Jam-Gefühl, das andernorts schon als vermisst galt.



Abbildung 3: Veranstaltungsflyer Summer Jam 21.06.1997  
[CC-BY-SA]



Was sich auf der Ebene des DJings und des Auflegens wahrnehmen ließ, spiegelte sich auch in den Veranstaltungen, den Flyern und der Präsenz der anderen HipHop-Elemente wider: Writing, Breaking, MCing waren zu und während der Veranstaltungen beobachtbar, nicht nur beim aktiven Teil, sondern auch im Publikum – HipHop als urbanes Phänomen. Eine der ersten großen Jams, die ich in Halle besuchte, war die Summer Jam 1997, maßgeblich organisiert von Stefan Groschupf. Charakter im typischen 1990er-Jahre-Stil von der ESF. 12.00 Uhr starteten die Writer (ABC München, TPM, die komplette CNS, nest, dome, earl, hesk

u. v. m.), 15.00 Uhr begannen die angekündigten Breaker von *step to diz* (München) und *move from the other side* (Leipzig), hiesige gesellten sich im Cypher dazu und gegen 20.00 Uhr begannen die Live-Acts, während draußen noch Pieces fertig gemalt und weiter gebreakt wurde. Es war nicht meine erste Jam, aber mein erstes Live-Erlebnis von Torch, Toni L und den Stieber Twins aus Heidelberg. *ZM Jay* aus Chemnitz war ebenso am Start und *Big Brother BK* aus Leipzig legte auf. Das hatte – mit Verkauf der Vinyleigenproduktionen einen gänzlich anderen Flavour, auch wenn Plauen mit *Epilog of Germany* einen Lokalmatador mit Hitsingle und Viva-Rotation vorweisen konnte. Die *Summer Jams* in Halle waren wiederkehrend, 1998 dann als zweitägiges Event noch ein ganzes Stück größer, da der Jugendsender *mdr Sputnik* die Veranstaltung als *HipHop Flava East* präsentierte und entsprechend die Werberotation lief. Ausweitung der Jugendzone: Nicht nur Musik und Graffiti-Contest waren Bestandteil, sondern ebenso Streetball-Contests und Skaterrampen. Neben der hallischen Crew *Donk 801*, die 1997 Preisträger des ersten *Kickstart-Festivals* waren, kamen erneut die Stieber Twins, aber auch Walking Large, Prophets of Rage, Spax und DJ Mirko Machine. Abbildung 4 zeigt den Veranstaltungsflyer von 2001, der auch im Stil für eine ästhetische Kontinuität steht: *Hallewood* prangte als überdimensionaler Schriftzug an der neu gebauten Händelhalle und insinuierte, wenn nicht die städtische Produktivität, den Optimismus, die Öffnung gegenüber Jugendkultur – ein offizielles, genehmigtes Graffiti an einer Stätte der Hochkultur! – dann wenigstens die Potenz der Filmprodukti-



onsstätte der amerikanischen Westküste an „der Saale hellem Strande“.

Als regelmäßiger Treffpunkt etablierte sich in Halle für uns DJs das 1997 neu eröffnete *Sure Shot*, ein Ableger des gleichnamigen Szene-Plattenladens aus Dresden. In dieser Zeit kamen ebenso erste Videos auf, die für uns von Interesse waren: Turntablism der Beatjunkies, der ScratchPerverts oder DJ-Wettkämpfe der Internationalen Turntablism Federation (ITF). Was ist machbar, was machen andere? Es ging dabei zum einen um die Materialität, die sich stets an greifbaren Fragen bemaß, da sie an ein spezifisches Wissen gekoppelt waren: Handling der Plattenteller, Mixer, Crossfader, Abtastsysteme, Slipmats, Kopfhörer. Darüber hinaus auch an spezifischen Praxen, die auf Wissen, Erfahrung und Techniken beruhten: Auftakt bei Titel XY, Rapeinsatz, Acapella, Instrumental, Bootleg-Vinyl, später dann auch Sample-Einsätze, vor allem Scratches. Wer mixt und scratcht wie, rechts oder links, wie ist dieser und jener Scratch aufgebaut, bekommt man den über den Crossfader hin oder über die Fingerkoordination? Zentral natürlich jede Woche die Frage, ob man die eine Platte bekam oder schon hatte – eine Single gleich zweimal zu besitzen, um dann entsprechende Tricks, wie etwa Backspins oder Beatmatching damit zu machen war, alles andere als selbstverständlich zu der Zeit, gerade, wenn es sich um Importplatten handelte. Von diesen kamen wenn, dann immer nur eine streng begrenzte Anzahl nach Europa, Deutschland, in die Städte, das ließ sich so runterrechnen und wenn man dann keinen guten Draht zum Plattenhändler hatte,

dann war es das. Nachbestellen dauerte und war nicht garantiert, die Produktionsflut kam erst noch. Diese ‚natürliche Limitierung‘ ist heute nur noch schwer vorstellbar: Man konnte im Club immer nur das spielen, was man physisch dabei hatte. 100 %Vinyl. Bei lediglich zwei Plattenspielern kamen auch keine CDs zum Einsatz, kein Download oder eine digitale Playlist. Das bedeutete auch, die Plattenkisten zu tragen.

Es ist nicht nur die Musik, auf die ich mich hier kapriziere, sondern ebenso Filme, Magazine, Flyer, Mixtapes und Mitschnitte, aber auch Mode, Kommunikation, Style. Was entsteht, ist ein Archiv, das sich zum einen individuell konfiguriert mit den koprä-senten Materialitäten, von denen man in der Jugendzeit nicht wusste, dass sie einmal einen Erinnerungswert bekommen würden. Zum anderen konstituiert es sich auf einer immateriellen Ebene durch Gespräche, aktive Erinnerungsarbeit aber auch durch eine verstetigende Historiografie. Anders als bei Rock, Punk, Gothic ist im HipHop eine Bezugnahme zu Mythen wie Narrativen als Tradierung genuiner Bestandteil der Auseinandersetzung, der Identifikationsarbeit, der Arbeit am eigenen Style.

## 6. Zäsur 3: Zeitenwende, Generationswechsel

Alles hat seine Zeit. Generationswechsel kündigen sich mit Rollenwechseln an. Wenn also DJs beispielsweise zu Produzentinnen und Produzenten werden, weil sie einerseits nicht mehr die ganze Nacht im Club stehen wollen und andererseits eine musikalische Erfahrung haben, die es erlaubt, Musik wenn nicht neu, dann an-



ders zu denken und zu produzieren. Wenn Writer\*innen nicht mehr illegal sprühen, sondern darüber ein Lebensmodell mit ökonomischen und/oder künstlerischen Hintergrund wie Habitus entwickeln. Wenn Breaker dem B-Boy und B-Girl Status entwachsen sind und als professionelle Tänzer\*innen in anderen Tanzbereichen auftreten. Spätestens mit Kindern beginnt eine Lösung von Jugendkultur, aktive Teilnahme und Ignoranz von Altersgrenzen ist nicht mehr so einfach umsetzbar. Nicht nur gesellschaftliche Erwartungshaltungen spielen mit hinein, sondern ebenso die Alltagsorganisation. Da HipHop mehr als nur eine reine Fankultur ist, in der man sich irgendwann von in Kinderzimmern aufgehängten Postern und der Musiksammlung verabschiedet, bleibt etwas haften, ohne nostalgisch werden zu müssen. Die Übergänge sind fließend.

Eine Beobachtung scheint in diesem Zusammenhang angebracht: Nicht nur hat deutscher Rap mittlerweile seinen Platz im Deutsch- und Musikunterricht gefunden, seit gut zehn Jahren weitet sich der Adressatenkreis und die Zielgruppe. Didaktische Musikkonzepte wie *Die Eule sucht den Beat* unternehmen auf CD eine musikalische Genrereise, bei dem dann Rap, vertreten durch SPAX, ein präsenten Genre ist. Dies ist zugleich für die Vorschule gedacht, vermittelt von Schulmaterialien auch in den Musikunterricht integrierbar oder als Theater-Konzert erlebbar gemacht. Die Erweiterungen beziehen sich auf Europa oder auf die ‚Welt der Gefühle‘. Die Hamburger Band *Deine Freunde* richten sich ebenfalls gezielt an Vorschulkinder und Grundschüler:

Markus Pauli, Florian Sump und Lukas Nimscheck haben sich seit ihrer Bandgründung 2011 vom Mama-Blogger-Geheimtipp zu einer festen Instanz der deutschen Musikszene gemausert, spielen heute in den größten Hallen des Landes und ziehen mit ihren eigenen Sommer-Festivals „Kindsköpfe im Park“ fast 50.000 Besucher. In vielen, deutschen Kinderzimmern befindet sich mindestens eine kaputtgeliebte CD der vier bisher erschienenen Studioalben, die schonmal bis auf Platz 25 der deutschen Charts klettern. (Deine Freunde, o. J., o. S.)

Bei den Konzerten, die etwas anders funktionieren, findet sich lt. DJ Markus Pauli „der Querschnitt ganz normaler Familien“ (ebd.), man kann aber auch sagen, dass das Publikum die eigene, durchaus alternative, hiphoplastige Musiksozialisation nicht verleugnen kann. Denn im Versuch, seinen Kindern Rolemodels der eigenen musikalischen Vorlieben zu präsentieren, gelangt man recht schnell in Erklärungsnot, wenn oft wiederholte Schimpfwörter dann auf ihre Bedeutung hin erfragt werden. Gänzlich egal sind der Slang, die Fäkalsprache, die Beleidigungen und Herabwürdigungen dann doch nicht und so sucht man nach Alternativen, die auf eine witzige und unterhaltsame Art in gewisser Weise dem eigenen musikalischen Anspruch gerecht werden. In dieser Hinsicht sind *Deine Freunde* wesentlich breiter in ihrem musikalischen und textlichen Spektrum als *Dikka*. Das rappende Nashorn, das im Januar 2021 sein Debutalbum *Oh Yeah!* bei Universal veröffentlichte, kündigte bereits das zweite für April 2022 an. Über die Beats ist es noch stärker an HipHop-Musik dran, die Identität des Nashorns ist sekundär (Sido?), es steht die anthropomorphe Ver-

knüpfung von Tierwelt und Popkultur im Vordergrund. Diese Verknüpfung wird noch verstärkt, durch die Anlehnung an Rapmusik der 1990er-Jahre, was dazu führt, dass die in dieser Zeit musiksozialisierten Eltern recht leicht erreichbar sind:

Der Sound ist eine Hommage an jenen HipHop, den Mama und Papa aus ihrer Jugend kennen dürften. ‚Ich geh nicht ins Bett‘ erinnert nicht ohne Grund an den Rumspring-Refrain von ‚Jump Around‘ und wenn ‚Pommes mit Mayo‘ im Refrain ein ganz kleines Bisschen nach ‚Hip Hop Hooray‘ von Naughty By Nature klingt, gehen sowieso alle Arme hoch. (Dikka, o. J., o. S.)

Die Generationsfrage als Katalysator für Jugendkultur zeigt sich im Erschließen der nachwachsenden Zielgruppen. Wenn sich die HipHop-Sozialisierten Eltern dann beim HipHop-Kinderkonzert treffen, dann ist das erst einmal eine Kontinuität, die es auch den Eltern erlaubt, sich geschmacksbildend zu identifizieren oder dies als Anlass nehmen, ihren Kindern den eigenen Musikkosmos zu öffnen, der dann ja nicht so weit weg ist.

## 7. Ein Sprung auf die Metaebene: Schlussbemerkungen

Am 22. Februar 2022 startete Spotify einen neuen Podcast *The Bridge. 50 Years of Hip Hop*. den ‚Veteran‘ Nas und die Journalistin Minya „Miss Info“ Oh gemeinsam „hosten“. Es geht natürlich mit der Entscheidung für Nas auch um Innensichten des Business, da sein Zugang zu vielen Rapperinnen und Rappern aufgrund seines Status exklusiv ist. Im Vorfeld wird er gefragt, welches die größten Wechsel in den letzten 30 Jahren gewesen seien:

The constant changing of the guard. The pioneers have truly inspired the youth. And that youth, they eventually become giants, and then they inspire the new, next generation to do the same and more. And it keeps growing and growing. I like to see the different artists that come out every 10 years. It's crazy.

Daraus spricht eine Verantwortung, eine Achtsamkeit, gegenüber dem Erbe, wenn man so will, eben dem, was man übernimmt, sich aneignet und damit lebendig hält und dem potenziellen Vermächtnis, und zwar dem, was man für die nachfolgende Generation darstellt. Reflexion der Selbst- und Fremdwahrnehmung. Soweit ist Deutschland noch nicht, momentan spielen noch Aspekte der Historisierung, der Weichenstellungen, der Auflösung von Mythologemen, der Fixierung von Narrativen und der initiierenden Teilhabe eine zentrale Rolle: *We wear the crown. 40 Jahre Rap aus Deutschland* (R.: R. Kästner, arte, 2021) erzählt dies in sieben Teilen. Neuanfänge, Identitätssuche und Orientierung, Jugendlichkeit und gleichzeitige Jugendkulturzersetzungen durch nicht aufzuhaltende Alterserscheinungen und kulturindustrielle Vereinnahmungsstrategien. Und aus dem Kompost des Alten entsteht dann das Neue. Der Rückblick wird programmatisch, die viel zitierte Zeile von Cora E. „Es ist nichts so wie es ist, wäre es damals nicht gewesen, wie es war“ (*Schlüsselkind*, 1996, MZEE 030), war damals schon ein Rückblick und wird nun zum Nukleus neuer Songs, die zurückblicken, um die prägenden Momente, Einflüsse, Weichenstellungen oder individuelle Entscheidungen zu reflektieren. Die zeitliche Distanz wird größer, Erinnerungen werden zu handhabbaren Mikro-Narrativen, bleibt die Schärfe des Blicks oder schlei-

chen sich Ungenauigkeiten ein? Will man bestehende, für sich gefundene Kategorien, die sich bewährt haben, wieder aufgeben? Der Blick auf Jugendkultur bleibt dabei immer (medien-)biografisch geprägt. Selbst aus einer theoretisierenden Distanznahme heraus, ist die je eigene Jugendkultur im besten Falle ein reflektierter Referenzrahmen.

Die Schraffur des hier vorgestellten individuellen Zugangs zu Jugendkultur ist letztlich nur fragmentarisch zu verstehen und angreifbar. Weder kann alles thematisiert werden, noch entwerfen die Fragmente ein Gesamtbild. Weder entwirft der Zugang einen Gegenentwurf, noch orientiert sie sich an bereits etablierten Narrativen oder arbeitet sich daran ab. Überlagerungen und Schnittmengen zeigen sich, Perspektivverschiebungen inbegriffen. Ansätze zur Popgeschichte (Vgl. Mrotzek 2019) Die Tramper-ticket-Jam-Geschichte der westdeutschen HipHop-Szene spielte aufgrund der gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Umstände im Osten keine wahrnehmbare Rolle, ebenso wenig symbolisch beschworene Bündnisse gegen den aufkommenden und im Alltag wahrnehmbaren Rechtsradikalismus. HipHops, Skater, Punks, Hausbesetzer fanden in der notwendigen Gegenwehr eine gemeinsame Basis des Alltagshandelns. Damit sollte deutlich werden, dass das soziale, kulturelle, kommunikative wie mediale Umfeld eine zentrale Rolle spielt, der Ressourcen für den Aufbau von spezifischen, wenn nicht gar speziellen Wissensordnungen, deren Anschlussfähigkeit im Alltag nicht per se gegeben ist, sondern PeerGroup-Dynamiken entfaltet. Ist das noch Inhalt oder schon

Kontext? Wer bei Blumentopfs *Block und Bleistift* (Großes Kino, Four Music, 1999) eher an Marvin Gayes *The Break in (Trouble Man)*, Motown, 1972) denkt, hört Musik grundlegend mit einer anderen Aufmerksamkeit und einer anderen, artikulierbaren Wissensordnung. Ob diese Aneignung als kulturelle Praxis in der sozi-altheoretischen Anlage von Jugendkultur „transitorisch“ angelegt ist, darf bezweifelt werden. Die viel spannendere Frage ist ja, was von dem, was als Jugendkultur klassifiziert, zugeschrieben, charakterisiert wird, als Identitätspartikel letztlich bleibt. Inwieweit resultieren also aus den Zugängen Lebensmodellentscheidungen, die in ihrer individuellen Prägung eben weder Stereotypisierungen oder allgemeinen Kategorien entsprechen, noch aus Gründen eines hochgehaltenen Hedonismus eine Verweigerungshaltung sublimieren. Ein Rückzug aus der jeweiligen Jugendkultur, um nicht unbedingt von Szene zu sprechen, bedeutet nicht, dies alles aufzugeben und in einer Bürgerlichkeit zu landen, die man vorher abgelehnt hat. Das macht es nicht gerade einfacher. In den sofort ausverkauften HipHop-Vinyl-Wiederveröffentlichungen aus den 1990er-Jahren zeigt sich, dass Stil- und Geschmacksentscheidungen durchaus weiter Bestand haben. Das könnte bedeuten, dass die in den 1990er-Jahren HipHop-Sozialisierten nun finanziell in der Lage sind, das nachzukaufen, was damals das Budget nicht zuließ. Bemerkenswerterweise trifft eine solche Beobachtung nicht in dem gleichen Maße auf die 1980er-Jahre zu. Spannend wird es bei der Napster-Generation der 2000er-Jahre, deren musikalischer Zugang schon sehr viel stärker digital war. Aber das ist dann die Geschichte einer anders konfigurierten Jugendkultur.

## Literatur

Baacke, Dieter (1999): Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung, Weinheim/München: Juventa.

Beck, Ulrich/Elisabeth Beck-Gernsheim (1994): Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bortot, Davide/Wehn, Jan (2019): Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap, Berlin: Ullstein.

Eisewicht, Paul (2022): Juvenilisierung als analytisches Konzept, in: Dreckmann, Katrin/Heinze, Carsten/Hoffmann, Dagmar/Matejovski, Dirk (Hg.) (2022): Jugend, Musik und Film, Düsseldorf, DUP, 213–239.

Eisewicht, Paul/Dietrich, Marc (2019): „Kopfnicker, Gangsigns und Bounce: Authentifizierende musikbegleitende Körperpraktiken im Rap“ in: Böder, Tim/Eisewicht, Paul/Mey, Günter/Pfaff, Nicole (Hg.) (2019): Stilbildungen und Zugehörigkeit, Wiesbaden: Springer VS, 205–224.

Friedrich, Malte (2010): Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt, Bielefeld: transcript.

Heinen, Andreas et al. (2020): Entgrenzung der Jugend und Verjünglichung der Gesellschaft, Weinheim/Basel: Beltz Juventa.

Hitzler, Ronald/Bucher, Thomas/Niederbacher Arne (2001; 2005): Leben in Stilen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute, Wiesbaden: VS.

Hurrelmann, Klaus/Quenzel, Gudrun (2016): Lebensphase Jugend, Weinheim/Basel, Beltz Juventa.

Mrotzek, Bodo (2019): Jugend – Pop – Kultur. Eine transnationale Geschichte, Berlin: Suhrkamp.

Parsons, Talcott (1968): Jugend im Gefüge der amerikanischen Gesellschaft, in: Friedeburg, Ludwig v. (Hg.) (1968): Die Jugend in der modernen Gesellschaft, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 131–155.

Rose, Tricia (1994): Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America, Wesleyan University Press.

Rösel, Anika (2007): HipHop und jugendliche Identitätsbilder. Am Beispiel von zwei Rezipienten eines HipHop-Labels, Saarbrücken: VDM-Verlag.

Scheuring, Dirk (1992): Von Hoyerswerda nach Crown Heights und zurück, in: SPEX 1/92, 38–41.

Sooke (2018): Wer bestimmt, was Hip-Hop ist? Arbeiten an den Transformationen einer Kultur, in: Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften, Nr. 327, 60. Jg., Heft 3/2018, 390–394.

Thole, Werner (2002): Jugend, Freizeit, Medien und Kultur, in: Krüger, Heinz-Hermann/Grunert, Cathleen (Hg.): Handbuch Kindheits- und Jugendforschung, Opladen, 653–683.

Toop, David (1992): Rap Attack. #3 African Jive bis Global HipHop, Innsbruck: Hannibal.

Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2015): 35 Jahre HipHop in Deutschland: Aktualisierte und erweiterte Ausgabe des Standardwerks über die deutsche Hiphop Szene, Innsbruck: Hannibal.

Wehn, Jan/Bortot, Davide (2019): Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap, Berlin: Ullstein

Weingartner, Katharina (1991): No more B-Boy-Business, in: SPEX, 10/91, 11–12.

Wilke, Thomas (2017): Popkultur und Kompositionspädagogik. Bildungspraktische Überlegungen zum Sampling und Scratching aus historischer Perspektive, online unter: <https://>



[www.kompaed.de/fileadmin/files/Artikel/KOMPAED-Wilke.pdf](http://www.kompaed.de/fileadmin/files/Artikel/KOMPAED-Wilke.pdf)  
(letzter Zugriff: 15.03.2022).

Wilke, Thomas (2019): Two Turntables and a mixer ... Die hybride Form musikalischer Songstrukturen im HipHop, in: Jost, Christopher/Herzfeld, Gregor (Hg.) (2019): Große Formen in der populären Musik, Münster, 107–124.

Wilke, Thomas (2020): Bildungs-Prozess-Begegnungen. Wandelnde Körperlichkeit im HipHop am Beispiel des DJs, in: Eger, Nana/Klinge, Antje (Hg.) (2020): Wie viel Körper braucht die Kulturelle Bildung? München: kopaed, 247–260.

Wilke, Thomas (2021): „Haudi Gaudi und bleibt Soulful“. HipHop-Radio als Educated Radio und Nischenangebot in der deutschen Rundfunklandschaft, in: Bose, Ines/Finke, Clara Luise/Schwenke, Anna (Hg.) (2021): Medien – Sprechen – Klang, Berlin: Frank & Timme, 125–144.

Wilke, Thomas (2022a): Gangster, Leadership und Nihilismus. Jugendkulturelle Narrative, Stereotypen und Musik in frühen HipHop-Filmen, in: Dreckmann, Kathrin/Heinze, Carsten/Hoffmann, Dagmar/Matejovski, Dirk (Hg.) (2022): Jugend, Musik und Film, Düsseldorf: DeGruyter, 131–156.

Wilke, Thomas (2022b): Doing Mediality. Zu einigen konstitutiven und phänomenalen medialen Aspekten von HipHop & Rap, in: Wilke, Thomas/Rappe, Michael (Hg.) (2022): HipHop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur, Springer: VS (im Druck).

Wilke, Thomas (2022c): „Ein deutscher Staatsbürger fürchtet um sein Leben“. Transkulturelle Re-Präsentation(en) und ihre Gegenwartigkeit in Advanced Chemistrys *Fremd im eigenen Land*, in: Jost, Christofer/Dreckmann, Kathrin (2022): Manifestationen sozialer Utopie? Musikvideos und Transkulturalität, Münster/New York: Waxmann (im Druck).

Willis, Paul (1991): Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur, Hamburg u. a.: Argument.

---

## Filme, Musik, Online-Quellen

2 Live Crew: Live In Concert, Effect Rec., 1990.

De La Soul: Eye Know, Big Life, 1989.

Deine Freunde: <https://www.deinefreunde.info> (letzter Zugriff: 15.03.2022).

Die Eule sucht den Beat: <https://www.eule-findet-den-beat.de> (letzter Zugriff: 15.03.2022).

Digital Underground: Sex Pakets, Tommy Boy, 1990.

Dikka: <https://www.universal-music.de/dikka> (letzter Zugriff: 15.03.2022).

Donna Summer: Love to love you Baby, Oasis, 1975.

Funkadelic: One Nation under a Groove, Warner Brothers Rec., 1978.

L'Trimm: Cars with the Boom, Atlantic, 1988.

Lil Louis French Kiss, Diamond Rec., 1989.

LL Cool J.: Mama Said Knock you out, Def Jam Rec., 1990.

Maxi Priest: Close to you, 10 Records, 1990.

MIZ, Deutsches Musikinformationszentrum (2021): Anteile der Repertoiresegmente am Gesamtumsatz Physische Tonträger und digitale Musikprodukte, online unter: [http://www.miz.org/downloads/statistik/32/32\\_Umsatzanteile\\_Repertoirekategorien\\_Tontraegermarkt.pdf](http://www.miz.org/downloads/statistik/32/32_Umsatzanteile_Repertoirekategorien_Tontraegermarkt.pdf) (letzter Zugriff: 15.03.2022).

N.W.A.: Elif4zaggiN, Ruthless Rec., Priority Rec., 1991.

Parliament: The Clones of Dr. Funkenstein, Casablanca, 1976.

Public Enemy: Welcome to the Terrordome, Def Jam Rec., Columbia, 1989.

Rob Base & DJ E-Z Rock: It takes two, Profile Rec., 1988. Samy Deluxe - Hochkultur Podcast #7 (mit Kool Savas), online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8gBGfW7B9c> (letzter Zugriff: 15.03.2022).

The Bridge. 50 Years of Hip Hop. Words of a n Icon, online unter: <https://newsroom.spotify.com/2022-02-22/on-the-bridge-50-years-of-hip-hop-nas-dives-into-the-stories-behind-the-genres-biggest-moments/> (letzter Zugriff: 15.03.2022).

Tone Loc: Lōc'ed After Dark, Delicious Vinyl, 1989. Two Live Crew: Move Somthin', Luke Skywalker Rec., 1988.

Various Artists: Rap House 2, Ariola, 1990.

We wear the crown. 40 Jahre Rap aus Deutschland (R.: R. Kästner, arte, 2021).